

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**A ARQUITECTURA MONÁSTICA E CONVENTUAL
FEMININA EM PORTUGAL, NOS SÉCULOS XIII E XIV.**

(Tese para a obtenção do grau de Doutor no ramo de História da Arte,
especialidade de História da Arte Islâmica e Medieval)

FRANCISCO MANUEL DE ALMEIDA CORREIA TEIXEIRA

Orientador: Prof. Associado com Agregação, Doutor José Custódio Vieira da Silva (FCSH/UNL)

Constituição do Júri:

Presidente: Prof. Catedrático, Doutor Fernando Ribeiro Gonçalves (FCHS/UAlg)

Vogais: Prof. Catedrático, Doutor José Eduardo Capa Horta Correia (FCHS/UAlg)

Prof. Associado com Agregação, Doutor José Custódio Vieira da Silva (FCSH/UNL)

Prof. Auxiliar com Agregação, Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas (FL/UP)

Prof. Auxiliar com Agregação, Doutor Francisco Ildefonso da Claudina Lameira (FCHS/UAlg)

Prof. Auxiliar, Doutor Francisco José Pires Pato de Macedo (FL/UC)

Prof. Auxiliar, Doutora Renata Klautau Malcher de Araújo (FCHS/UAlg)

Prof. Auxiliar, Doutor Luís Filipe Simões Dias de Oliveira (FCHS/UAlg)

FARO

2007

NOME: Francisco Manuel de Almeida Correia Teixeira

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ORIENTADOR: Professor Doutor José Custódio Vieira da Silva

DATA: Setembro de 2007

TÍTULO DA TESE: A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII e XIV

RESUMO

Os séculos XIII e XIV constituem, em Portugal, séculos de expansão da arquitectura monástica e conventual femininas que, partindo de modelos da arquitectura realizada para homens, acabam por exhibir várias especificidades, nomeadamente – e fruto da procura contemporânea da institucionalização da clausura nas comunidades religiosas femininas – a criação de dispositivos arquitectónicos de separação das comunidades do mundo exterior.

O estudo das edificações monásticas femininas em Portugal nestes dois séculos assume particular importância na medida em que se provará que as mesmas foram determinantes para o desenvolvimento do Gótico no nosso país e para a sua consequente diferenciação dos restantes países europeus.

O *corpus* desta tese abrange todos os vestígios da arquitectura monástica e conventual portuguesa neste período, apesar do estado de grande degradação em que muitas destas edificações se encontram. Dentro do *corpus* foi dada especial importância à análise do claustro do Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Celas, por ser o único exemplar em território nacional de um claustro historiado.

A opção por estes *corpus* e tema obrigou a uma análise que ultrapassou largamente as fronteiras da História da Arte e da Arquitectura e que remeteu para a História do Género e para a História da Igreja.

Palavras-chave: Género, Arquitectura, Monaquismo, Medieval, Clausura, Claustro historiado

TITLE: Feminine Monastic and Conventual Architecture in Portugal - 13th-14th Centuries

ABSTRACT

Thirteenth and fourteenth centuries are, in Portugal, centuries of expansion as far as feminine monastic and conventual architecture are concerned. Starting from masculine architectural patterns, feminine architecture will end up by showing several particularities such as – and because of the contemporary search for enclosure establishment among female religious communities – the invention of new architectural arrangements in order to isolate the community from the outside world.

The study of feminine monastic buildings in Portugal during those two centuries is particularly relevant since – as we will demonstrate – they were determinant for the development of Gothic in our country and for its subsequent differentiation from other European countries.

The *corpus* of this thesis encloses all traces of Portuguese monastic and conventual architecture during that period notwithstanding the state of heavy degradation of a few of them. In the core of the *corpus* special relevance is given to the analysis of the cloister of the Cistercian Monastery of Santa Maria de Celas, the only one in Portugal where we can find a historiated cloister.

The choice of these *corpus* and subject required an analysis that largely surpasses the boundaries of History of Art and Architecture stretching to the History of Gender and to the History of Church.

Key-words: Gender, Architecture, Monasticism; Medieval; Enclosure, Historiated cloister;

DEDICATÓRIA

Daqui a alguns anos, quando compreender na totalidade o esforço a que uma tese obriga, a minha filha Beatriz vai também compreender e aceitar as muitas horas que desde pequena passou em igrejas, claustros e mosteiros em Portugal e no estrangeiro.

Pela forma terna com que aguentou “essas provações” dedico-lhe esta tese de que, espero, se orgulhe, percebendo que a ingenuidade dos seus comentários me ajudou muitas vezes a aclarar ideias.

Dedico também esta tese à minha mulher Leonor que não poucas vezes quis fazer deste trabalho uma requintada obra de engenharia mas que, no final, me apoiou na construção deste texto com uma paciência e um empenho notável.

AGRADECIMENTOS

Ao fim de tantas páginas escritas, lidas, relidas e reescritas, parece-me tarefa impossível redigir algumas linhas para sinceramente agradecer a todos os que me ajudaram, incentivaram e apoiaram para que esta tese chegasse a bom porto. Não porque me desagrade agradecer. Pelo contrário. Mas porque a gratidão é um sentimento muito forte – muitas vezes pessoal – que temo não conseguir conter dentro da formalidade exigível neste contexto.

É normal começar por agradecer ao orientador de uma tese. E ainda bem que assim é porque, no meu caso, sem a compreensão e o apoio em todas as circunstâncias do Professor Doutor José Custódio Vieira da Silva nada disto teria sido possível.

O Professor Doutor José Custódio excedeu muitas vezes as competências e as obrigações de um orientador, tendo tido a bondade de, com provas inequívocas de estima pessoal, me incentivar nos momentos em que quase claudiquei, de acreditar sempre na seriedade do meu empenho e de, pacientemente, levantar dúvidas onde nem tudo estava claro e apontar novos caminhos de investigação onde me parecia ter chegado a um beco sem saída.

Agradeço ainda penhorado ao Professor Doutor José Custódio Vieira da Silva a sagacidade e a brevidade dos seus comentários aos textos que lhe fui entregando. Espero, sinceramente, que possa orgulhar-se do trabalho que fiz e que, de certa maneira, também possa sentir-se espelhado nele.

Ao Professor Doutor José Horta Correia, devo entre outras coisas o facto de aqui ter chegado e de ter conseguido manter a História da Arte como o centro dos interesses teóricos da minha vida. Devo-lhe conversas aparentemente paralelas ao tema desta tese, mas fulcrais nos meus períodos de estudo e análise e devo-lhe a sua incrível disponibilidade para o diálogo de onde se diz nascer a luz.

Uma tese de História da Arte como esta obriga a visitas demoradas, reiteradas e – imagino – por vezes fastidiosas para quem nos acompanha a diversos edifícios. Pela inexcelável disponibilidade, agradeço em particular à Senhora Directora do Instituto de Odivelas, Dr^a Graça Martins e, do mesmo instituto à Dr^a Maria Ana Canelhas da Fonseca. Pelas mesmas razões, expresso aqui o meu reconhecimento aos responsáveis da Segurança Social de Évora – que têm à sua guarda o Mosteiro de São Bento de

Cástris – e à Sr^a D. Branca Conde que nunca hesitou em franquear-me as portas do Mosteiro de Santa Maria de Almoester.

É sabido que a investigação, apesar de ser maioritariamente solitária, depende muitas vezes da boa colaboração, das sugestões de leitura e das opiniões francas de outros investigadores. Arriscando-me a deixar esta lista incompleta, permito-me destacar o diligente apoio recebido da parte de vários colegas e instituições, entre os quais: o Dr. Luís Afonso, da Faculdade de Letras de Lisboa, os Professores Doutores Virgolino Ferreira Jorge e José Branco de Mascarenhas, da Universidade de Évora; a Dra Filomena Andrade – reputada especialista na Ordem das Clarissas – da Universidade Aberta; o Professor Doutor Paulo Varela Gomes, da Universidade de Coimbra; o Dr. Luís Miguel Repas, o Professor Doutor Mário Barroca, da Universidade do Porto; a Professora Doutora Dominique Rigaux, do C.N.R.S (Centre National de Recherche Scientifique); a Professora Doutora Constance Berman, da Universidade do Iowa; e a Doutora Elena Casas Castells, da Universidade Autónoma de Madrid.

Da Universidade do Algarve, onde tenho leccionado nestes últimos anos, recebi sempre apoio e colaboração – pessoal e institucional – de todos os colegas docentes e não docentes do Departamento de História, Arqueologia e Património e em particular dos Professores Doutores Pedro Ferré, Nuno Bicho, Francisco Lameira, Renata Araújo e Luís Filipe Oliveira e das Dr^{as} Ângela Cardoso e Eglantina Monteiro.

Se uma tese vive da força e da clareza das ideias que transmite, é, justamente, devido um agradecimento profundo e sincero à Lena pelo seu inestimável contributo em discussões e sugestões relativas à forma com que este trabalho se apresenta e ao Rui pela generosa “assessoria” no campo das imagens.

Finalmente, e como todos sabem, um trabalho desta envergadura não é possível sem o apoio incondicional da família e dos amigos, sendo justo destacar os nomes do meu Pai, dos meus irmãos, da Leonor, da Beatriz, do Luís, da Nanda, do Santana, do Jorge Lampreia, da Gabriela Iriarte e da Celma.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I ANÁLISE DA ARQUITECTURA MONÁSTICA E CONVENTUAL FEMININA.....	9
1 A ARQUITECTURA MONÁSTICA E CONVENTUAL FEMININA	10
1.1 A ALTA IDADE MÉDIA E O PLANO BENEDITINO	13
1.2 A ARQUITECTURA DAS CISTERCIENSES	16
1.3 A ARQUITECTURA DOS CISTERCIENSES	24
1.3.1 O Novo Mosteiro.....	25
1.3.2 O Modelo Bernardino e o Projecto Cisterciense.....	28
1.3.3 A Apologia a Guilherme de Saint-Thierry.....	34
1.4 A ARQUITECTURA DAS CLARISSAS.....	39
1.5 A ARQUITECTURA DOS MENDICANTES	43
PARTE II ARQUITECTURA MONÁSTICA E CONVENTUAL FEMININA EM PORTUGAL (SÉCULOS XIII E XIV).....	54
1 O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE CELAS.....	59
1.1 ELEMENTOS PARA A INTERPRETAÇÃO DO MOSTEIRO DE CELAS – OS CLAUSTROS HISTORIADOS –MOISSAC E A NARRATIVIDADE CLAUSTRAL.....	61
1.2 A IGREJA MONÁSTICA	76
1.2.1 A tese da rotunda medieval	78
1.2.2 Reconstituição da igreja primitiva.....	84
1.3 O CLAUSTRO DE CELAS	86
1.3.1 A tese da inexistência do Claustro Medieval	86
1.3.2 Reconstituição do Claustro Medieval.....	88
1.3.3 Conjunto claustral. Estado da questão.....	99
1.3.4 Análise dos capitéis	103
1.3.5 Escultura S. Cristóvão e o Menino Jesus.....	195
1.3.6. Problemas de cronologia	196
1.3.7 O programa iconográfico.....	198

2 O MOSTEIRO DE S. DINIS DE ODIVELAS	201
2.1 A FUNDAÇÃO	202
2.2 O CONJUNTO MONÁSTICO	203
2.3 A CABECEIRA DA IGREJA	208
2.4 A ESCULTURA DOS CAPITEIS	213
2.5 O ESPAÇO DAS NAVES E O “PORTAL”	216
2.6 CAPITÉIS DO CLAUSTRO MEDIEVAL.....	221
3 O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALMOSTER	226
3.1 A FUNDAÇÃO	227
3.2 A IGREJA MONÁSTICA.....	230
3.3 O CLAUSTRO	239
4 O CONVENTO DE SANTA CLARA DE SANTARÉM.....	245
4.1 A FUNDAÇÃO	247
4.2 A IGREJA CONVENTUAL	249
5. O CONVENTO DE SANTA CLARA DE COIMBRA	272
5.1. A FUNDAÇÃO	274
5.2. O CLAUSTRO	278
5.3. A IGREJA CONVENTUAL	281
6 O CONVENTO DE SANTA CLARA DE VILA DO CONDE.....	292
6.1 A FUNDAÇÃO	293
6.2 A IGREJA CONVENTUAL	295
6.3 A SALA DO CAPÍTULO E O CAMPANÁRIO	310
7 OUTROS MOSTEIROS E CONVENTOS FEMININOS	314
CONCLUSÃO.....	316
BIBLIOGRAFIA	321
APÊNDICE DOCUMENTAL	342

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Organização espacial da igreja de um mosteiro cisterciense masculino e de um mosteiro feminino	20
Figura 2 - Planta ideal de um Mosteiro Cisterciense	31
Figura 3 - Imagem de Claraval I	32
Figura 4 - Santa Maria de Celas, fachada principal.....	77
Figura 5 - Planta do Mosteiro de Santa Maria de Celas	77
Figura 6 - Santa Maria de Celas, interior do mirante e campanário Medieval.....	84
Figura 7 - Santa Maria de Celas, pormenor do campanário medieval.....	85
Figura 8 - Santa Maria de Celas, campanário medieval e aparelho da época Moderna.	85
Figura 9 - Claustro I de Celas, reconstituição das galerias medievais.....	95
Figura 10 - Claustro II de Celas – 2 galerias com capitéis medievais	96
Figura 11 - Identificação das faces de um capitel.	98
Figura 12 - Santa Maria de Celas, galeria Sul do Claustro.	103
Figura 13 - Capitel 1, A Anunciação (c).....	104
Figura 14 - Capitel 1, A Visitação (b).	106
Figura 15 - Capitel 1, Vegetalista (d).	107
Figura 16 - Capitel 2, Sono de S. José (a).	108
Figura 17 - Capitel 2, Presépio (b).....	108
Figura 18 - Capitel 2, Anúncio aos pastores, pedra degradada (c).....	109
Figura 19 - Capitel 2, Circuncisão, pedra degradada (d).....	109
Figura 20 - Capitel 3, Adoração dos Reis Magos (a).	110
Figura 21 - Capitel 3, Castelo (b).	112

Figura 22 - Capitel 3, Fuga para o Egipto (c).....	113
Figura 23 - Capitel 3, Duas Pessoas (d).....	114
Figura 24 - Capitel 4, Apresentação no templo (a).....	115
Figura 25 - Capitel 4, Retorno do Egipto (?) (b).....	116
Figura 26 - Capitel 4, Cristo entre os doutores (c).....	117
Figura 27 - Capitel 4, Motivo Vegetalista (d).....	118
Figura 28 - Capitel 5, Festim de Herodes e Morte de S. João Baptista (a).....	119
Figura 29 - Capitel 5, Figura mais Cordeiro (b).	120
Figura 30 - Capitel 5, Baptismo de Cristo (c).....	121
Figura 31 - Capitel 5, Motivo vegetalista (d).....	123
Figura 32 - Capitel 6, A última ceia (a).	124
Figura 33 - Capitel 6, Prisão de Cristo ?, pedra degradada (b).....	125
Figura 34 - Capitel 6, Entrada de Cristo em Jerusalém (c), pedra degradada.....	125
Figura 35 - Capitel 6, Duas figuras, pedra degradada (d).....	126
Figura 36 - Capitel 7, Folhagem e seres demoníacos (a).....	127
Figura 37 - Capitel 7, Folhagem e seres demoníacos, pormenor (b).	127
Figura 38 - Capitel 8, Santiago Matamouros (c).....	129
Figura 39 - Capitel 8, Motivo Vegetalista (b).....	132
Figura 40 - Capitel 9, Prisão de Cristo (a).	133
Figura 41 - Capitel 9, Colocação da coroa de espinhos (b).	134
Figura 42 - Capitel 9, Pedra degradada (c).	136
Figura 43 - Capitel 9, Pedra degradada (d).....	136
Figura 44 - Capitel 10, Flagelação e crucificação (a).....	136
Figura 45 - Capitel 10, Noli mi tangere (b).	138
Figura 46 - Capitel 10, Descida de Cristo aos limbos (c).....	139

Figura 47 - Capitel 10, Torre (d).....	142
Figura 48 - Capitel 11, Tumulação (a).....	143
Figura 49 - Capitel 11, Descida da cruz (b).....	144
Figura 50 - Capitel 11, Transporte da cruz (c).....	146
Figura 51 - Capitel 11, Cálice (d).....	148
Figura 52 - Capitel 12, S. Bento e S. Bernardo (a).....	151
Figura 53 - Capitel 12, S. Bernardo, pormenor (a).....	155
Figura 54 - Capitel 12, Monja(b).....	156
Figura 55 - Capitel 12, Monge (d).....	157
Figura 56 - Capitel 12, Duas figuras (c).....	159
Figura 57 - Capitel 13, Pentecostes (b).....	159
Figura 58 - Capitel 14, Vegetalista.....	161
Figura 59 - Capitel 14, Vegetalista, pormenor.....	161
Figura 60 - Capitel 1, Monstros andrófagos.....	163
Figura 61 - Capitel 1, Monstros andrófagos, pormenor.....	169
Figura 62 - Capitel 1, Monstros andrófagos, pormenor.....	166
Figura 63 - Capitel 7, A Cólera.....	167
Figura 64 - Capitel 7, A Cólera, pormenor.....	168
Figura 65 - Capitel 7, A Cólera, pormenor.....	168
Figura 66 - Capitel 8, O Mestre dos animais.....	168
Figura 67 - Capitel 8, O Mestre dos animais, pormenor.....	168
Figura 68 - Capitel 8, O Mestre dos animais, pormenor.....	169
Figura 69 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões.....	172
Figura 70 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões, pormenor.....	173
Figura 71 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões, pormenor.....	173

Figura 72 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões, pormenor.....	173
Figura 73 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande, as aves gigantescas.....	176
Figura 74 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande, as aves gigantescas.....	176
Figura 75 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande.....	177
Figura 76 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande.....	177
Figura 77 – S. Pedro de Moissac-Ascensão de Alexandre o Grande, pormenor.	180
Figura 78 – S. Pedro de Moissac-Ascensão de Alexandre o Grande, pormenor.	181
Figura 79 – Capitel 14, S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis, martírio de S. Pedro.....	184
Figura 80 – Capitel 14, S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis, martírio de S. Paulo.....	185
Figura 81 – Capitel 14, S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis, S. Dinis cefalóforo.....	185
Figura 82 – S. Cristóvão e o Menino Jesus.....	195
Figura 83- S. Dinis de Odivelas, cabeceira.....	204
Figura 84- S. Dinis de Odivelas, portal.....	204
Figura 85- S. Dinis de Odivelas, planta levantada por Borges de Figueiredo.....	206
Figura 86- S. Dinis de Odivelas, abóbada da capela-mor.....	209
Figura 87- S. Dinis de Odivelas, abóbada da capela lateral.....	210
Figura 88- S. Dinis de Odivelas, abóbada da capela lateral.....	210
Figura 89- S. Dinis de Odivelas, capela-mor, chave com armas de Portugal.....	211
Figura 90- S. Dinis de Odivelas, capela-mor, capiteis.....	212
Figura 91- S. Dinis de Odivelas, capela lateral, capiteis.	212
Figura 92- S. Dinis de Odivelas, capiteis do portal.	214
Figura 93- S. Dinis de Odivelas, nártex, capitel.	214
Figura 94- S. Dinis de Odivelas, nártex, capitel.	215
Figura 95- S. Dinis de Odivelas, capiteis do arco triunfal.....	215
Figura 96- S. Dinis de Odivelas, interior da igreja	217

Figura 97- O portal com porta de madeira e grades	218
Figura 98- S. Dinis de Odivelas, Claustro da Moira, galeria quinhentista.	221
Figura 99- S. Dinis de Odivelas, Claustro da Moira, capitel medieval.	222
Figura 100- S. Dinis de Odivelas, Claustro da Moira, capitel medieval.	222
Figura 101- S. Dinis de Odivelas, capitel duplo.	223
Figura 102- S. Dinis de Odivelas, capitel duplo.	223
Figura 103- Santa Maria de Almoester, igreja, naves.	226
Figura 104- Santa Maria de Almoester, sino medieval de 1292.....	229
Figura 105- Santa Maria de Almoester, planta do conjunto monástico.	230
Figura 106- Santa Maria de Almoester, vestígio da antiga abside.	232
Figura 107- Santa Maria de Almoester, reconstituição da abside primitiva.....	232
Figura 108- Santa Maria de Almoester, capitel da capela lateral.	234
Figura 109- Santa Maria de Almoester, capitel da capela lateral.	234
Figura 110- Santa Maria de Almoester, capitel do transepto	234
Figura 111- Santa Maria de Almoester, arco e túmulo de D. Berengária Aires.....	236
Figura 112- Santa Maria de Almoester, arca tumular de D. Berengária Aires.....	237
Figura 113- Santa Maria de Almoester, claustro, galeria da leitura.	239
Figura 114- Santa Maria de Almoester, claustro, capitel com bestiário.....	241
Figura 115- Santa Maria de Almoester, claustro, capitel com bestiário.....	241
Figura 116- Santa Maria de Almoester, claustro, capitel com simbolos heráldicos.....	242
Figura 117- Santa Maria de Almoester, claustro, capitel com sigla.	243
Figura 118- Santa Clara de Santarém, igreja do antigo convento.....	245
Figura 119- Santa Clara de Santarém, igreja, planta.	246
Figura 120- Santa Clara de Santarém, igreja antes das obras de restauro.	250
Figura 121- Santa Clara de Santarém, capela-mor antes das obras.	251

Figura 122- Santa Clara de Santarém, capela-mor restaurada.	251
Figura 123- Santa Clara de Santarém, pormenor.	252
Figura 124- Santa Clara de Santarém, fachada lateral.	252
Figura 125- Santa Clara de Santarém, portal principal, século XVIII.	253
Figura 126- Santa Clara de Santarém, capela lateral.	253
Figura 127- Santa Clara de Santarém, corte longitudinal.	255
Figura 128- Santa Clara de Santarém, pilar.	256
Figura 129- Santa Clara de Santarém, pilar.	256
Figura 130- Santa Clara de Santarém, pilar.	257
Figura 132- Santa Clara de Santarém, pilar.	257
Figura 131- Santa Clara de Santarém, pilar.	257
Figura 133- Santa Clara de Santarém, pilar.	257
Figura 134- Santa Clara de Santarém, pilar.	258
Figura 136- Santa Clara de Santarém, pilar.	258
Figura 135- Santa Clara de Santarém, pilar.	258
Figura 137- Santa Clara de Santarém, pilar.	258
Figura 138- Santa Clara de Santarém, coluna adossada ao muro ocidental.	259
Figura 139- Santa Clara de Santarém, interior da igreja.	260
Figura 140- Santa Clara de Santarém, capitel.	263
Figura 141- Santa Clara de Santarém, capitel.	264
Figura 142- Santa Clara de Santarém, capitel.	264
Figura 143- Santa Clara de Santarém, capitel.	264
Figura 144- Santa Clara de Santarém, pilar.	265
Figura 145- Santa Clara de Santarém, capitel com escudo palado.	266
Figura 146- Santa Clara de Santarém, capitel com escudo de D. Dinis.	266

Figura 147- Santa Clara de Santarém, escudo com as armas de Portugal.	267
Figura 148- Santa Clara de Santarém, arca tumular de D. Leonor Afonso.	269
Figura 149- Santa Clara de Coimbra, igreja, alçado sul.....	272
Figura 150- Santa Clara de Coimbra, túmulo de D. Isabel de Aragão.....	277
Figura 151- Santa Clara de Coimbra, planta.	277
Figura 152- Santa Clara de Coimbra, fotografia aérea.....	278
Figura 153- Santa Clara de Coimbra, planta por António Ribeiro de Vasconcelos.	278
Figura 154- Santa Clara de Coimbra, claustro.	279
Figura 155- Santa Clara de Coimbra, cabeceira da igreja.	282
Figura 156- Santa Clara de Coimbra, portal principal a norte.....	283
Figura 157- Santa Clara de Coimbra, pilar da igreja.	284
Figura 158- Santa Clara de Coimbra, nave central.	286
Figura 159- Santa Clara de Coimbra, nave central, cadeia.....	286
Figura 160- Santa Clara de Coimbra, nave lateral.....	286
Figura 161- Santa Clara de Coimbra, nave lateral, abóbada de nervuras.....	286
Figura 162- Santa Clara-a-Nova de Coimbra, fachada.....	289
Figura 163- Santa Clara de Coimbra, fachada norte.....	290
Figura 164- Santa Clara de Vila do Conde, igreja.	295
Figura 165- Santa Clara de Vila do Conde, planta.	296
Figura 166- Santa Clara de Vila do Conde, cabeceira da igreja.	297
Figura 167- Santa Clara de Vila do Conde, capela-mor, capela lateral e cruzeiro.	301
Figura 168- Santa Clara de Vila do Conde, capela dos fundadores, capela-mor e capela lateral.....	303
Figura 169- Santa Clara de Vila do Conde, coro alto e coro baixo.	304
Figura 170- Santa Clara de Vila do Conde, capela-mor, restauro anos 30.....	305

Figura 171- Santa Clara de Vila do Conde, capitel, cruzeiro.	306
Figura 172- Santa Clara de Vila do Conde, capela lateral.	306
Figura 173- Santa Clara de Vila do Conde, capela-mor.	306
Figura 174- Santa Clara de Vila do Conde, aberturas do transepto.	307
Figura 175- Santa Clara de Vila do Conde, chave, escudo de D. Afonso Sanches.	308
Figura 176- Santa Clara de Vila do Conde, chave, escudo de D. Afonso Sanches.	308
Figura 177- Santa Clara de Vila do Conde, chave, escudo de D. Fernando.	309
Figura 178- Santa Clara de Vila do Conde, chave, armas dos Pereiras.	309
Figura 179- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, anos 30.	310
Figura 180- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo depois do restauro.	310
Figura 181- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.	311
Figura 182- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.	311
Figura 183- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.	311
Figura 184- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.	311
Figura 185- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.	312
Figura 186- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.	312
Figura 187- Santa Clara de Vila do Conde, campanário.	312

INTRODUÇÃO

Esta tese propõe-se estudar a arquitectura edificada em Portugal para albergar comunidades de monjas cistercienses e de freiras das ordens mendicantes, nos séculos XIII e XIV.

Nos parágrafos subsequentes explicaremos de forma detalhada as fronteiras impostas por nós próprios a este trabalho e explicaremos de que forma torneámos as naturais dificuldades sentidas durante o período de investigação e de redacção da tese, bem como, elencaremos a tipologia das fontes a que recorreremos. Importa, no entanto, começar por explicar que a “chegada” a este tema/base partiu da verificação dos seguintes dados prévios:

1. Conhecem-se hoje em dia vários trabalhos sobre a arquitectura religiosa feminina e, independentemente do mérito da maior parte deles, acontece que uns tratam apenas casos particulares e outros abordam o tema de forma geral, tomando-o como um todo sem ter em consideração diferenças temporais e estilísticas;
2. Intuíam-se à partida a diferenciação entre as casas religiosas para homens e as casas religiosas para mulheres sem que se tivesse já concluído se isso correspondia efectivamente a uma diferença estrutural em termos arquitectónicos entre ambas. Parecia por isso aliciante estudar o tema na perspectiva de encontrar uma “resposta” para este problema.
3. Independentemente das “respostas” e conclusões a que esta tese conduzisse, certo é que poderiam sempre acrescentar dados ao estudo de um tema que, pela sua abrangência, permitiria alargar horizontes na história da arquitectura, na história da arte – sobretudo no que diz respeito à história do

gótico – na história da Igreja e na história do género. Assim, e apesar do tema central deste trabalho ser a análise arquitectónica, assumiu-se também o desafio de integrar neste trabalho dados e problemáticas referentes às outras áreas do conhecimento histórico em cima referidas.

4. Optando por este tema, e pelas razões expostas, optou-se também por correr o risco de estudar um assunto bastante abrangente dos pontos de vista cronológico e temático.

Importa agora explicar as fronteiras que estabelecemos ao tema geral da tese.

Estes limites cronológicos (séculos XIII e XIV) significam que nos debruçámos sobre edifícios construídos para comunidades religiosas femininas que viveram no período de desenvolvimento do estilo gótico em Portugal tendo estas construções tido um papel importante para a definição das características deste estilo no País. Estes mesmos limites cronológicos determinam que ficam de fora as múltiplas construções erigidas no século XV, principalmente para albergar comunidades de clarissas e dominicanas, pertencentes às ordens mendicantes à época de grande sucesso no campo religioso.

A exclusão destes edifícios do objecto de estudo explica-se, em primeiro lugar, por razões de ordem estilística, dado que é no século XV que se desenvolve o tardo-gótico em Portugal – e na maioria do espaço europeu – o que implica que essa arquitectura mereça um tratamento diferenciado e particular que não cabe aqui. Depois, e não apenas por questões de natureza estilística, porque cremos que é nos séculos XV e XVI que se vai modificar a arquitectura e a espacialidade das casas religiosas destinadas a mulheres.

Até há alguns anos atrás era particularmente difícil encontrar a palavra “feminino” na capa de uma obra, implicando essa escassez que dificilmente as mulheres eram tomadas como tema privilegiado de análise. No final dos anos 80 do século XX, quando começámos a estudar a problemática da arquitectura monástica feminina medieval, prestando especial atenção ao mosteiro cisterciense de Santa Maria de Almoſter¹, a bibliografia então existente em Portugal sob o ponto de vista da arquitectura feminina era nula, se exceptuarmos a tese dos anos 50 de Artur Nobre de Gusmão – *A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*² – que, no final, mencionava a problemática dos mosteiros femininos. No entanto, os tempos ainda eram precoces para a preocupação com o “feminino” na arquitectura medieval além de que essa obra, porque pioneira, tinha compreensivelmente outro tipo de preocupações, de especial interesse para o entendimento da arquitectura de Cister entre nós.

Em 1987, da autoria de José Custódio Vieira da Silva, era editado um livro sobre a Igreja de Jesus de Setúbal em que se analisavam os problemas referentes à cronologia, à espacialidade e à importância desse Convento de Clarissas³. Pouco tempo depois, em 1990, sairia um artigo de Carlos Alberto Ferreira de Almeida em que era exposto o estado da questão e onde eram avançadas algumas hipóteses interpretativas relativamente ao mesmo convento⁴. Embora estes dois últimos estudos se debruçassem sobre uma casa religiosa entendida como um exemplo fundamental da arquitectura do

¹ O estudo sobre a arquitectura e a escultura medieval de Santa Maria de Almoſter constituiu uma dissertação de mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1990 e publicado com o título de *O Mosteiro de Santa Maria de Almoſter* pela Câmara Municipal de Santarém em 1992.

² Artur de GUSMÃO, *A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*, edição do Autor, Lisboa, 1956.

³ José Custódio Vieira da SILVA, *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Associação para a Salvaguarda do Património Cultural e Natural da Região de Setúbal, Setúbal, 1987.

⁴ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, “A Igreja de Jesus de Setúbal”, *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. VII, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1990, pp. 267-279.

tardo-gótico, testemunhavam igualmente uma preocupação pelo entendimento de especificidades arquitectónicas das casas de religiosas.

Sem dúvida que a Histórias das Mulheres e a História do Género – ou seja, a História das relações entre o que é masculino e o que é feminino – constituíam já campos da História consagrados perante a comunidade de historiadores, apesar das claras divergências sobre o seu entendimento e importância.

Desde os anos 60 que a Mulher e o Género – entendidos como realidades historiográficas – já constituíam terreno firme de investigação. No entanto, foi preciso chegar a 1992 e ser publicado o número da revista *Gesta* integralmente dedicado à “Monastic Architecture for Women”⁵ – hoje sempre citado, e à altura auspicioso – para encontrarmos um corpo de análises mais consistente sobre o problema. Tudo indicava que os trabalhos futuros no estudo da arquitectura medieval não podiam continuar a ignorar essa novidade do “feminino”, termo e realidade de análise completamente ausentes 40 anos antes no livro de Mário Tavares Chicó, *A Arquitectura Gótica em Portugal*⁶, obra ainda hoje incontornável para o entendimento da nossa arquitectura medieval.

Nesta tese pretende-se exactamente estudar a problemática da arquitectura feminina, respeitante, como anteriormente sublinhámos, a casas religiosas de Cister e das mendicantes.

Para o indispensável rigor e coerência na análise deste objecto de estudo, analisaremos em primeiro lugar a arquitectura das cistercienses, destacando o papel que os mosteiros das monjas de Cister tiveram na formação de uma arquitectura que se procurava adaptar à vida religiosa das mulheres. Para compreender o sentido e os

⁵ *Gesta*, vol XXXI/2 (Monastic Architecture for Women), The International Center of Medieval Art, Nova Iorque, 1992.

⁶ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª Edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968.

limites arquitectónicos desta adaptação estudaremos de seguida a arquitectura dos monges cistercienses, porventura das áreas mais estudadas na Historiografia da arquitectura medieval em Portugal, pondo em relevo as diferenças e contradições quanto à sua conceptualização e análise.

De seguida, e pela difusão que as suas casas tiveram no desenvolvimento do Gótico em Portugal, estudaremos a arquitectura das mendicantes. Este estudo abrangerá igualmente a comparação com o modelo masculino, desenvolvido em particular por franciscanos e dominicanos.

Estudada a arquitectura dos homens, é possível compreender melhor esse outro mundo, o das religiosas, e a eventual especificidade da sua arquitectura. Na realidade, esta tese procura em primeiro lugar responder a um problema fundamental: existe, para o período em análise, uma arquitectura monástica e conventual feminina? Por outras palavras, pode encontrar-se uma tipologia arquitectónica própria nas comunidades religiosas de mulheres para além da vulgarmente sublinhada presença de um portal principal na “fachada lateral”?

Feita a análise e interpretação do que se considera ser os grandes problemas da arquitectura das casas de religiosas, serão estudados de forma cronológica os mais importantes vestígios da arquitectura monástica e conventual no território português.

O Mosteiro de Santa Maria de Celas, uma casa cisterciense feminina, onde existe o único claustro historiado em Portugal, exige uma análise prévia ao estudo da sua escultura claustral, tema gerador de polémica antiga e ainda não resolvida na historiografia da arte portuguesa! Iremos assim analisar aquilo que se nos afigura serem os grandes problemas relativos à função da estrutura e da narração num claustro historiado, tendo em conta os estudos sobre a escultura claustral que se têm produzido na historiografia da arte na Europa. Este estudo prévio permitirá com maior rigor e

profundidade compreender o programa iconográfico do mosteiro de Santa Maria de Celas, em Coimbra, a sua coerência e também a sua excepcionalidade.

Este estudo apresenta zonas de maior dificuldade devido à pura destruição da arquitectura de algumas casas religiosas medievais, como por exemplo Santa Clara de Lisboa ou Santa Ana de Coimbra. Noutros casos, e em alguns deles bem relevantes, como os mosteiros cistercienses de S. Pedro e S. Paulo de Lorvão, Santa Maria de Arouca ou Santa Maria de Cós, as transformações pós-medievais impedem um estudo consequente da realidade arquitectónica dos tempos da Idade Média.

Como decorre das palavras anteriores, encontramos-nos perante edifícios medievais em estado bastante diferenciado quanto à sua conservação e integridade, como se pode verificar pela comparação entre Santa Clara de Santarém – da qual só nos resta a igreja dos tempos medievais (e ainda assim profundamente restaurada no século XX) – e Santa Maria de Celas – de que praticamente só resta um campanário e a estrutura claustral. Daí que se compreenda o carácter provisório de algumas hipóteses aqui aventadas que, preferencialmente, devem ser vistas como hipóteses de trabalho e, nalguns casos, como hipóteses susceptíveis de serem úteis para um trabalho arqueológico futuro.

Quando começámos a investigar o tema da arquitectura monástica, no final dos anos 80 do século passado, eram muito reduzidos os estudos sobre os núcleos documentais dos arquivos pertencentes a casas religiosas de monjas medievais. Desde então, o panorama mudou radicalmente, em especial com estudos de história económica e social e também institucional que procederam a um levantamento e análise da

documentação existente⁷. Naturalmente que, para o caso português, como é de um modo geral conhecido, as informações quanto à arquitectura e ao trabalho escultórico são infelizmente diminutas, dada a natureza da documentação mais comum referente à conservação e legitimação do património de cada comunidade. Daí que só muito pontualmente a documentação tenha vindo corrigir nos últimos anos um ou outro aspecto da cronologia que tinha sido anteriormente proposta. Optámos por utilizar quase exclusivamente a abundante e fundamental documentação já impressa sobre as casas monásticas e conventuais que têm sido estudadas nos últimos anos, em confronto com os documentos materiais que são os próprios vestígios arquitectónicos. As excepções a esta opção são justificadas pela importância de alguns documentos inéditos ou anteriormente só conhecidos e utilizados de um modo parcial.

A diversificada documentação das casas de religiosas que é hoje conhecida, se nem sempre se afigura como segura para estabelecer cronologias mais finas para cada conjunto edificado, permite no entanto, nalguns casos, uma maior compreensão dos espaços arquitectónicos.

A comparação com alguma documentação particular, respeitante a testamentos, em confronto com a legislação de cada ordem ou congregação religiosa permite também o entendimento mais profundo das funções, dos interesses e dos próprios projectos com que cada casa religiosa foi fundada.

⁷ Vejam-se, entre outros, Maria do Rosário Barbosa MORUJÃO, *O Mosteiro Cisterciense Feminino, Santa Maria de Celas (séculos XIII a XV)*, Dissertação de Mestrado em História Medieval, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1981; Hermínia Vasconcelos Alves VILAR e Maria João Violante Marques da SILVA, “A Fundação do Mosteiro de Odivelas” in *Actas Congreso Internacional Sobre S. Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal (17 – 20 Out. 1991)*, vol 1, Ourense, 1992, pp 589-601; Cristina Maria André de Pina e SOUSA e Saul António GOMES, *Intimidade e Encanto, O Mosteiro Cisterciense de Santa Maria de Cós*, Edição Magno, Leiria, 1998 e Luís Miguel REPAS, “A Fundação do Mosteiro de Almozer: Revisão de um Problema Cronológico” in *Os Reinos Ibéricos na Idade Média*. Livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno, Coord. Luís Adão da FONSECA, Luís Carlos AMARAL e Maria Fernanda Ferreira SANTOS, vol. II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Editora Civilização, Porto, 2003, pp. 795-804.

Contrariamente a uma tendência bem recente, continuamos a distinguir mosteiros e conventos como duas realidades institucionais distintas, porque respeitantes ou ao mundo do monaquismo ou ao dos irmãos e irmãs das ordens mendicantes. Se para além dessa realidade institucional e religiosa a caracterização arquitectónica reforça – ou não – essa diferença, e corrobora a existência de distinta denominação é uma questão a que esta tese também pretende responder.

**Parte I - ANÁLISE DA ARQUITECTURA MONÁSTICA E
CONVENTUAL FEMININA**

1. ARQUITECTURA MONÁSTICA E CONVENTUAL FEMININA

A historiografia da arte encontrou até hoje nos mosteiros e conventos dos ramos femininos um lugar privilegiado, e aparentemente único, para poder analisar e responder à questão sobre a eventual especificidade *do feminino* na arquitectura medieval.

Levantar o problema do lugar *do feminino* e da especificidade do espaço *das mulheres* é aceitar, implicitamente, a pertinência e a legitimidade historiográfica de uma História das Mulheres, realidade que durante o século XIX e início do século XX foi esquecida pelos historiadores profissionais¹.

Sem dúvida que a pujança dos movimentos feministas na década de 60 permitiu o desenvolvimento de uma forma sustentada da História das Mulheres que deixou de ser considerada apenas como mais um capítulo da história Geral, a História dos Homens. O feminismo obrigou a historiografia a reinventar-se e a assumir que não interessa apenas colocar as mulheres na história, mas conceber uma História das Mulheres.

Devemos destacar que esta história é uma história plural, das mulheres, e não apenas da mulher, e procuraremos ter sempre presente esta diferença na análise da arquitectura associada a diferentes percursos da religiosidade feminina².

Essa análise, como estudo mais geral sobre o papel das mulheres na arte, encontra diversificada riqueza de textos e imagens como objecto de estudo, mas, infelizmente e como foi ainda recentemente destacado por Xavier Barral i Altet, essa riqueza não é extensível ao período românico onde nos deparamos com escassez de informação³.

¹ Para a problemática da História das Mulheres, Gisela BOCK, “História, História das Mulheres, História do Género”, in *Penélope, fazer e desfazer a História*, nº 4, Quetzal Editores, Lisboa, 1989, p.157-187.

² Georges DUBY e Michelle PERROT, “Escrever a História das Mulheres” in Pauline Schmitt PANTEL (dir.), *História das Mulheres*, vol 1, *A Antiguidade*, trad. Port. Edições Afrontamento, 1993, pp. 7-17.

³ Xavier BARRAL i ALTET, *Contre l'Art Roman? Essai sur un passé Reinventé*, Fayard, Paris, 2006, p. 275.

Mais importante do que a apreciação sobre a diferente qualidade das fontes para vários períodos históricos – o que numa apreciação genérica é consensual – importa interrogar as próprias fontes no contexto da mudança de perspectiva trazida pela História das Mulheres. Por outras palavras, temos também de nos interrogar sobre o papel das mulheres na produção das próprias fontes. A esta interrogação não pode ser indiferente a questão do papel e da importância dos homens na formação dessa memória, numa Idade Média que é, antes de mais, masculina, para utilizar uma sugestiva expressão devida a Georges Duby⁴. Daí que surja como indispensável estudar a História das Mulheres em relação com a História dos Homens, atendendo à diferença entre os dois sexos, e instaurando uma categoria fundamental para a História – o conceito de Género como categoria histórica⁵. Esta categoria assume-se como um princípio de análise já que todas as sociedades apresentam diferenças de género quanto aos comportamentos, às actividades e quanto aos espaços⁶.

O estudo das diferenças apresenta-se ainda como o estudo das relações entre o género feminino e o género masculino ao longo da História, o que significa também que o mundo dos objectos e da arte fazem necessariamente parte do estudo e do entendimento dessas relações e diferenças. No entanto, os olhares que nos chegam sobre as mulheres, o seu espaço e os objectos que as rodeiam, são maioritariamente masculinos. Há um silêncio por parte das próprias mulheres, que por vezes se rompe, mas que diz ao historiador muito menos do que aquilo que ele gostaria de saber. Assim se compreende que os estudos sobre as Mulheres possam muitas vezes ser encarados como, mais do que uma verdadeira História das Mulheres, uma História da visão dos homens sobre as mulheres. Esta perspectiva e limitação, consequência das

⁴ Georges DUBY, “Pour une Histoire des Femmes en France et en Espagne. Conclusion d’un colloque” in *Mâle Moyen Age, de l’Amour et d’Autres Essais*, Flammarion, Paris, 1988, pp. 118-126.

⁵ Gisela BOCK, *ob. cit.*, p. 164.

⁶ *Id.*, *ibidem*, p.165.

características das diversas fontes, textuais, iconográficas, da cultura material ao dispor do historiador é claramente assumida por alguns historiadores, como Georges Duby. Daí naturalmente que se compreende também o nascimento de alguma crítica de sectores historiográficos mais optimistas a este respeito, nomeadamente por parte da historiografia americana⁷.

Nessas sociedades as imagens constituíram sempre lugares privilegiados para a construção de tipos sociais, para a representação do poder e também para a representação dos lugares da mulher em sociedade. Compreende-se assim que a História de Arte, quando optou por uma visão feminista ou, pelo menos, quando teve em atenção os estudos de História das Mulheres, tenha privilegiado os estudos sobre as representações das mulheres⁸. É igualmente no âmbito dos estudos das imagens medievais que deve ser integrado o colóquio realizado em 2001, no Museu de Unterlinder. Reunindo um conjunto de especialistas, estudou as relações entre mulheres, arte e religião na Idade Média, alargando a investigação a diferentes tipos de materiais e suportes para as imagens, bem como a diferentes objectos, mas em que a arquitectura como objecto de estudo aparentemente privilegiado para entender as relações entre estes três aspectos esteve infelizmente ausente⁹.

Neste panorama historiográfico constituiu uma primeira excepção o já citado número especial da revista *Gesta*, de 1992, dedicado exclusivamente à arquitectura

⁷ Veja-se o expressivo artigo de Sharon FARMER. “La Voix des Femmes. Une reception Américaine” in *Clio, histoire, Femmes et Sociétés*, nº 8, *George Duby et l’Histoire des Femmes*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, pp. 155-166.

⁸ Constituem exemplos desta tendência historiográfica a Antologia: Norma BROUDE e Mary D. GARRARD (eds), *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, Harper & Row Publishers, Nova Iorque, 1982. Veja-se igualmente um colóquio sobre a História das Mulheres em que se analisaram os diferentes tipos de representação da mulher medieval: Yves-René FONQUERNE e Alfonso ESTEBAN (coords), *La Condicion de la Mujer en La Edad Media*, Actas del Colóquio celebrado en la Casa de Velázquez, de 5-7 Novembro de 1984, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1986.

⁹ Jean-Claude SCHMITT (dir), *Femmes Art et Religion au Moyen-Âge*, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d’Unterlinder, Strasbourg, 2004.

monástica feminina¹⁰. Embora este número aparecesse então como particularmente auspicioso para o futuro dos estudos sobre a arquitectura monástica, mostrando a necessidade de diferenciar os espaços que serviam comunidades femininas, os progressos na historiografia da arte desde então parecem “tímidos”, se exceptuarmos o interesse pelo tema na historiografia europeia de diferentes países.

Esse número temático permitiu estabelecer questões fundamentais para a problemática da arquitectura das casas de religiosas. A primeira foi sem dúvida o problema da clausura, cujo interesse, através da sua evolução histórica, residirá não tanto na sua associação ao tema da decadência de mosteiros e conventos femininos, mas no modo como essa clausura é reforçada através da arquitectura¹¹. Significa isto que o espaço monástico e, em particular o espaço sagrado da igreja, deve ser analisado face às restrições a que a clausura própria destas comunidades obriga, e os eventuais dispositivos arquitectónicos que dão força e valor a essa prática religiosa¹².

1.1 A ALTA IDADE MÉDIA E O PLANO BENEDITINO

Nos primeiros tempos do cristianismo, à semelhança dos homens que se retiravam do mundo para seguir em isolamento uma vida religiosa, o mesmo se passou com mulheres que em grupos, formavam pequenas comunidades, vivendo muitas vezes numa casa. Consagravam-se à oração, num quotidiano de pobreza – ou pelo menos de austeridade – na maneira de vestir. Muitas vezes, estas mulheres pertenciam à mesma família, habitando conjuntamente com outras mulheres delas dependentes.

¹⁰ Veja-se a revista já citada na Introdução, nota 4.

¹¹ Jeffrey F. HAMBURGER, “Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript” in *Gesta, ob. cit.*, pp. 108-134.

¹² *Id. ibidem*, p. 111; para as perspectivas antropológicas de análise do espaço ver Filomena SILVANO: *Antropologia do Espaço, uma Introdução*, Celta, Oeiras, 2001, especialmente pp. 65 e ss.

Mais do que religiosas, estas comunidades de mulheres correspondiam mais propriamente à concretização de um ideal de *laicas virtuosas*, vivendo em castidade e dedicando-se a trabalhos têxteis¹³. Viviam praticamente em família constituindo por vezes aquilo que era um “parthénon”, ou um grupo de jovens virgens, como aconteceu nos fins do século III com a irmã de Santo Antão, o santificado eremita dos princípios do Cristianismo¹⁴.

Desta forma, pela presença em pequenas comunidades, pela manutenção de relações sociais anteriores e pela utilização de um espaço que mais não era do que uma casa de habitação não se punha o problema da existência de uma arquitectura religiosa própria, diferente das características da habitação vulgar das zonas onde estes grupos se desenvolveram.

No século IV já existia no Egipto um mosteiro de monjas, perto de um mosteiro masculino e seguindo a primeira Regra monástica, devida a S. Pacómio, de que desconhecemos as características arquitectónicas, de que aliás o texto da Regra é omissos¹⁵.

A correspondência entre as formas de vida religiosa dos homens e das mulheres não se apresentava então fácil, quando nos escritos dos Padres do Deserto a mulher era caracterizada sob a forma do *topos* de mulher tentadora e luxuriosa¹⁶.

Será no século VI, com a Regra de S. Bento de Núrsia, que se procurará, com particular sabedoria e sentido prático, organizar a vida das comunidades monásticas, referindo a Regra vários espaços do mosteiro, embora sem estabelecer propriamente um modelo. Anuncia-se nesse texto fundamental a existência de três grandes espaços: os

¹³ Para uma síntese sobre estas comunidades de mulheres, mormente no Oriente ver Pierre-Louis GATIER, “Des femmes au désert?” in Jacques BERLIOZ - *Moines et Religieux au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, pp. 171-186.

¹⁴ Michel PARISSE *Les nonnes au Moyen Âge*, Christine Bonneton éditeur, le Puy, 1983, p. 14.

¹⁵ Anselme DIMIER, *Les moines bâtisseurs, Architecture et Vie Monastique*, Fayard, Paris, 1964, p. 26 ; Regra de S. Pacómio in *Regles des Moines*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, pp. 23-29.

¹⁶ Mário PILOSU, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*, editorial Estampa, 1995, em particular pp. 32 e ss.

lugares regulares, em que se integra o oratório; as construções periféricas e os anexos, embora com ausência do espaço claustal¹⁷.

No século IX, fruto certamente da reforma carolíngia e do desejo de manter a uniformidade na observância da Regra de S. Bento, é elaborado o que tem sido considerado o projecto ideal para um mosteiro. Executado por volta de 820 para a abadia de Saint-Gall, actualmente situada na Suíça, o plano mostra a existência de três grandes zonas, em que no centro surge a igreja junto ao claustro tendo este a forma quadrada. Este plano, apesar de ser bem conhecido, merece ser destacado pela importância que assume para a compreensão das origens da arquitectura monástica.

Em primeiro lugar, o plano de Saint-Gall destaca-se por possuir um desenho do claustro e das construções que o cercam. Este claustro apresenta abertura para o centro das galerias, numa representação ideal que terá continuidade real nas construções dos séculos posteriores. Com excepção da sala do capítulo, o mais importante espaço dos lugares regulares, e que falta na planta, substituída pelo calefactório, encontram-se desenhados os espaços que se vão manter durante séculos na arquitectura monástica ocidental¹⁸. As mais de trezentas inscrições presentes no desenho, precisando os espaços e as suas funções, mostram bem que se procura uma passagem da regra de S. Bento para a representação arquitectónica¹⁹.

É nos séculos X e XI que se padroniza o plano tipo de um mosteiro beneditino atendendo, em especial, à localização dos diferentes lugares regulares. É este modelo do conjunto monástico que vai ser utilizado pelos cistercienses com pequenas alterações, como veremos mais à frente. Importa destacar que nos priorados as construções e o complexo monástico eram mais simples embora se ignore neste caso qual a organização

¹⁷ Sistematização crítica dos problemas da espacialidade em Daniel MISONNE, “Architecture, Cadre de Vie et Environment des Monâsteres Bénédictines” in *Revue Bénédictine*, nº 100, Abbaye de Maredsous, 1990, pp. 63-133.

¹⁸ Roger STALLEY, *Early Medieval Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p.185.

¹⁹ *Id.*, *ibidem*.

das igrejas de monjas e a sua articulação com o espaço claustral²⁰. A inexistência de estudos quanto à arquitectura das casas de beneditinas ao longo da Idade Média constitui uma grande lacuna e restringe, por sua vez, uma melhor compreensão das soluções trazidas pelas casas das monjas cistercienses.

1.2 A ARQUITECTURA DAS CISTERCIENSES

A primeira casa de monjas cistercienses foi fundada em Tart em 1125, a 10 km a Norte de Cister, certamente por iniciativa de Étienne Harding²¹. É a partir de Tart que se fundam mais casas femininas, primeiro na zona da Borgonha, de onde vêm as monjas cistercienses para a Península Ibérica. Apesar do claro interesse por parte de grupos de mulheres em seguirem um tipo de vida religiosa idêntico ao dos monges cistercienses, esta expansão não terá tido uma grande simpatia por parte dos Capítulos Gerais. Testemunho desta realidade é o facto de durante o primeiro século da Ordem o Capítulo Geral não se ter ocupado de nenhuma fundação de uma casa feminina²².

Os primeiros tempos de Tart, e dos outros mosteiros femininos na Borgonha, são significativos quanto à diferença com que as casas de mulheres religiosas são encaradas. As abadessas recebiam apenas e a título pessoal, apoio de alguns abades cistercienses, sem intervenção do Capítulo Geral. Esta atitude terá conduzido a própria abadessa de Tart a reunir Capítulos Gerais, também anuais, para os mosteiros femininos, à semelhança do que fará no século XII a abadessa de Huelgas, em Burgos quanto aos

²⁰ Problema que é ignorado em Maurice ESCHAPASSE, *L'Architecture Bénédictine en Europe*, Éditions des Deux-Mondes, Paris, 1963.

²¹ Sob a fundação de Tart ver Louis LEKAI, *Los Cistercienses, ideales y realidad*, editorial Herder, Barcelona, 1987, pp. 449 e ss.

²² Jean de la Croix BOUTON, "Saint Bernard et les moniales" in *Mélanges Saint Bernard*, XXIV Congrès de l'Association Bourguignonne des Sociétés Savants (8^e Centenaire de la mort de Saint Bernard), Association des Amis de Saint Bernard, Dijon, 1953, pp. 225-247.

mosteiros de Castela e Aragão²³. A situação existente de, por vezes, alguma indefinição jurídica quanto à ligação a Cister de algumas casas religiosas, contribui certamente para uma situação de menor rigor quanto à clausura. É assim que se compreende que as primeiras monjas de Tart saíssem das instalações monásticas para realizar trabalhos agrícolas no exterior, prática que ainda se verificava nos finais do século XII, apesar da bula de Lúcio III, de 1184, que impunha às monjas uma clausura mais rigorosa²⁴. No entanto, esta mesma bula permitia a saída das monjas se tivessem a permissão da sua superiora. Só nos princípios do século XIII, em 1220, o Capítulo Geral produzirá um texto que diz especificamente respeito à clausura das monjas, embora também aí sem o entendimento rigoroso da clausura²⁵. É aliás significativo que 20 anos mais tarde, em 1240, o Capítulo Geral se pronuncie sobre a saída de monjas em carroças e proibindo que montassem a cavalo, parecendo que a crítica dizia mais respeito aos meios utilizados, do que à saída para o exterior da clausura monástica²⁶.

O tipo de preocupações expressas pelo Capítulo Geral dos cistercienses revela que a clausura das monjas, entendida como a proibição de sair do mosteiro, era relativa. O que se passaria, aliás, nas diversas ordens monásticas ao longo da Idade Média, em que as necessidades de administração dos bens temporais exigiam essas saídas. Como já foi sublinhado por Penélope Johnson, se deixarmos os textos com carácter legislativo, e tivermos em atenção as informações textuais relativas à vida prática do mosteiro de

²³ Louis LEKAI, *ob. cit.*, pp. 450-451.

²⁴ *Id.*, *ibidem*, p. 454.

²⁵ Jean de la Croix BOUTON, (dir.) *Les Moniales Cisterciennes, Livre troisième : Histoire interne. Etudes sur la vie des Moniales*, Commission pour l'Histoire de l'Ordre de Cîteaux, Abbaye de Notre Dame d'Aiguebelle, Grignan, 1988, p. 82.

²⁶ *Id.*, *ibidem*, p. 83.

monjas, nem a clausura activa, nem a clausura passiva eram absolutas, embora também aqui as vozes das mulheres não se façam ouvir a este respeito²⁷.

Importa no entanto salientar que os mosteiros de monjas cistercienses partem de um modelo arquitectónico que é um modelo masculino, como já foi justamente destacado por Maria Muñoz Párraga²⁸. É face às alterações trazidas a esse modelo de organização espacial da igreja que a arquitectura das monjas pode ser compreendida. Existem dois aspectos que dão sentido às transformações espaciais decorrentes das características da vida monástica feminina: a clausura e os diferenciados papéis desempenhados na liturgia por homens e mulheres. Podemos dizer que são estas características que instituem uma diferença de género nas casas de monjas²⁹. O que vai marcar o espaço *feminino* é primeiramente a presença de dispositivos arquitectónicos de um espaço de clausura: grades e muros.

A utilização destes dois recursos possuía uma já longa prática na arquitectura medieval, dado que a sua utilização era indispensável para estabelecer divisões e hierarquias entre espaços. As grades, em particular, eram bem conhecidas das igrejas românicas onde serviam de protecção de capelas e relíquias.

A comparação entre a organização espacial das igrejas pertencentes a um mosteiro de monges e a um mosteiro de monjas permite compreender como se instaura nos cenóbios das cistercienses um espaço de clausura que correspondia à existência de limites e interdições para a circulação de mulheres. Deste modo origina-se uma autêntica partição do espaço segundo um critério de género: o espaço da cabeceira para

²⁷ Penélope D. JOHNSON, "la Théorie de la Clôture et l'Activité Réelle des Moniales Françaises du XIe au XIIIe siècles " in *Les Religieuses dans le Cloître et dans le Monde, des Origines à nos Jours*, Actes du Deuxième Colloque International de CERCOR (Poitiers, 29 Setembro-2 Outubro de 1988), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1994, pp. 472-505.

²⁸ Maria del Carmen MUÑOZ PÁRRAGA, *Monasterios de Monjas Cistercienses*, História 16, Madrid, s.d., p. 8.

²⁹ Roberta GILCHRIST, *Gender and material culture. The Archaeology of Religious Women*, Routledge, Londres, 1997 [1994], p. 166.

o oficiante, para os homens e para os leigos que tivessem autorização para entrar enquanto as naves eram reservadas às mulheres.

O espaço que mantém mais contactos com o mundo exterior é o da igreja e exige dois tipos de separação: entre as monjas e o monge oficiante, e entre as monjas e os laicos. Esta exigência é cumprida através da separação do corpo das naves – quase exclusivamente ocupado pelo cadeiral das monjas e das conversas – da cabeceira e transepto através de uma grade de ferro.

As grades medievais, necessárias para o estabelecimento de um espaço fechado para o exterior, desapareceram na larga maioria das igrejas, porque foram simplesmente arrancadas, ou então, substituídas na Época Moderna por estruturas mais fortes e de maior monumentalidade, como actualmente várias igrejas ainda apresentam.

O local para a colocação das grades no corpo da igreja que separavam o espaço da clausura, nas igrejas de três naves certamente por razões de estabilidade, encontrava-se apoiado em pilares. Para além deste aspecto de ordem estrutural, existiam dois factores que condicionavam a sua colocação: a porta de comunicação com o exterior e a porta de comunicação com o claustro. Existiria igualmente a porta para uso das irmãs conversas mas, como veremos na análise de várias igrejas cistercienses em Portugal, essa porta nem sempre estaria presente³⁰.

A existência destas portas coloca o problema dos itinerários ou da circulação entre diferentes espaços, em que assume especial relevância as vias de passagem entre a igreja e os lugares regulares. Significa isto que a introdução dos referidos dispositivos arquitectónicos para a clausura das monjas obriga a modificar a relação dos espaços entre a igreja e o mosteiro no seu todo, bem como nas relações com o espaço exterior.

³⁰ Para o caso dos mosteiros em Espanha ver Maria del Carmen MUÑOZ PÁRRAGA, *ob. cit.*, p.12.

As diferenças na organização espacial de um mosteiro cisterciense feminino e masculino encontram-se na Figura 1³¹.

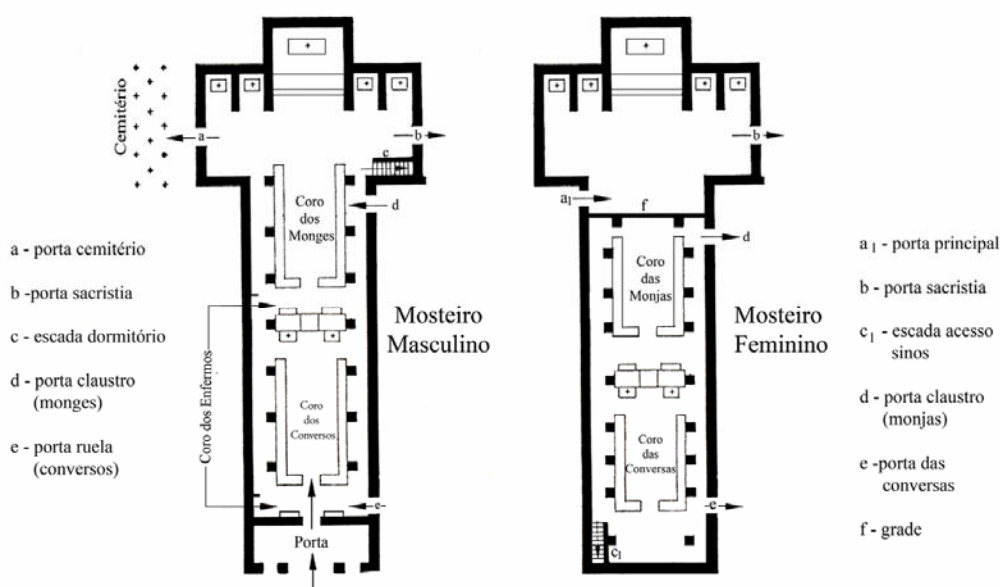


Figura 1- Organização espacial da igreja de um mosteiro cisterciense masculino e de um mosteiro feminino (adaptado de D. Maur Cocheril, 1972)

Estas diferenças no espaço construído têm correspondência com aquilo que se passa no espaço representado. Nos textos já foi destacada a importância da espacialização dos laços e relações no seio da sociedade medieval, nomeadamente por meio da categoria de contiguidade³². Nas imagens medievais, nomeadamente na representação de um cenóbio feminino encontra-se uma igreja em que cada parte – nave, transepto e cabeceira – é diferenciada por distinto vocabulário arquitectónico.

A característica mais correntemente destacada na tipologia dos mosteiros de monjas de Cister diz respeito ao número de naves da igreja. Embora seja comum

³¹ Ver Dom. Maur COCHERIL *Notes sur l'Architecture et le Décor dans les Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1972, p.24.

³² Paul ZUMTHOR, *La mesure du Monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, éditions du SEUIL, Paris, 1993, pp. 42 e 43.

considerar invulgar a presença das três naves, contrapondo-a à existência da nave única como típica das casas de monjas, importa destacar que a nave única é particularmente frequente nos primeiros tempos da Ordem e, mais tarde, em comunidades femininas de reduzido número de monjas e com poucos recursos³³. Anselme Dimier, sem estabelecer limites cronológicos para a Idade Média, também destaca a grande difusão das igrejas de uma só nave para as diferentes épocas, justificada por servirem pequenas comunidades³⁴.

Em particular na Alemanha, desenvolve-se uma solução distinta encontrando-se o coro das monjas disposto sobre uma tribuna, a qual se desenvolve em grande parte a partir da nave única, numa organização espacial comum às igrejas de outras Ordens Monásticas³⁵.

Este autor, na análise do espaço sagrado, sublinha igualmente a existência, nas igrejas que serviam comunidades femininas, de um só altar, necessário e suficiente para a celebração dos ofícios divinos pelo monge que prestaria assistência espiritual à comunidade. No entanto, já foi destacada a vulgar presença em igrejas de comunidades cistercienses femininas de três altares: o principal, dedicado à Virgem; os restantes para uso de defuntos ou devoções particulares³⁶.

³³ A tipologia de igrejas de uma só nave é analisada em Maria del Cármen MUÑOZ PÁRRAGA, *ob. cit.*, p. II. A importância das igrejas de nave única para as religiosas é valorizada em Artur de GUSMÃO, *A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*, edição do Autor, Lisboa, 1956, p. 361.

³⁴ Anselme DIMIER, *Recueil de Plans d'Églises Cisterciennes*, Supplément, Abbaye Notre-Dame d'Aiguebelle, Grignan, 1967, p. 24.

³⁵ Henri-Paul EYDOUX, *L'Architecture des Églises Cisterciennes d'Allemagne*, PUF, Paris, 1952, pp. 152-155.

³⁶ Existência de altar único defendida em Anselme DIMIER, *ob. cit.*; mesma posição em Marcel AUBERT, *L'Architecture Cisterciennne en France*, colaboração da Marquesa de Maillé, 2ª edição, 2 vol, Vanoest, Paris, 1967, p.190. mais prementório na análise para França, Itália, Suíça, Alemanha e Bélgica Marcel FRANCEY, "Propositions Pour un Étude Préliminaire sur l'Architecture de quelques Abbayes de Moniales Cisterciennes" in *Les Moniales Cisterciennes*, vol III, *idem*, pp. 17-22; chamada de atenção para a existência vulgar de três altares em Yvonne CARBONELL- LAMOTHE, "L'Abbaye du Vignogoul" in *Cahiers de Fanjeaux*, nº 21, *Les Cisterciens de Languedoc (XIII^e-XIV^e s.)*, Edouard Privat, Toulouse, 1986, pp. 269-281.

Nas igrejas dos mosteiros de monges é o muro ocidental que recebe o portal principal, colocado segundo o eixo da planta basilical. Daí que esse muro seja denominado por fachada ocidental, fachada principal ou simplesmente a fachada, constituindo, desde o românico, como já foi sugestivamente designado, a face de uma igreja, despertando a atenção e convidando ao diálogo com o espectador³⁷.

Devido ao facto de grande parte da nave, nas igrejas de monjas, em particular os últimos tramos, estarem reservados para a comunidade monástica, o portal de entrada situado na referida fachada ocidental não existe. Significa isto que o portal lateral, agora único existente, se tornou o portal principal, o que sem dúvida se pode considerar uma característica das igrejas de monjas cistercienses³⁸.

Existiria um portal principal situado na fachada lateral nos mosteiros de monjas beneditinas? Parece-nos que a questão continua em aberto, embora a resposta pareça ser negativa para o actual território português, já que não existe um único exemplo de igreja sem portal axial para a época românica³⁹.

Nos estudos sobre a arquitectura das casas de monjas e, em particular, de cistercienses, no seguimento de um estudo de Roberta Gilchrist, tem-se querido interpretar a presença do claustro a Norte da igreja, e não a Sul, como uma especificidade espacial feminina. Esta diferença Norte *versus* Sul, seria uma diferença de género reflectindo a dicotomia entre masculino e feminino, e com correspondência particular na divisão de género existente no espaço sagrado, em que a zona Norte da igreja era reservada às mulheres enquanto a zona Sul era reservada aos homens⁴⁰.

Aparentemente, podem ser aduzidos textos medievais a favor da tese desta arqueóloga

³⁷ Carol HEITZ, “De l’Art Barbare à l’Art Roman” in Albert CHÂTELET e Bernard-Philippe GROSLIER (dir.) *Histoire de l’Art*, Larousse, Paris, 1995, pp. 366-416, especialmente p.409.

³⁸ Há no entanto algumas igrejas de monges de Cister que não apresentam portal axial como se verifica nas três Abadias provençais de Sénanque, Thoronet e Silvacane. Ver Anselme DIMIER, *L’Art Cistercien*, 3ª Edição, vol I, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1962, p.132.

³⁹ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *História da Arte em Portugal, vol 1, O Românico*, Editorial Presença, Lisboa, 2001, p. 80.

⁴⁰ Roberta GILCHRIST, *ob.cit.*, pp. 133 e ss.

em que justamente se justifica a presença dos homens no lado Sul das igrejas, como defende Honorius Augustodunensis em princípios do século XII⁴¹. Para além da divisão espacial por géneros no interior do espaço sagrado não ser idêntica à relação igreja-claustro, a quantidade de exceções, revelada pela própria Roberta Gilchrist, existentes no espaço europeu, fragilizam esta interpretação simbólica. As razões de ordem prática seriam aqui as decisivas, em particular o lugar da igreja no sítio mais elevado, e as limitações espaciais e de natureza hidrográfica⁴².

A igreja e os lugares regulares só podiam possibilitar uma efectiva realização da clausura se estivessem já construídos. É neste sentido que se compreende a legislação (1225-1227) que consagra a exigência de só poderem ser integrados na Ordem as comunidades cujos lugares regulares estavam concluídos. Em 1225, o Capítulo Geral terá exigido, na construção do mosteiro feminino, face às dificuldades de erigir uma edificação monumental, que se levantasse uma pequena igreja e os locais necessários para a vida regular, terminando-se os trabalhos, se necessário, num prazo de quatro anos. Tal facto revela que essa conclusão nem sempre seria real⁴³.

Sendo que, conforme ficou sublinhado, toda a organização monástica das cistercienses se faz em função do tipo de organização dos mosteiros masculinos⁴⁴, é pois necessário compreender as características desse modelo, prestando especial atenção aos valores que lhe estão subjacentes.

⁴¹ Ver texto de Honorius Augustodunensis in Paulette L'HERMITE-LECLERCQ, *L'Église et les Femmes dans l'Occident Chrétien, des Origines à la Fin du Moyen-Âge*, Brepols, 1997, pp. 166-167.

⁴² Ver D. Maur COCHERIL *Notes sur l'Architecture et le Décor dans les Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1972, pp.66 e 67.

⁴³ Marcel FRANCEY, *ob.cit.*, pp. 131 e 214.

⁴⁴ Cármen MUÑOZ PÁRRAGA, *ob. cit.*, p.8.

1.3 A ARQUITECTURA DOS CISTERCIENSES

Dos temas mais abundantemente tratados nos estudos sobre a arte e, em especial, sobre a arquitectura medieval, conta-se o da arquitectura erigida pela Ordem de Cister. Certamente nenhuma outra ordem monástica tem a sua produção arquitectónica estudada há tanto tempo⁴⁵.

Em comparação com as outras ordens, as construções cistercienses, em particular as igrejas e, especialmente, as erigidas nos tempos medievais, têm tido um lugar privilegiado na historiografia da arte, não só pela sua constante presença mas, importa sublinhá-lo, pela precoce caracterização da sua arquitectura e levantamento das grandes questões que esse problema envolve. Tal abundância no tratamento do tema, numa historiografia que se caracteriza pela amplitude cronológica e pela dispersão geográfica, não tem conduzido a grande unanimidade na análise do objecto de estudo⁴⁶. Bem pelo contrário, as diferenças na análise casuística de alguns edificios cistercienses têm andado a par com uma caracterização da arte e da arquitectura dos cistercienses que merece reflexão.

Como foi já observado, a arte e a arquitectura produzidas na maioria das vezes por Cister constituem objectos artísticos que, pelas suas características, se apresentam simultaneamente próximos e distantes da sensibilidade ocidental do século XXI.

⁴⁵ Veja-se a variedade de estudos já existentes no século XIX, como foi chamado a atenção por Artur de GUSMÃO, *A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal*, edição do Autor, Lisboa, 1956, pp. 12 e ss.

⁴⁶ *Id.*, *ibidem*, p.13 e mais recentemente Elena CASAS CASTELLS, “Ayer y Hoy en Los Monasterios Femeninos: Datos para un Estudio Bibliográfico” in *Cistercium. Revista Monástica*, nº 217, ediciones Monte Casino, Zamora, 1999, pp. 813-840.

Próximos pelo que exprimem de gosto pela abstracção e pelo seu carácter “funcionalista”. Distantes porque representam uma arte monástica e penitencial⁴⁷.

1.3.1 O Novo Mosteiro.

Para além do entendimento dos seus elementos fundamentais, a compreensão da arquitectura edificada pelos cistercienses exige o conhecimento das origens e formação da Ordem de Cister. Não por mera elucidação do contexto religioso, mas porque a sua actividade construtiva é incompreensível sem o estabelecimento, nas suas grandes linhas, da formação e estruturação da observância cisterciense. A actividade artística em Cister não pode ser entendida como um campo autónomo, respeitante a um mero deleite estético, mas como uma actividade não independente da vivência e da tradição religiosa. Assim, essa análise revela-se necessária para a compreensão religiosa do fenómeno artístico dos monges brancos.

Pela importância que assume na vida quotidiana, a arquitectura, e em particular a arquitectura religiosa, exige em especial o entendimento do que poderá ser considerado o campo religioso, que de facto abarca para um monge medieval a totalidade da sua conduta e a modelação da sua sensibilidade artística. Como Marcel Pacaut sublinhou numa síntese fundamental a respeito dos cistercienses importa compreender a sua história e, aqui em particular, os tempos medievais, atendendo à sua adaptação face ao século em que vivem e no contexto dos problemas que estes homens que procuravam seguir com rigor a regra de S. Bento tiveram que resolver⁴⁸.

⁴⁷ Jacques BOUSQUET, “Le rôle des cisterciens dans la décadence romane. Exemples et réflexions” in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 15, Centre permanent de recherches et d’études préromanes et romanes, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 1984, pp. 25-57.

⁴⁸ Marcel PACAUT, *Les Moines blancs, histoire de l’ordre de Citeaux*, Fayard, Paris, 1993.

A Ordem de Cister tem a sua origem num grupo de monges beneditinos que partiram da abadia de Molesme, na fronteira entre a Borgonha e a Champanha, para fundarem um novo cenóbio. À frente desse grupo encontrava-se Roberto, precisamente o abade de Molesme. Acompanhado por um grupo de monges chegou ao novo local, situado a alguns quilómetros ao sul de Dijon, a 21 de Março de 1098. Esta decisão tinha sido naturalmente tomada com a necessária autorização papal, já que ela era contrária a um voto fundamental dos beneditinos: a estabilidade⁴⁹. A importância concedida a este acto é simbolicamente expressa pela escolha do dia, 21 de Março, dia de S. Bento que, nesse ano, coincidia com uma importante data do calendário litúrgico, ou seja, o Domingo de Ramos. O nome dado ao novo estabelecimento monástico – o Novo Mosteiro – exprime não só o novo aspecto material, mas também o desejo de optar por uma vida monástica mais rigorosa⁵⁰. Passado um ano, a existência de problemas em Molesme conduziu a que Roberto voltasse ao seu antigo cenóbio, onde acabaria por morrer⁵¹.

A atitude destes monges, longe de ser um acontecimento singular para a época, exprimia um desejo de seguir um ideal de vida religiosa mais rigorosa, em que se olhava como modelo o ascetismo do cristianismo primitivo e, daí também, o ideal de procura “do deserto”⁵². Naturalmente, os próprios textos cistercienses procuraram exagerar a solidão em que se encontrava este “Novo Mosteiro”, como forma de valorizar a conduta e o rigor do grupo inicial de monges. Daí que o *Exórdio de Cister* fale de “um lugar de horror e completa solidão”, aproveitando na verdade uma frase do *Deuterónimo* (Dt XXX,10)⁵³. Num mundo em crescimento populacional, o isolamento

⁴⁹ Ansélme DIMIER, *Les Moines Bâtisseurs, Architecture et Vie Monastique*, Fayard, Paris, 1964, p.32.

⁵⁰ Marcel PACAUT, *ob. cit.*, p. 38.

⁵¹ *Id. ibidem*, pp. 38-41.

⁵² Léon PRESSOYRE, *Le rêve cistercien*, Gallimard, Paris, 1992, p. 30

⁵³ Louis LEKAI, *ob. cit.*, p. 21.

absoluto era raro, daí que quando ele se tornou uma regra fosse difícil de cumprir, porque era realmente mais fácil de legislar do que encontrar⁵⁴.

Este isolamento constituía para a comunidade primitiva de Cister, juntamente com a pobreza e o trabalho manual, os três valores beneditinos valorizados, o que era de facto uma novidade no seio do monaquismo tradicional⁵⁵. Se o deserto constituía uma ilusão, e era rara a natureza virgem, esse sonho podia prolongar-se numa poética do espaço, expressa na toponímia escolhida pelos cistercienses e com expressão nas diferentes regiões da Europa (embora Portugal esteja aparentemente ausente) de que constituem exemplos os vocábulos de *Clairvaux* e *Chiaravalle*⁵⁶.

Depois da partida de Roberto para Molesme, fica à frente da pequena comunidade Alberic. Este segundo abade de Cister é praticamente ignorado pelos textos produzidos pela própria Ordem, mais interessados em destacar os tempos posteriores, considerados heróicos⁵⁷. É sob o seu abadessado, no entanto, que é consagrada Cister II, uma pequena igreja de 15 x 5 metros, o que revela a pequena comunidade existente, e também a sua idade avançada, sem forças para realizar todas as tarefas necessárias para a obtenção de madeira e pedra, daí que essa pobreza resultasse da própria fragilidade da comunidade então existente⁵⁸.

É a valorização do papel de Alberic pela historiografia que conduz a que já se tenha querido ver nele o verdadeiro fundador de Cister⁵⁹ ou, noutra visão dos começos da Ordem, um dos fundadores – juntamente com Roberto, Etiénne Harding, o terceiro

⁵⁴ Peter FERGUSSON, *Architecture of solitude, Cistercian Abbeys in twelfth century England*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pp. 8-9.

⁵⁵ Marcel PACAUT, *ob.cit.*, p. 46.

⁵⁶ Léon PRESSOYRE, *ob. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁷ Marcel PACAUT, *ob. cit.*, p. 49.

⁵⁸ *Id. ibidem*, p. 50.

⁵⁹ Jean-Baptiste AUBERGER, “La législation Cistercienne primitive et sa relecture claravallienne” in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 181-208.

abade de Cister e S. Bernardo⁶⁰. Até esta altura, o mosteiro de Cister não apresentava novidades no campo artístico. A própria crossa do báculo de Roberto de Molesme, hoje conservada no museu de Belas Artes de Dijon, mostra como as matérias preciosas, o fascínio dos materiais e do simbolismo animal estavam bem presentes nesta obra, à semelhança da sensibilidade dos seus contemporâneos⁶¹.

Nos últimos anos a historiografia tem realçado a importância do terceiro abade de Cister, o monge de origem inglesa Etienne Harding. Companheiro de Robert e de Alberic na sua jornada de Molesme para o novo mosteiro, é a ele que se deve a obra que permitiu a realização da reforma beneditina, graças às suas capacidades organizadora e legisladora⁶².

1.3.2 O Modelo Bernardino e o Projecto Cisterciense.

Os tempos iniciais do “Novo Mosteiro” e da reforma de Cister apresentam muitos aspectos de difícil compreensão, como a existência de tensões no seio da Ordem, o papel de Alberic, a arquitectura e o estudo das construções monásticas dos primeiros tempos.

É no entanto possível – e desejável – estabelecer a existência de diferentes fases para a arquitectura cisterciense dos tempos medievais, o que permite simultaneamente compreender a distância entre um ideal e a realidade e, ao mesmo tempo, superar uma análise em termos de mera dicotomia entre progresso e decadência.

Apesar das observações já efectuadas por Henri Focillon quanto à dificuldade de estabelecer essa periodização na arquitectura dos cistercienses, ela é importante e

⁶⁰ Léon PRESSOYRE, *ob. cit.*, p. 24.

⁶¹ Ver a imagem do báculo *in* Léon PRESSOYRE, *ob. cit.*, p. 26.

⁶² Marcel PACAUT, *ob. cit.*, p. 51.

necessária⁶³. Deve-se a Angiola Maria Romanini uma proposta de periodização privilegiando os primeiros tempos da observância cisterciense numa perspectiva em que se analisa o campo artístico na sua globalidade, tendo em conta não só a produção arquitectónica mas igualmente o trabalho do “Scriptorium” de Cister na produção da iluminura⁶⁴. Sem dúvida que a observação de Henri Focillon não constituía uma posição absurda, negando a temporalidade própria do fenómeno artístico, tanto mais que este historiador da arte era um observador particularmente atento da importância da realidade temporal. Tal facto encontra-se expressamente valorizado na orientação que imprimiu aos seus trabalhos e à atenção das “formas no tempo”⁶⁵.

As suas reticências tinham por base a percepção de que uma divisão rígida, em românico e gótico, como dois momentos estilísticos claros e distintos na produção arquitectónica dos cistercienses poderia ser enganadora para compreender as novidades arquitectónicas por eles trazidas. Se as duas categorias não são totalmente adequadas é porque os edifícios susceptíveis de serem enquadrados numa, ou noutra, apresentam qualidades específicas que os diferenciam no interior de um “estilo”. Daí que este autor fale explicitamente em “românico despojado”. O emprego deste termo – despojado – é vulgar na maioria dos estudos sobre a arquitectura de Cister, a par do emprego de uma planta que seria privilegiada, a planta basilical com cabeceira plana e transepto saliente⁶⁶.

Nos anos 40 do século passado, duas obras – que desde então se tornaram estudos de referência, da autoria de Marcel Aubert e Henri Focillon – caracterizavam a

⁶³ Henri FOCILLON, *Arte do Ocidente, a Idade Média Românica e Gótica*, Editorial Estampa, Lisboa, 1980, p. 185.

⁶⁴ Angiola Maria ROMANINI, “O Projecto Cisterciense” in Georges DUBY e Michel LACLOTTE, *História Artística da Europa, a Idade Média*, t.II, Quetzal Editores, 1988, pp.132-141.

⁶⁵ Henri FOCILLON, *Vie des Forms*, capV, 7ª edição, PUF, Paris, 1981.

⁶⁶ Henri FOCILLON, *Arte do Ocidente, a Idade Média Românica e Gótica*, *ob. cit.*, p. 183.

arquitectura dos cistercienses por meio da já citada planimetria: planta basilical, transepto saliente e na cabeceira abside e absidiolos com terminação recta⁶⁷.

Um avanço particularmente significativo na conceptualização da arquitectura de Cister verifica-se no congresso realizado nos anos 50 do século XX, em Dijon. Aí, Karl Esser chamou a atenção para a denominação da planta acima destacada que, em rigor, se deveria chamar “planta Bernardina” e não “planta cisterciense”⁶⁸. A associação entre o nome de S. Bernardo e a planta que foi de especial predilecção dos cistercienses durante a Idade Média, levanta a questão do papel e dos meios ao dispor de Bernardo de Claraval que possibilitaram a sua divulgação pela Europa. Em rigor, não se trata somente da planimetria da igreja mas também da sua elevação, já que é geralmente esquecido que se encontram similitudes entre várias igrejas quanto ao abobadamento, idêntico ao existente na igreja de Fontenay na Borgonha, em que se emprega abóbada de berço quebrado⁶⁹. O uso comum deste tipo de planta para o espaço da igreja conduziu a que vulgarmente se fale em planta tipo dos Cistercienses, utilizando-se esta designação para as igrejas levantadas pela Ordem. Esta pretensa tipicidade obriga a uma reflexão na medida em que, como já foi notado por Marcel Aubert, muitos edifícios cistercienses não a apresentam. Para este autor, a presença desta planta explica-se pelo *princípio da filiação*, pelo desejo das abadias filhas copiarem a planimetria das abadias mãe⁷⁰. Este facto, apresentando-se historicamente verdadeiro ao estabelecer a existência de um autêntico modelo planimétrico para as igrejas, deixa no entanto em aberto a questão das origens desse mesmo modelo. Uma hipótese interpretativa encontra-se em Georges Duby – e é a hipótese mais vulgarmente sugerida – para quem a presença de

⁶⁷ Marcel AUBERT, *L'Architecture Cistercienne en France*, colaboração da Marquesa de Maillé, 2ª edição, 2 vol, Vanoest, Paris, 1967 e Henri FOCILLON, *ob. cit.*, p. 183.

⁶⁸ Karl Heinz ESSER, “Les Fouilles a Himmerod et le plan Bernardin”, in *Mélanges Saint Bernard*, XXIV Congrès de l'Association Bourguignonne des Sociétés Savants (8ª Centenaire de la mort de Saint Bernard), Association des Amis de Saint Bernard, Dijon, 1953, p. 311-315.

⁶⁹ Benoît CHAUVIN, “Le plan bernardin: réalités et problèmes” in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 307-348.

⁷⁰ Marcel AUBERT, *L'Architecture Cistercienne en France*, *ob.cit.*, vol I, pp. 226-227.

linhas rectas no traçado planimétrico é uma expressão de austeridade⁷¹. No entanto, este autor limita a originalidade e o sentido desta mesma planimetria quando apresenta a arquitectura de Cister como uma arquitectura que se baseia na arquitectura de Cluny, mas “decapada”⁷². Importa sublinhar que, na realidade, a planimetria da igreja costuma ser associada a uma planta para todo o mosteiro, a “planta ideal”, embora vulgarmente estes dois aspectos, relacionados mas distintos, não sejam explicitados (Figura 2).

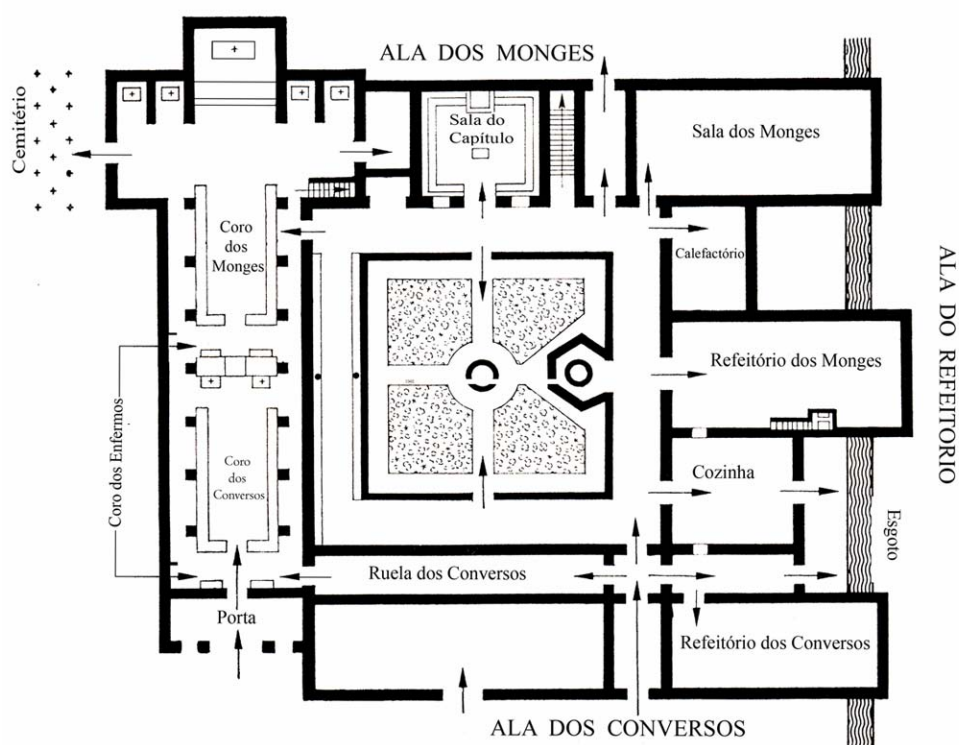


Figura 1- Planta ideal de um Mosteiro Cisterciense (adaptado de D. Maur Cocheril, 1972)

É noutra análise do mesmo autor sobre a planimetria da igreja, e da própria edificação monástica, que se fala no “quadrado” como a base de toda a construção cisterciense⁷³. É o quadrado que se apresenta como o elemento gerador do plano Bernardino e que conduziu a que no conhecido manuscrito de Villard de Honnecourt

⁷¹ Georges DUBY, *Saint Bernard, l'art cistercien*, 2ª edição, Flammarion, Paris, 1979, p. 136.

⁷² *Id. ibidem*, p.75.

⁷³ Georges DUBY, *ob. cit.*, p.136.

exista um desenho com a indicação: “igreja construída à maneira de Cister”,⁷⁴ o que sem dúvida corrobora o facto atrás salientado da utilização deste tipo de planta como modelo, e este se ter tornado uma autêntica imagem arquitectónica da Ordem. Esta mesma interpretação constitui, no fundo, a posição corrente na historiografia da arte no século XX.

As origens deste plano Bernardino são vistas como obscuras, avançando os historiadores com a pretendida imagem de despojamento e de austeridade, tendo presente que a cabeceira, com terminação recta, era mais económica, mais simples e mais fácil de concretizar⁷⁵. Deve-se a Angiola Maria Romanini, numa perspectiva inovadora, a valorização da planta de Claraval I, consagrada em 1116, como um documento excepcional devido à fundação deste mosteiro pelo próprio S. Bernardo. Embora o edifício tenha desaparecido, ainda se mantinha no século XVIII, por constituir sem dúvida uma autêntica memória em pedra dos tempos do santo cisterciense, sendo conhecida por uma gravura realizada nessa época (Figura 3)⁷⁶.

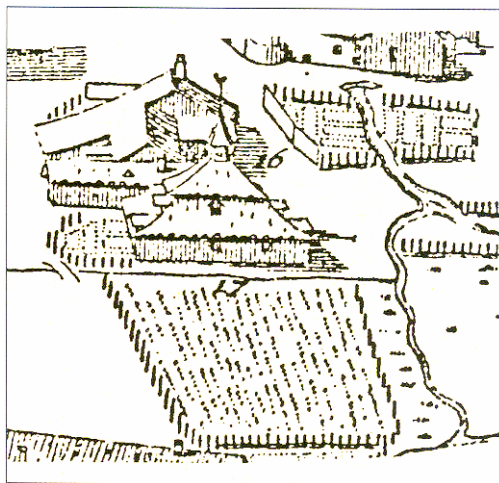


Figura 2- Imagem de Claraval I (reproduzida a partir de Peter J. Fergusson)

⁷⁴ Ver a reprodução do desenho in Angiola Maria ROMANINI, *ob. cit.*, p. 139.

⁷⁵ Benoît CHAUVIN, *idem*, pp. 322-329.

⁷⁶ Imagem reproduzida a partir de Peter J. FERGUSSON, “Les cisterciens et le roman” in *Dossiers de l’archéologie*, nº 229, (Citeaux 1098-1998, L’Épopée Cistercienne) éditions Fatou, Dijon, 1997-1998, pp.40-47, reproduzido na p. 41.

A planta da igreja é verdadeiramente atípica, de plano quadrado, constituída por duas estruturas quadrangulares concêntricas. Os diferentes lugares do mosteiro distribuem-se de uma forma simétrica em relação ao corpo da igreja, sugerindo o plano monástico a existência de um módulo quadrado. Apesar de esta planta constituir um caso único na planimetria cisterciense, revela um método de traçado arquitectónico utilizando precisamente esse módulo quadrado⁷⁷.

Seria com Claraaval II, construído por volta de 1135, que se afirmaria um projecto arquitectónico cuja existência se justifica pelas dezenas de abadias que irão surgir por toda a Europa. Estas novas fundações testemunham, nomeadamente pela planimetria, essa vontade de planificar e homogeneizar os mosteiros cistercienses, organizando-os ao pormenor. Esta realidade arquitectónica exprime também “uma eficácia e uma capacidade operacional fora do comum”⁷⁸. Não devemos, no entanto, pensar nesse projecto como revelador de um modelo rígido, aplicável da mesma forma por todo o lado, mas antes susceptível de ser transformado na planta, nas dimensões e, inclusive, na ordenação do espaço monástico. Daí, como foi já salientado, a dificuldade de organizar filiações tipológicas para os edificios de Cister⁷⁹.

Depois da morte de S. Bernardo, num fenómeno já perceptível nos últimos tempos da sua vida, na reconstrução das igrejas cistercienses, de modo a serem capazes de conter um número mais elevado de monges, as igrejas aproximam-se das grandes catedrais senão pela falta de despojamento, ao menos pela escala⁸⁰.

As transformações e a variedade da arquitectura dos cistercienses através do tempo, e no espaço europeu, têm igualmente que ser vistas não só face ao papel de monges e irmãos conversos na difusão de plantas e rigor construtivo, como também

⁷⁷ Angiola Maria ROMANINI, *ob. cit.*, pp. 137 e ss.

⁷⁸ *Id. ibidem*, p. 142.

⁷⁹ Léon PRESSOYRE, *ob. cit.*, p. 94.

⁸⁰ *Id. ibidem*, p. 12.

contando com a interacção quanto às experiências construtivas locais, apesar de autores como Anselme Dimier desvalorizarem a importância da arquitectura local⁸¹.

1.3.3 A Apologia a Guilherme de Saint-Thierry.

Entre as três centenas de cartas que se conhecem de S. Bernardo de Claraval destaca-se a *Apologia a Guilherme de Saint-Thierry*, abade do mosteiro beneditino com o mesmo nome, da diocese de Reims, por exprimir as posições do autor sobre a arte e, simultaneamente pela sensibilidade com que comenta as manifestações artísticas contemporâneas.

Redigida entre 1123 e 1125 constitui, sem dúvida, o documento mais vezes citado nos estudos sobre a arte dos cistercienses e mesmo sobre a arte medieval. Desse longo escrito só é geralmente citado o extracto em que são referidos e criticados o uso na escultura de imagens e de bestiário, em especial nos claustros monásticos⁸².

Embora esta conhecida citação possa conduzir a pensar que estamos perante um texto fácil, pela sua forma literária e pelos seus artifícios retóricos exige especial cuidado de interpretação, tendo já sido inclusive classificado como o mais confuso dos textos de um autor difícil⁸³.

Apesar do texto se referir explicitamente à escultura figurativa e à presença de bestiário nas imagens claustrais, não se pode daí inferir que a crítica de Bernardo de Claraval contemplava apenas a realidade artística e os programas iconográficos presentes nas galerias dos claustros. Se os claustros são especialmente referidos, tal

⁸¹ Anselme DIMIER, *Les moines bâtisseurs, Architecture et Vie Monastique*, Fayard, Paris, 1964, p. 108.

⁸² Ver tradução portuguesa desse extracto in Umberto ECO, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Editorial Presença, Lisboa, 1981, p. 18. Utilizámos esta edição para as citações e para análise da carta no seu conjunto *Obras de San Bernardo*, Introdução, versão e notas do R. P. German Prado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1947, pp. 1408-1436.

⁸³ Emero STIEGMAN, “Saint Bernard: the aesthetics of authenticity”, in *Studies in Cistercian Art and Architecture*, vol 2, Cistercian Publications, Kalamazoo, 1984, pp. 1-13.

facto resulta da importância que esses espaços assumiram no conjunto monástico, não só nos cistercienses, como de um modo mais lato, na tradição arquitectónica e na vivência monástica do Ocidente. Essa importância era igualmente reforçada sob o ponto de vista visual com o aparecimento do claustro historiado no século XII, durante o românico. A valorização do espaço claustral, na crítica do santo, resulta igualmente do facto da escultura dos capitéis, pela altura a que se apresentava, e pelas condições de luz que tinha, revelar condições de visibilidade excepcionais na cultura visual da época⁸⁴.

Não se conhecem completamente as condições em que foi realizada a carta a Guilherme de Saint-Thierry, embora se saiba que foi a pedido deste abade beneditino que o texto foi redigido.

Tem sido destacado o tom violento deste documento, denominado também como “panfleto”⁸⁵. Sendo este termo empregue concretamente para textos do século XX ou XXI tem um sentido invulgar para um texto da primeira metade do século XII.

Durante muito tempo estabeleceu-se como dado adquirido que as violentas palavras que se encontram nesta carta eram dirigidas aos cluniacenses. Era a interpretação, por exemplo, de Meyer Schapiro nos anos 40, ou, mais recentemente, de D. Jean Leclercq, monge beneditino especialista no pensamento de S. Bernardo⁸⁶. Estas duas vozes, fazendo autoridade, com largo intervalo cronológico, exprimiam o que se tinha tornado um lugar-comum na historiografia: eram sem dúvida os monges de Cluny os destinatários da *Apologia*.

Nos finais dos anos 80, Conrad Rudolph veio apontar a necessidade de rever esta posição, já que uma leitura crítica dos textos bernardinos a tornava errónea. Este autor

⁸⁴ André GRABAR, *Les Voies de la création en Iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*, Flammarion, 1979, p. 182.

⁸⁵ Ver por exemplo a designação de panfleto in Georges DUBY, *ob. cit.*, p. 125.

⁸⁶ Meyer SCHAPIRO, “Sobre la actitud estética en el arte románico” in *Estudios sobre el Románico*, trad. Esp, Alianza forma, Madrid, 1984, pp. 13-36 e Jean LECLERCQ, “L’Écrivain” in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 529-556.

sublinhava, em primeiro lugar, que o termo cluniacense só surgia duas vezes ao longo do documento de várias páginas; em segundo lugar, um facto que mudava radicalmente a questão do destinatário, o termo cluniacense era então empregue para designar todos os beneditinos tradicionais, e não só de Cluny⁸⁷.

O texto encontra-se dividido em duas grandes partes: “os problemas menores” e “coisas da maior importância”. A primeira parte diz respeito aos múltiplos aspectos da vida quotidiana e, desta forma, apresentam o mesmo tipo de preocupação que se revela nos Costumeiros.

Os exemplos apontados por S. Bernardo referem-se à não observância de vários preceitos que adulteram a vida monástica. Sublinhe-se que, no entanto, o escrito de Bernardo não constitui verdadeiramente um “tratado” por não apresentar nenhuma exposição ordenada de princípios estéticos. Tal facto não é verdadeiramente de estranhar, atendendo a que verdadeiramente a Idade Média não produziu nenhum tratado de estética⁸⁸.

O texto da *Apologia* não pode ser compreendido no sentido literal, restringindo-se a análise aos exemplos concretos e só a esses, estabelecendo de uma forma linear uma dicotomia entre o que está presente e o que está ausente para se definir aquilo que S. Bernardo condenava. Esta obra tem que ser analisada à luz da cultura clássica e religiosa do santo e também dos seus recursos retóricos. Como já foi destacado, constituindo um primeiro exemplo destes recursos, S. Bernardo estrutura o texto começando por louvar os cluniacenses para depois, na parte final da carta criticá-los

⁸⁷ Conrad RUDOLPH, “Bernard of Clairvaux’s *Apologia* as a Description of Cluny, and the controversy over Monastic art” in *Gesta*, nº XXVII, nº 1 e 2, The international Center of medieval Art, Nova York, 1988, pp. 125-132.

⁸⁸ Wladislaw TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética*, II, *La estética medieval*, trad. Esp, Akal ediciones, Madrid, 2002, p. 299.

ferozmente⁸⁹. S. Bernardo começa por defender-se dos que o criticam por atacar os beneditinos não cistercienses:

“Quem alguma vez me ouviu discutir em público ou murmurar em privado contra a ordem cluniacense?”⁹⁰.

Quando se inicia a parte final da *Apologia*, que, segundo o autor, trata “das coisas da maior importância”, são criticados os objectos existentes nos mosteiros dos beneditinos tradicionais, bem como as suas condutas⁹¹. Como recurso retórico, S. Bernardo faz por acumular detalhes na sua interpretação, podendo deste modo mais facilmente sublinhar o carácter dos vícios⁹².

Noutro claro recurso argumentativo, escreve S. Bernardo que não vai tratar determinado aspecto, indicando-o em seguida, o que significa que não só este não é ignorado, como é inclusive realçado:

“Omito as alturas imensas dos oratórios, os comprimentos desmesurados, as amplidões desproporcionadas (...)”⁹³.

O modo irónico de S. Bernardo não se restringe à crítica da arquitectura, ou da escala dos edifícios mas, já anteriormente, quando tratou da alimentação, tinha utilizado o motivo da “refeição ridícula” ao modo, por exemplo, de um Juvenal da Antiguidade⁹⁴.

O conhecimento da cultura clássica tem também sido apontado no tocante à crítica dos monstros, porventura o aspecto que mais vulgarmente é destacado na historiografia. Neste caso, a fonte terá sido a *Arte Poética* de Horácio, em que também os monstros, tão queridos da sensibilidade românica, são criticados⁹⁵.

⁸⁹ Jean LECLERCQ, *ob. cit.*, p. 547.

⁹⁰ S. BERNARDO, *ob. cit.*, p. 1412.

⁹¹ *Id. ibidem*, p. 1432.

⁹² Jean LECLERCQ, *ob. cit.*, p. 547.

⁹³ Ver S. BERNARDO, *ob. cit.*, p. 1432 e Umberto ECO, *ob. cit.*, p. 16

⁹⁴ Pierre RICHÉ “La connaissance concrète de la Chrétienté” in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 383-399 em especial 390.

⁹⁵ Jean WIRTH, *L’Image à l’époque romane*, Cerf, Paris, 1999, p. 122.

Para além dos animais, outros dois tipos iconográficos foram escolhidos por S. Bernardo para serem criticados pela sua utilização na escultura claustral: as formas monstruosas, em que o carácter híbrido constitui um elemento de eleição, e os homens em ocupações mundanas. Note-se o silêncio do texto a respeito do basilisco, do dragão e do grifo, vulgares no bestiário esculpido, o que só se pode compreender face à presença destes três marcantes exemplos na literatura bíblica e exegética⁹⁶.

Como foi já analisado por Véronique Mouilleron, a habilidade retórica não diz apenas respeito ao bestiário, já que quando se critica a figuração humana os exemplos respeitam à presença de imagens de santos e anjos no chão, mas depois as críticas e as referências aos santos e anjos não são repetidas para o espaço claustral, evitando-se assim falar de imagens figurativas com um lugar de eleição na tradição iconográfica cristã⁹⁷.

S. Bernardo, compreendendo o uso de imagens em igrejas não monásticas, revela por meio desta diferenciação mais do que uma mera concessão, um modo de distinguir e reforçar o modelo de vida ascética que propõe para o mundo monástico.

É muito possível, como já foi proposto, que estas críticas, nomeadamente as respeitantes à escultura, se dirigissem não apenas aos beneditinos tradicionais mas também ao interior da própria observância cisterciense, certamente aos mosteiros, que não Claraval, onde existiria idêntica escultura⁹⁸.

As anteriores observações sobre o texto bernardino permitem compreender que se apresente a *Apologia* como defensora de duas ideias principais: a defesa da pobreza

⁹⁶ S. BERNARDO, *ob. cit.*, p. 1434 e Gerardo BOTO VARELA, *Ornamento sin delito. Los seres imaginários del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Studia Silensia Seres Maior III, Abadia de Silos, 2000, p. 51.

⁹⁷ Véronique Rouchon MOUILLERON, *Cloîtres*, Flammarion, Paris, 2000, p. 30 e S. BERNARDO, *ob. cit.*, p. 1434.

⁹⁸ Pierre RICHE, *ob. cit.*, p. 391.

voluntária e a recusa das imagens no mundo monástico⁹⁹, e que se possa inclusive considerar que os cistercienses “mataram” a escultura românica, quer pelo estilo quer pelos temas¹⁰⁰.

1.4 A ARQUITECTURA DAS CLARISSAS

Um mundo que aceitou a presença de leigos, como S. Francisco e os seus companheiros, pregando nos caminhos e nas cidades e aí mendigando, não podia aceitar este tipo de vida para as mulheres. O IV Concílio de Latrão, de 1215, proibia a criação de novas Ordens e exigia a sujeição das comunidades a uma regra já existente. Compreende-se, desta forma, que a pequena comunidade fundada por Santa Clara e outras mulheres, colocada por S. Francisco no pequeno mosteiro de S. Damião, em Assis, em 1212, depois de seguir uma vida balizada segundo os princípios evangélicos, se tenha submetido à regra de S. Bento, com os princípios de clausura que a mesma exige¹⁰¹. Importa destacar que, sendo verdadeira a relação de S. Francisco com a comunidade de S. Damião, este não desejava a incorporação de comunidades femininas na Ordem, nem que os irmãos se dedicassem à assistência espiritual das mulheres. Só em 1247, com a Regra de Inocêncio IV para as comunidades de Clarissas se define claramente uma relação jurídica entre o ramo masculino e feminino dos Franciscanos¹⁰². É nesta regra claramente expresso:

⁹⁹ Georges DUBY, *ob. cit.*, p. 125.

¹⁰⁰ Jacques BOUSQUET, “Le rôle des cisterciens dans la décadence romane. Exemples et réflexions” in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 15, Centre Permanent de Recherches et d'études préromanes et romanes, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 1984, p. 45.

¹⁰¹ Clara RODRIGUEZ NUNEZ, “El conventualismo Feminino: Las Clarissas” in *VI Semana de Estudios Medievales*, Nájera 31 de Julho-4 de Agosto de 1995, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Logrono, 1996, pp. 87-100.

¹⁰² *Id.*, *ibidem.*, p. 92.

(...) *entregamos ao cuidado do Ministro Geral e Provinciais da Ordem dos Frades Menores todos os mosteiros da vossa Ordem. Decretamos que a partir de agora deveis permanecer sob a obediência, governo e magistério dos mesmos*¹⁰³.

No entanto e à semelhança de ordens monásticas como as cistercienses, as Clarissas são sujeitas a uma vida de clausura, em oposição à pregação, mendicância e pobreza voluntária dos irmãos Franciscanos. Embora este último aspecto fosse claramente um desejo de Santa Clara, expresso em particular no *Privilégio da Pobreza* concedido por Inocêncio III, entre 1215-1216, e confirmado por Gregório IX em 1228, este desejo de vida chocava aos olhos da Igreja com a necessidade de sobrevivência material das comunidades, e com a efectiva existência de clausura, contrária à possibilidade de pedir esmola¹⁰⁴. É neste sentido que os textos legislativos referentes às Clarissas, emitidos pela igreja, dão especial atenção às medidas de isolamento destas religiosas¹⁰⁵. Importa no entanto destacar que a denominada Regra de Santa Clara, porque elaborada pela própria Santa, entre 1247 e 1251, contemplava a prática da mendicância, procurando um modo de vida mais próximo dos frades franciscanos, como Santa Clara sempre pugnou:

(...) *Servindo o Senhor em pobreza e humildade, com muita confiança, sejam enviadas a pedir esmola. E não devem ter vergonha, porque também o Senhor por nós se fez pobre neste mundo*¹⁰⁶.

À semelhança do que já existiria para as monjas cistercienses, mas com a novidade da própria Regra explicitamente contemplar a realidade da clausura, é dada especial atenção à existência de uma grade de separação no espaço da igreja, e

¹⁰³ SANTA CLARA DE ASSIS, *Escritos, Biografia, Documentos*, Fontes Franciscanas II, 2ª edição, Editorial Franciscana, Braga, 1996, p. 338.

¹⁰⁴ Clara RODRIGUEZ NUNEZ, *ob. cit.*, p. 94 e SANTA CLARA DE ASSIS, *ob. cit.*, pp. 293-295.

¹⁰⁵ Panayota VOLTI, *Les couvents des Ordres Mendicants et leur Environnement à la fin du Moyen Age – Le Nord de La France et les Anciens Pays-Bas Méridionaux*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 27.

¹⁰⁶ SANTA CLARA DE ASSIS, *ob. cit.*, p. 55.

igualmente uma grade no locutório. Desta forma, pugnava-se por uma clara separação entre o espaço da clausura feminina e o espaço do oficiante, ou do locutório como espaço de comunicação com o mundo exterior. Este sentido da legislação está bem presente na Regra do Cardeal Hugolino, de 1218, como na Regra de Inocência IV de 1247¹⁰⁷.

A primeira destas Regras é mais sucinta, mas pelo seu enunciado permite perceber a existência implícita destas mesmas grades:

*(...) Ninguém fale às grades de ferro atrás das quais as monjas comungam e assistem ao ofício*¹⁰⁸.

Anos depois, em 1247, a Regra de Inocência IV é bem afirmativa quanto à necessidade da presença da grade separadora no interior da igreja:

*(...) queremos também que se coloque uma grade de ferro, de forma conveniente, na parede da capela que separa as irmãs*¹⁰⁹.

Esta mesma Regra de Inocência IV tem a preocupação de prevenir que para a comunhão das clarissas exista uma pequena, mas cuidada abertura nessa mesma grade:

*(...) abra-se uma pequena janela com porta de chapa de ferro*¹¹⁰.

É também neste documento que aparece, pela primeira vez, a referência à *roda* como meio de comunicação entre o convento e o exterior¹¹¹.

A nível legislativo não há, pois, diferença significativa entre um mosteiro de monjas Cistercienses e um convento de Clarissas quanto à separação espacial de género, e de acordo com os princípios da clausura activa e passiva. Existe, no entanto, uma diferença de pormenor respeitante à porta do próprio convento de clarissas, um lugar fundamental na comunicação com o exterior. Com efeito, a Regra de Inocência IV, com

¹⁰⁷ *Id. ibidem*, pp. 316 e 333.

¹⁰⁸ *Id. ibidem*, p. 316.

¹⁰⁹ *Id. ibidem*, p. 333.

¹¹⁰ *Id. ibidem*.

¹¹¹ *Id. ibidem*, p. 336.

o desejo de reforçar a segurança e o rigor da própria clausura, refere que essa porta deve estar elevada, e que o seu acesso deve ser feito por uma *escada levadiça*¹¹², o que é repetido pela Regra de Urbano IV de 1263¹¹³.

A preocupação de clausura rigorosa para as comunidades de mulheres religiosas encontrou expressão legislativa, em fins do século XIII, com a importante bula *Periculoso* de Bonifácio VIII, de 1298. Aí se denuncia a situação perigosa de algumas monjas, a sua falta de decência e a perigosa vagabundagem. O texto não dá apenas conta da irregularidade de costumes seguidos por algumas comunidades mas ao mesmo tempo, e dado o seu alcance para todas as dioceses da cristandade, representa a valorização do isolamento e da virgindade feminina, a que se deve associar o próprio desenvolvimento do Culto Mariano¹¹⁴.

Quer esta bula quer, em particular, a legislação das Clarissas e das Cistercienses, permitem compreender que já no século XIII se tomaram medidas em que se definia a clausura rigorosa, acompanhada de uma clara percepção da exigência de mecanismos arquitectónicos de separação e isolamento espacial¹¹⁵.

Nas Regras de Inocêncio IV e de Urbano IV é também referida a situação do locutório como espaço naturalmente destacado por constituir um dos poucos locais de comunicação com o exterior. Em qualquer desses documentos defende-se que a melhor solução é a presença do locutório no claustro, o que corresponde à solução topográfica das cistercienses. Coloca-se, no entanto, uma outra hipótese, a sua localização no

¹¹² *Id. ibidem*, p. 335.

¹¹³ *Id. ibidem*, p. 355.

¹¹⁴ Paulette L'HERMITE-LECLERCQ, *ob. cit.*, pp. 314-316.

¹¹⁵ As normas aplicadas às comunidades de monjas significam que a procura de rigor quanto à clausura é anterior ao Concílio de Trento. Para uma análise diferente valorizando o Concílio de Trento e a clausura monástica feminina ver Paulo Varela GOMES, "As Igrejas Conventuais de Freiras Carmelitas Descalças em Portugal e Algumas Notas sobre a Arquitectura de igrejas de Freiras" sep. da *Revista Museu* IV série, nº 9, Porto, 2000. Estas medidas nem sempre tiveram efeitos práticos como mostram, por exemplo, para o caso espanhol, os textos quinhentistas autobiográficos das religiosas. Ver Isabelle POUTRIN, "Clôture et Perception de l'Espace conventuel en Espagne (1560-1660)", in *Les Religieuses dans le Cloître et dans le Monde, des Origines à nos Jours*, *ob. cit.*, pp. 597-607.

interior do próprio templo, o que constitui novidade na estruturação dos espaços das religiosas¹¹⁶.

1.5 A ARQUITECTURA DOS MENDICANTES

A arte e a arquitectura das Ordens Mendicantes – Franciscanos, Dominicanos, Carmelitas e Agostinhos Descalços – não têm merecido uma atenção idêntica às da Ordem de Cister, facto que já era reconhecido por Mário Tavares Chicó na sua clássica síntese sobre a arquitectura gótica em Portugal, publicada nos anos 50¹¹⁷. Desde então, as histórias da arquitectura não mudaram de uma forma radical: não existe um capítulo, ou um estudo particular, relativo à arquitectura das Ordens Mendicantes nas grandes obras de síntese sobre a arquitectura medieval no Ocidente. É certo que a análise de algumas igrejas franciscanas e dominicanas não é ignorada mas apenas integrada – geralmente – no capítulo respeitante à arquitectura gótica em Itália. Desta forma, a maioria dos estudos sobre a arquitectura das Ordens Mendicantes tem pretensões menos abrangentes, não pretendendo caracterizar uma arquitectura dos mendicantes, à semelhança daquilo que é corrente na historiografia a respeito da arquitectura dos cistercienses, como vimos no capítulo anterior.

Os estudos sobre a arquitectura dos mendicantes têm, por outro lado, incidido principalmente nas edificações erigidas por Franciscanos e Dominicanos o que é particularmente notório nas análises que incidem sobre a arquitectura europeia no seu conjunto.

¹¹⁶ SANTA CLARA DE ASSIS, *ob. cit.*, pp. 336 e 337.

¹¹⁷ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p. 77.

Sem dúvida que o especial interesse na arquitectura destas duas ordens se justifica por a elas se dever um bem maior número de conventos por todo o espaço europeu, ao longo da Idade Média, com uma presença mais comum nos diversos centros urbanos.

A par do citado propósito historiográfico de estudar a arquitectura destas ordens com um âmbito geográfico mais limitado, verifica-se a tendência para analisar a sua arquitectura de um modo conjunto, sem muitas vezes diferenciar de um modo explícito eventuais diferenças nos modelos arquitectónicos das duas ordens¹¹⁸. Esta tendência encontra-se também na historiografia portuguesa onde, desde o estudo de Mário Chicó, geralmente se dedicava um capítulo à análise conjunta das Ordens Mendicantes¹¹⁹. Esta conduta encontra a sua justificação no facto de ser evidente na arquitectura destas duas ordens, no território português, similitudes de realizações arquitectónicas que se estendem a todo o espaço e com uma invulgar permanência ao longo do tempo, desde o século XIII até ao século XV. É esta invulgar permanência de uma tipologia arquitectónica dos mendicantes, expressa na planimetria característica das suas igrejas, que conduziu à utilização da expressão “modelo mendicante” para exprimir a importância que essa arquitectura teve na difusão do gótico em Portugal.

Para compreender o papel de Franciscanos e Dominicanos sob o ponto de vista arquitectónico em Portugal, importa atender à cronologia existente a respeito dessa actividade edificatória.

Nos primeiros tempos, os Franciscanos, ao contrário dos Dominicanos, até aos anos 40 do século XIII, não produziram legislação específica sobre arquitectura e actividade edificatória. Esta ausência deve-se, em primeiro lugar, à importância que a pobreza assumiu como valor fundamental para esta ordem. Daí os exemplos em que os

¹¹⁸ Ver a crítica ao hábito historiográfico de tratar em comum as duas ordens a respeito da arquitectura em Yvette CARBONELL –LAMOTHE, “Les établissements franciscains de Gascogne vers 1300” in *La naissance et l’essor du gothique meridional au XIII^e siècle*, Privat éditeur, Toulouse, pp. 283.

¹¹⁹ Mário Tavares CHICÓ, *ob.cit.*, capII.

Franciscanos reconstruíram pequenos edifícios e templos para se instalarem e viverem o seu ideal religioso, naquilo que os textos franciscanos medievais chamam vulgarmente “ermitério”.

Nos primeiros tempos da existência de frades menores e pregadores a questão da construção arquitectónica não se punha, embora por razões diferentes, mas particularmente significativas do que cada ordem valorizava sob o ponto de vista religioso e quais as finalidades que perseguia. Daí que se possa dizer que, até 1240-1245, os Mendicantes tiveram um papel reduzido na história da arquitectura religiosa.

S. Francisco não levanta sequer o problema das características que os edifícios dos irmãos deveriam possuir, na medida em que estes não deveriam ter edifícios próprios, inferindo-se que aproveitavam, nas suas deambulações, edifícios pré-existentes, exprimindo deste modo, e sem espaço para dúvida, a importância que concediam à pobreza¹²⁰. Sublinhou Jacques Le Goff que, no início, não existe um vínculo de natureza institucional e de carácter permanente entre um franciscano e a casa onde reside¹²¹. Por outras palavras, não existe então, nesta primeira fase, uma verdadeira conventualização dos irmãos franciscanos, de acordo com o ideal do Santo de Assis.

Os irmãos são naquela época “semi-laicos”, visitando as casas do pobre e do rico e espalhando a palavra de Deus¹²². É de acordo com esse ideal primitivo que se compreende a diferença estabelecida num texto Franciscano “*A Lenda dos três companheiros*”, entre os homens das cidades e os homens das florestas, identificando-se estes últimos com os primeiros irmãos franciscanos¹²³. Com os seus primeiros

¹²⁰ Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Espiritualidad Franciscana y Arquitectura Gótica: del Recelo a la Revitalización”, in *Espiritualidad y Franciscanismo, VI Semana de Estudios Medievales*, (Najera, 31 de Julho-4 de Agosto de 1995), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1996, pp. 111-131.

¹²¹ Jacques LE GOFF, *S. Francisco de Assis*, Editorial Teorema, Lisboa, 2000, p. 149.

¹²² *Id. ibidem*, p. 150.

¹²³ André VAUCHEZ, “Saint François d’Assise” in *Moines et Religieux au Moyen Age*, Édition du Seuil, Paris, 1994, pp. 245-263.

companheiros, Francisco de Assis, na igreja arruinada de Santa Maria da Porciuncúla, constrói uma cabana, para alojamento de todos¹²⁴.

A *cabana* constitui aliás um termo recorrente nas fontes franciscanas indicando o despojamento, a simplicidade e a pobreza em que vivia o pobre de Assis. Assim, segundo a memória que será conservada no texto tardio *As Florinhas de S. Francisco*, na reunião efectuada pelos franciscanos em 1217 na cidade de Bolonha, constroem-se *cabanas de vime* para alojamento de grande número de irmãos¹²⁵.

“Havia naquele acampamento cabanas de vime e de esteiras, aos grupos, segundo as diversas nacionalidades; e assim foi chamado o Capítulo dos Vimes ou, melhor, das Esteiras”¹²⁶.

Dois anos antes de morrer, S. Francisco, doente, passa por S. Damiano onde se encontra Santa Clara. Esta retém-no, procura ajudá-lo no seu estado de saúde e aloja-o numa *cabana de vime* que manda especialmente construir¹²⁷.

Sem dúvida que com estas referências repetidas às *cabanas* se pretendia mostrar uma imagem de pobreza e de humildade do Santo, compreendendo-se por isso melhor que os seus escritos não tratem especificamente o tema das construções, nem na *Primeira Regra*, nem na segunda. O seu espírito de eremita conduziu a que apenas na chamada *Regra para os Ermitérios* se estabeleçam disposições quanto à organização espacial de casas destinadas a poucos irmãos, três ou quatro, e em que existiria um pequeno *claustro*¹²⁸.

¹²⁴ S. FRANCISCO DE ASSIS, “Legenda dos três companheiros”, in *Escritos, Biografias, Documentos*, terceira edição, Fontes Franciscanas I, Editorial Franciscana, Braga, 2005, p. 807.

¹²⁵ Jacques LE GOFF, *ob. cit.*, p. 61.

¹²⁶ S. FRANCISCO DE ASSIS, “Florinhas de S. Francisco”, *ob. cit.*, p. 1180.

¹²⁷ Jacques LE GOFF, *ob. cit.*, p. 67.

¹²⁸ Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *ob. cit.*, pp. 111-131. e S. FRANCISCO DE ASSIS, “Regra para os Ermitérios”, *ob. cit.*, p. 173.

A expansão franciscana, bem como a dominicana, por toda a Europa durante o século XIII, trouxe consigo a necessidade de criar normas, para a construção dos edifícios.

Deve-se aos Dominicanos a existência mais precoce de constituições, na medida em que a sua primitiva legislação data de 1220¹²⁹. O primeiro conjunto de normas diz fundamentalmente respeito às dimensões e em especial à altura que os edifícios não podem exceder, de acordo com um princípio de humildade. É assim sublinhado que os irmãos dominicanos devem ter *casas baixas e com aspecto simples*¹³⁰. Em 1228, sete anos depois da morte de S. Domingos de Gusmão, reúne-se o Capítulo Geral tendo sido tomadas decisões no sentido de manter o espírito de pobreza pretendido pelo fundador da Ordem. É assim que se compreende a produção de normas em que esse espírito é realçado, nomeadamente no respeitante à edificação:

*Que os nossos irmãos tenham casas pequenas e simples, que os muros das casas sem terraço não ultrapassem a medida de XII pés, com terraço XX pés; a igreja não exceda em altura XXX pés e que as cabeceiras não se construam em pedra, apenas a zona do altar e a sacristia. Se alguém fizer o contrário receba um castigo tão grave como a sua culpa. Que em cada convento se elejam três irmãos, entre os mais distintos, sem cujo parecer não podem ser construídos os edifícios*¹³¹.

Esse aparecimento precoce de normas permitiu às outras Ordens Mendicantes, a começar pelos Franciscanos, harmonizarem a sua legislação com a dos irmãos pregadores. Esta transformação legislativa vai ser patente a partir de meados do século

¹²⁹ Benoit MONTAGNES, “L’Attitude des Prêcheurs a l’Égard des Oeuvres d’Art” in *La Naissance et l’Essor du Gothique meridional au XIII^e siècle*, Privat éditeur, Toulouse, 1974, pp. 87-100.

¹³⁰ G. MEERSSEMAN, “L’Architecture Dominicaine au XIII^e Siècle, Législation et Pratique” in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol XVI, Istituto Storico Domenicano di S. Sabina, Roma, 1946, pp. 136-190.

¹³¹ Ver extractos da legislação de 1228 in Joaquim Yarza LUACES *et. al.*, *Fuentes y Documentos para La Historia del Arte*. Vol III, *Arte Medieval II, Románico y Gótico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 235.

XIII¹³². Deste modo os franciscanos rejeitam também tudo o que vá contra o espírito de pobreza:

*Quando for necessário construam-se edifícios segundo estas disposições, sem exceder os limites da pobreza (...) de nenhum modo as igrejas devem ser abobadadas excepto nas zonas do presbitério*¹³³.

As normas do *Capítulo geral dos franciscanos de Narbonne de 1260*, seriam confirmadas mais tarde em 1271 no *Capítulo Geral de Assis* e em 1292 no *Capítulo de Paris*¹³⁴.

Estes factos revelam a existência de uma estrutura centralizadora em meados do século XIII que, à semelhança do que se passava com os cistercienses, procurava manter um controlo quanto à actividade edificatória por parte da Ordem. Aliás, entre as resoluções do importante IV Concílio de Latrão, de 1215, contava-se a recomendação às diferentes ordens religiosas de seguirem a organização cisterciense¹³⁵.

Apesar desta similitude nos textos legislativos, pode legitimamente levantar-se a questão se tal facto tem como consequência necessária uma idêntica realização arquitectónica¹³⁶. O problema é tanto mais interessante quanto a historiografia – de uma maneira francamente dominante – tem analisado em conjunto a arquitectura erigida pelos mendicantes, o que se verifica especialmente nos estudos sobre as casas dos franciscanos e dos dominicanos. Esta atitude encontra a sua justificação na mais precoce e maior expansão que se verificou por parte destas duas ordens, expressa pela sua presença, em começos do século XIV, por praticamente toda a Europa e também nos

¹³² Panayota VOLTI, *ob. cit.*, p. 14.

¹³³ Joaquim Yarza LUACES *ob. cit.*, p. 236.

¹³⁴ Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *ob. cit.*, p. 117.

¹³⁵ Marcel DURLIAT, *L'Art dans le Royaume de Majorque. Les Débuts de l'Art Gothique en Roussillon en Cerdagne et aux Baléares*, *idem*, pág. 67. Para o enquadramento deste Concílio R. W. SOUTHERN, *L'Église et la Société dans l'Occident Médiéval*, Flammarion, Paris, 1997, p.89.

¹³⁶ Benoit MONTAGNES, *ob. cit.*, p.93.

lugares santos, com aproximadamente 600 conventos dominicanos e 1400 casas franciscanas¹³⁷.

Aparentemente, como era defendido por Benoit Montagnes, a análise conjunta e indiferenciada da arquitectura produzida pelos mendicantes parece incorrecta se atendermos em especial às igrejas levantadas pelas dominicanas¹³⁸. Nestas igrejas dos pregadores vemos a utilização de um modelo planimétrico menos vulgar para a planta basilical, a igreja de duas naves. Este modelo foi empregue para a igreja dos Jacobinos de Paris e de Toulouse, estando o coro dos religiosos instalado numa nave, e os fiéis na outra para receberem a pregação. Este modelo foi seguido por muitas outras casas da mesma Ordem¹³⁹. Apesar de constituir uma tipologia que conheceu grande preferência no actual território da França, nunca constitui de facto o valor de um “modelo” para todo o espaço europeu para as novas fundações dominicanas¹⁴⁰.

O interesse da igreja dos jacobinos de Toulouse reside principalmente em dois aspectos: em primeiro lugar no problema da unificação do espaço como uma solução privilegiada pelo mundo mediterrânico¹⁴¹; em segundo lugar pela solução que apresenta quanto à utilização do espaço sagrado por diferentes grupos, uma nave para os religiosos e uma nave para os leigos¹⁴².

Os textos normativos dos carmelitas e dos agostinhos são mais tardios e não apresentam a mesma preocupação quanto à explicitação das características

¹³⁷ R. W. SOUTHERN, *ob. cit.*, p. 242.

¹³⁸ Yvette CARBONELL-LAMOTHE, *ob. cit.*, p.183.

¹³⁹ Ansélme DIMIER, *Les moines Bâisseurs, Architecture et Vie Monastique*, Fayard, Paris, 1964, pp. 154-156 e Maurice PRIN, “L’Église des Jacobins de Toulouse: les étapes de la constructions” in *La Naissance et l’Essor du Gothique méridional au XIII^e siècle*, Privat éditeur, Toulouse, 1974, pp. 185-208.

¹⁴⁰ Marcel DURLIAT, *ob. cit.*, p. 68.

¹⁴¹ Como foi justamente destacado para a análise do tardo-gótico em Portugal por José Custódio Vieira da SILVA, *O Tardo Gótico em Portugal, a Arquitectura no Alentejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989, pp. 69-70.

¹⁴² *Id. ibidem*, p. 71.

arquitectónicas; sublinham os primeiros a *dignidade* dos edifícios enquanto os agostinhos referem o seu *despojamento*¹⁴³.

No caso do território português, justifica-se um tratamento conjunto dos edifícios mendicantes, principalmente no que diz respeito às casas dos franciscanos e dominicanos, tanto mais que, como sublinhou Gérard Pradalié, era vulgar as igrejas de mendicantes de uma mesma região apresentarem a mesma tipologia arquitectónica¹⁴⁴. De facto, a historiografia portuguesa tem tratado conjuntamente a arquitectura dos mendicantes, destacando o papel que tiveram entre nós na difusão de um gótico de cariz mediterrânico¹⁴⁵. Esta realidade arquitectónica contribui para que se falasse em *modelo mendicante*¹⁴⁶ ou em *tipologia mendicante*¹⁴⁷.

Os estudos existentes sobre a arquitectura das ordens mendicantes, para o período medieval, têm-se restringido à análise arquitectónica das igrejas, já que geralmente é o único edifício que subsiste. Noutros casos, embora as instalações conventuais permaneçam, as modificações operadas em especial a partir do século XV, dificultam qualquer análise consistente. Apesar desta situação arquitectónica, e tendo em conta a análise espacial dos conjuntos conventuais existentes, bem como as indicações sugeridas pelos textos normativos, parece lícito supor-se que o modelo empregue pelos mendicantes, quando se verifica a sua conventualização, corresponde ao modelo

¹⁴³ Panayota VOLTI, *ob. cit.*, pp. 18-19.

¹⁴⁴ Gérard PRADALIÉ, *O Convento de S. Francisco de Santarém*, trad. Port. Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 1992, p. 65.

¹⁴⁵ Mário Tavares CHICÓ, *idem*, pág. 88. Veja-se o tratamento conjunto da arquitectura dos mendicantes nas grandes sínteses sobre a Arte Gótica em Portugal: Pedro DIAS, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, cap. 3; Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio Vieira da SILVA, *História da Arte Portuguesa, Época Medieval*, Universidade Aberta, 1995, pp. 119-126; Paulo PEREIRA, “A arquitectura (1250-1450)”, em Paulo PEREIRA (direcção), *História da Arte Portuguesa*, vol 1, Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 369 e ss, e Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *História da Arte em Portugal*, vol 2, *o Gótico*, Editorial presença, Lisboa 2002, p. 44 e ss..

¹⁴⁶ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio Vieira da SILVA, *ob. cit.*, p. 119

¹⁴⁷ Paulo PEREIRA, *ob. cit.*, p. 377.

benedictino¹⁴⁸. Não só o claustro terá mantido a sua posição ao lado da igreja, como continua a assumir um valor fundamental na composição arquitectónica, à volta do qual se dispõem a sala do capítulo, o dormitório e o refeitório¹⁴⁹.

Esta organização espacial dos conventos vai-se modificar mais tarde, nos séculos XV e em muitos casos no século XVI ou posteriormente, quando surge a exigência de espaços dedicados a celas individuais, a salas de estudo e a bibliotecas de maiores dimensões¹⁵⁰.

Merecem ser sublinhadas três práticas assumidas, quer por franciscanos e dominicanos, quer pelas outras ordens mendicantes, nos usos e vivências do espaço sagrado: a pregação; a confissão e o direito de sepultura no interior das igrejas conventuais. Estes três aspectos são indissociáveis do êxito que os mendicantes obtêm no seu apostolado junto das populações urbanas. O êxito torna-se evidente através da afluência de ingressos nas diferentes Ordens mendicantes, com diferente ritmo, de que a já referida multiplicação de casas franciscanas e dominicanas constitui um exemplo expressivo. Tal facto originou a formação de comunidades de irmãos mais numerosas e impossíveis de manter nas primitivas casas modestas e pequenas em que se reuniam. Explica-se assim a construção de edifícios, como no caso português de S. Francisco de Santarém, cuja dimensão contrariava a ideia de austeridade defendida na legislação primitiva, nomeadamente com as restrições quanto às dimensões dos edifícios¹⁵¹.

É neste contexto de êxito, na sua mensagem religiosa e de implantação dos conventos nas cidades que se deve compreender os textos normativos dos mendicantes que põem fim às restrições anteriores quanto às dimensões dos edifícios. A transgressão dos princípios de austeridade arquitectónica encontra-se de um modo significativo na

¹⁴⁸ Wolfgang BRAUNFELS, *La Arquitectura Monacal en Occidente*, Edit. Barral, Barcelona, 1974, p. 195.

¹⁴⁹ *Id. ibidem*.

¹⁵⁰ *Id. ibidem*, p. 199.

¹⁵¹ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio Vieira da SILVA, *ob. cit.*, p. 119.

própria igreja de Assis, aumentada e embelezada nos finais do século XIII pelo Papa Nicolau IV, antigo franciscano¹⁵². Em finais do século XIII também o Capítulo Geral dos Dominicanos, realizado em Veneza em 1297, põe fim às limitações em altura que deviam cumprir as construções da Ordem¹⁵³.

Esta modificação dos conventos mendicantes, em que a mudança de escala passou a aparecer como um valor arquitectónico importante, à semelhança do processo que se tinha verificado com os cistercienses, implicou que passasse a ser preciso contar com as doações e apoios régios e com a própria emulação entre franciscanos e dominicanos. Seria simplista ver na análise das transformações sofridas pelas igrejas dos mendicantes apenas uma perda de austeridade, com semelhança ao que tem sido sublinhado para os mosteiros dos cistercienses, esquecendo a diferença nos usos do espaço sagrado, reveladora das distinções entre mosteiros e conventos nas casas masculinas. A novidade destas últimas, implantadas nas cidades, diz respeito aos dois principais fins das suas igrejas: a liturgia e a pregação¹⁵⁴. Esta abertura do espaço sagrado ao povo, o oposto do uso da igreja monástica, conduziu inclusive a que, com algum exagero, se fale em relação a estes novos usos num processo de *dessacralização* das igrejas conventuais¹⁵⁵. Face ao espaço fechado dos cistercienses, porque reservado à oração de quem deixou o mundo profano, temos com os mendicantes a formação do espaço da igreja com dois pontos centrais, o local do oficiante e o púlpito do pregador¹⁵⁶.

O IV Concílio de Latrão, de 1215, tinha destacado a importância da pregação e também da confissão – tornada obrigatória pelo menos uma vez por ano. O direito à

¹⁵² Ansélme DIMIER, *Les moines Bâtitseurs, Architecture et Vie Monastique*, *idem*, pág. 147. A igreja de S. Francisco de Assis, fundada em 1228, seria consagrada em 1253, ver John WHITE, *Arte Y Arquitectura en Italia (1250-1400)*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 23-27.

¹⁵³ Benoit MONTAGNES, *idem*, pág.93 e G. MEERSSEMAN, *ob. cit.*, pp. 136-190, especialmente p. 175.

¹⁵⁴ Marta CUADRADO, *Arquitectura de las Ordenes Mendicantes*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, s.d., p. 8.

¹⁵⁵ Wolfgang BRAUNFELS, *ob. cit.*, p.192.

¹⁵⁶ Marta CUADRADO, *ob. cit.*, p.12.

pregação é concedido aos mendicantes desde os seus primeiros tempos¹⁵⁷. Ao longo do século XIII, esse direito ganha maior relevo, é concedido a estas Ordens um alargamento dos termos em que o mesmo pode ser exercido até que em 1281, a bula papal *Ad fructus uberes* autoriza estes religiosos a pregar e confessar sem qualquer necessidade de autorização, quer pelos bispos, quer pelo clero paroquial¹⁵⁸.

O espaço mendicante torna-se também um espaço sepulcral privilegiado, com os enterramentos que os dominicanos têm autorização de realizar nos seus conventos a partir de 1227 e os franciscanos a partir de 1260, o que lhes permite também auferir de importantes rendimentos¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Panayota VOLTI, *ob. cit.*, p. 27.

¹⁵⁸ *Id. ibidem*, p. 28.

¹⁵⁹ Marcel DURLIAT, *ob. cit.*, p. 70.

**PARTE II - ARQUITECTURA MONÁSTICA E
CONVENTUAL FEMININA EM PORTUGAL
(SÉCULOS XIII E XIV)**

Nos séculos XIII e XIV foram criados dezenas de mosteiros e conventos femininos em Portugal. A maioria desapareceu já completamente e noutros casos foram profundamente alterados nos séculos posteriores. Como resultado da acção do tempo e dos homens, só possuímos um número reduzido de casas religiosas femininas dos séculos XIII e XIV em que é possível realizar o estudo da arquitectura e da escultura medieval. Trata-se de antigos mosteiros cistercienses e de alguns conventos de clarissas. Das restantes casas religiosas apresentamos em Anexo uma lista que permitirá compreender como a nossa análise é reduzida sob o ponto de vista quantitativo.

Na análise da arquitectura religiosa utilizaremos um critério cronológico, atendendo à data das respectivas fundações. Como resultado desta organização estudaremos o Mosteiro de Santa Maria de Celas, o Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, o Mosteiro de Santa Maria de Almoester, o Convento de Santa Clara de Santarém, o Convento de Santa Clara de Coimbra e o Convento de Santa Clara de Vila do Conde.

A introdução das monjas cistercienses em Portugal data dos princípios do século XIII e deve-se à vontade das filhas de D. Sancho I, as infantas Teresa, Sancha e Mafalda. Se compararmos com as fundações dos primeiros mosteiros cistercienses masculinos, S. João de Tarouca e S. Cristóvão de Lafões, ambos na primeira metade do século XII, poderemos dizer que as fundações das casas de monjas no território português são tardias¹. Em Espanha o movimento de fundação das casas cistercienses femininas é mais precoce: começa com o mosteiro de Tulebras, em Navarra, em meados

¹ Para uma cronologia segura das fundações das casas religiosas em território português ver o guia de Bernardo Vasconcelos e SOUSA (dir.), Isabel Castro PINA, Maria Filomena ANDRADE e Maria Leonor Silva SANTOS, *Ordens Religiosas em Portugal: Das Origens a Trento. Guia Histórico*, Livros Horizonte, Lisboa, 2005.

do século XII e apresenta até ao fim desse século mais seis fundações². As primeiras monjas cistercienses que vêm formar as primitivas comunidades de S. Mamede de Lorvão e possivelmente de S. Pedro de Arouca eram provenientes de várias casas de religiosas existentes na Península, já em finais do século XII³.

D. Afonso II, que procurou o apoio do abade do Mosteiro de Alcobaça no quadro de uma política de limitação de poder e de luta contra a aristocracia e o alto clero, teve necessidade de sustentar os interesses das suas irmãs. Essa conduta teve como resultado dificultar o apoio às casas cistercienses fundadas por estas infantas⁴.

Estas fundações, em especial a de D. Mafalda em Arouca e a de D. Teresa em Lorvão, conduziram a que a nobreza, em especial a alta nobreza, optasse por estes mosteiros, não tanto por opção religiosa mas procurando ligações a um mosteiro prestigiado⁵.

Na segunda metade do século XIII podemos considerar a existência de uma segunda fase de expansão do movimento cisterciense feminino, com fundações associadas não só à alta nobreza como também a uma nobreza de estatuto menos elevado e também a filhas de burgueses. O século XIII constitui também para Portugal o século de ouro das monjas cistercienses. É neste período que surgem oito novas casas enquanto se fundam apenas três casas masculinas⁶.

² Maria del Cármen MUÑOZ PÁRRAGA, *Monasterios de Monjas Cistercienses*, História 16, Madrid, s.d., p. 4 e Joaquim Yarza LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, vol II, *La Edad Media*, reimpressão, Editorial Allambra, Madrid, 1988, pp. 200.

³ Dom. Maur COCHERIL, “Les Infantes, Teresa, Sancha et Mafalda et l’Ordre de Cîteaux aux Portugal”, *Sep. Revista Portuguesa de História*, t. XVI, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1978 e Maria Alegria MARQUES, “Inocência II e a Passagem do Mosteiro de Lorvão para a Ordem de Cister” in *Estudos sobre a Ordem de Cister em Portugal*, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 75-125.

⁴ José Mattoso, *A Monarquia Feudal, História de Portugal*, vol. 2, Lisboa, Estampa, s.d., pp. 114-115

⁵ Maria Helena da Cruz COELHO e Rui Cunha MARTINS, “O Monaquismo Feminino Cisterciense e a Nobreza Medieval Portuguesa (séculos XIII e XIV)”, in *Theologica*, 2ª série, vol. XXVIII, fasc. 2, Faculdade de Filosofia, Braga, 1993, pp. 481-506.

⁶ Dom Maur COCHERIL, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, 1ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1978, p. 443.

No século XIV não foi fundado no território português nenhum novo mosteiro cistercienses, masculino ou feminino, o que revela bem o peso crescente das casas mendicantes de ambos os sexos, o que se prolonga com ainda maior vigor durante o século XV⁷.

O sucesso das ordens mendicantes, em especial de franciscanos e de dominicanos é expresso pela presença, entre os anos 30 e os anos 60 do século XIII, de um ou mais conventos mendicantes nas principais cidades, muitas vezes protegidos pela alta nobreza ou pela própria família régia⁸.

É nos centros urbanos com uma população mais numerosa, Lisboa e Santarém, que encontramos não só conventos franciscanos e dominicanos como também conventos femininos de ambas as ordens, o que exprime sem dúvida a importância destas cidades⁹. Na expansão dos conventos femininos o caso das clarissas parece destacar-se, na medida em que substituem os mosteiros das cistercienses, os preferidos pelas senhoras da alta nobreza nos princípios do século XIII, como os exemplos de Lorvão e Arouca testemunham¹⁰. Santa Clara de Coimbra, Santa Clara de Vila do Conde e Santa Clara de Santarém são os exemplos mais bem conhecidos a este respeito, sobressaindo o primeiro destes conventos por beneficiar da presença, em princípios do século XIV, da Rainha Isabel de Aragão¹¹.

⁷ Bernardo Vasconcelos e SOUSA (dir.), Isabel Castro PINA, Maria Filomena ANDRADE e Maria Leonor Silva SANTOS, *ob. cit.*, pp. 293 e ss, 323 e ss e 393 e ss..

⁸ Hermínia Vasconcelos VILAR, “Os Frades Mendicantes”, in *História Religiosa de Portugal*, vol. I, coord. Ana Maria C. M. JORGE e Ana Maria S. A. RODRIGUES, *Formação e Limites da Cristandade*, Temas e Debates, Lisboa, 2004, pp. 228-233.

⁹ José Mattoso, “O Enquadramento Social e Económico das Primeiras Fundações Franciscanas” in *Portugal Medieval, Novas Interpretações*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1985, pp. 329-345.

¹⁰ *Id.*, *ibidem*, p. 341.

¹¹ Maria de Lurdes ROSA, “A Religião no Século: Vivências e Devoções dos Leigos”, in *História Religiosa de Portugal*, *ob. cit.*, pp. 423-505, especialmente pp. 472-474.

Embora com existência no território português, as segundas ordens dos carmelitas e dos Eremitas de Santo Agostinho saem do âmbito cronológico deste estudo, por terem as suas casas fundadas nos séculos XV e XVI¹².

¹² Ver Bernardo Vasconcelos e SOUSA (dir.), Isabel Castro PINA, Maria Filomena ANDRADE e Maria Leonor Silva SANTOS, *ob. cit.*, pp. 417-418 e 434-435.

1 O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE CELAS

D. Sancha, filha de D. Sancho I, fundou o mosteiro cisterciense de Santa Maria de Celas de Vimarões, a Nordeste da cidade medieval de Coimbra, junto de um seu paço.

Embora se desconheça a data da fundação desta casa religiosa, é possível que o ano de 1221 se deva aceitar como uma data de primeira importância para o aparecimento deste mosteiro. Com efeito, é só nesta data que nos surge o primeiro documento com referência a Celas, como, possivelmente, é nesta mesma data que nesse local se instalam as primeiras monjas¹³.

A historiografia tem associado a fundação desta casa cisterciense à existência anterior de uma comunidade de mulheres que, vivendo em Alenquer, era protegida por D. Sancha¹⁴. Embora esse grupo de mulheres fosse apresentado pelo cronista Frei Bernardo Brito como *emcelladas* ou *emparedadas*, não devia tratar-se de simples reclusas mas teriam constituído uma comunidade, o que parece confirmado pelo envio de uma bula de Honório III, de 1224, ao Mosteiro de Santa Maria Rotunda de Alenquer¹⁵. Essa comunidade não podia ser cisterciense por ser dirigida por uma priora¹⁶, o que afasta qualquer hipótese da transferência de local de um mosteiro cisterciense de Alenquer para Celas, como ocorreu com muitas casas religiosas de Cister.

¹³ Maria do Rosário MORUJÃO *Um Mosteiro Cisterciense Feminino: Santa Maria de Celas (século XIII a XV)*: por ordem da Universidade, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, 2001, pp.25 e 26. Para o estudo do processo de fundação de Santa Maria de Celas foi utilizado principalmente este trabalho, pela análise que realiza de toda esta problemática tendo em conta a documentação disponível.

¹⁴ Ver nomeadamente Dom Maur COCHERIL, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, 1ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1978, p. 160.

¹⁵ Frei Bernardo de Brito, *Primeira Parte da Chronica de Cister, onde se Contao as Cousas Principais desta Ordem e muitas Antiguidades do Reino de Portugal*, Lisboa, 1602, fol. 457 v-459. Maria do Rosário MORUJÃO, *ob. cit.*, p.24.

¹⁶ Maria do Rosário MORUJÃO, *ob. cit.*, p.24.

Frei Bernardo D'Assumpção procurou associar a fundação do Mosteiro de Celas em Coimbra ao maravilhoso devido ao milagre perpetrado por Santiago, aquando da tomada da cidade em 1064, por Fernando Magno¹⁷. Desta forma procurava-se valorizar a escolha do local do cenóbio pela infanta D. Sancha, embora a razão desta escolha seja certamente mais simples e vulgar. Muito possivelmente a escolha de Celas, nas proximidades de Coimbra, decorreu da presença aí de um paço, pertencente a esta mesma infanta, o que tem paralelo com outros exemplos nomeadamente no dos mosteiros cistercienses de S. Dinis de Odivelas e de Santa Maria de Almoester. Assim, Santa Maria de Celas constitui um dos vários cenóbios em que há uma ligação física entre o local de implantação e a presença de um paço medieval, particularidade que só se encontra na Península Ibérica¹⁸.

Em 1234, teriam vindo para Celas monjas da comunidade de Alenquer, conforme já referido, mas a comunidade primitiva ter-se-á estabelecido, na década de 20 do século XIII, pela transferência de monjas cistercienses de Lorvão, tal como era exigido pelos Cistercienses¹⁹.

Do conjunto das edificações monásticas aí erigidas é hoje difícil ter uma percepção de conjunto, em consequência da destruição da cerca e da construção ocorrida na época contemporânea que levou à sua integração na cidade. Essa dificuldade é também fruto do aproveitamento e destruição dos antigos edifícios do mosteiro com a actual instalação do Hospital Pediátrico de Coimbra. Do património edificado, apenas persistem a igreja quinhentista e o claustro medieval transformado também no século XVI.

¹⁷ Frei Bernardo D'ASSUMPCÃO, *Mosteiro de Celas. Index da Fazenda (1648)*, publ. por J. M. Teixeira CARVALHO, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1921, pp. 7-8.

¹⁸ Sobre a relação entre Paços e Mosteiros ver José Custódio Vieira da SILVA, *Paços Medievais Portugueses*, 1ª edição, IPPAR, Lisboa, 1995, pp. 96-97.

¹⁹ Maria do Rosário MORUJÃO, *ob. cit.*, p.27.

O facto do Mosteiro de Celas de Coimbra possuir o único claustro historiado actualmente existente em território português, conforme destacámos na introdução geral deste trabalho, exige uma compreensão da estrutura e da narração visual aí presentes. Assim sendo, compreende-se a necessidade de analisar a problemática dos claustros historiados sob o ponto de vista da existência de um programa iconográfico e das condições da sua visualidade. A escultura claustral e a forma como ela se destinava a uma comunidade cisterciense feminina serão melhor entendidas à luz da referida análise.

1.1 ELEMENTOS PARA A INTERPRETAÇÃO DO MOSTEIRO DE CELAS – OS CLAUSTROS HISTORIADOS – MOISSAC E A NARRATIVIDADE CLAUSTRAL

S. Pedro de Moissac tem a sua origem numa antiga fundação monástica de meados do século VII no Sul de França, no antigo território de Quercy²⁰. O seu claustro, mandado construir pelo abade Ansquitol (1085-1115), constitui – muito justamente – um dos mais celebrados e estudados claustros medievais do Ocidente²¹. Tal prestígio deve-se, em primeiro lugar, ao facto de constituir o mais antigo claustro historiado existente, mas também à qualidade escultórica e programática do elevado número de capitéis,

²⁰ Para o contexto da fundação de S. Pedro de Moissac ver Marcel DURLIAT, *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, 2ª edição, comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, Dak, 1995. (1ª edição 1990), p.117 e Quitterie CAZES e Maurice SCELLÈS, *Le Cloître de Moissac, Chef-d'Ouvre de la Sculpture Romane*, éditions sud Ouest, Bordeaux, 2001, p.8.

²¹ Sobre o interesse despertado pelas “ruínas” de Moissac desde finais do século XVIII, e o grande conjunto de publicações que lhe têm sido dedicadas a partir do séc XIX, ver Meyer SCHAPIRO “La Escultura Romanica de Moissac”, in *Estudios sobre el románico*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 161-162 e Quitterie CAZES e Maurice SCELLÈS, *ob. cit.*, pp. 9-13. O estudo, hoje clássico, de Meyer SCHAPIRO, publicado em 1931, constituiu, primeiramente, uma tese de doutoramento; infelizmente os artigos de 1931 que sofreram remodelações correspondem apenas à primeira parte dessa tese. Ver, quanto à existência de material inédito, Leah RUTCHICK, “Visual Memory and Historiated Sculpture in the Moissac Cloister” in Peter KLEIN (organizador) *Der Mittelalterliche Kreuzgang, the Medieval Cloister-Le Cloître au Moyen Age, Architektur, Funktion und Programm*, Schenell & Steiner, Regensburg, 2004, p.190, notas 1 a 3.

ábacos e relevos que apresenta. O importante tímpano românico, o conjunto de imagens esculpidas que compõem o portal historiado e o próprio espaço do cenóbio reforçam o prestígio e a referência constante que merece na historiografia da arte da Idade Média europeia.

Situado a Norte da igreja, o claustro ocupa um espaço quase quadrangular, de 38 x 41 metros, com grandes modificações nas construções que o cercam. Apresenta quatro galerias com apreciável largura – oscilando entre 4,50 a 5 metros – bem marcadas nos ângulos e a meio de cada uma por pilares de tijolo²².

No seu estado actual, os muros que separam as galerias do espaço central apenas se interrompem duas vezes. As aberturas abrem-se nas galerias Este e Oeste e, em qualquer dos casos, nas suas extremidades. Vemos assim que os pilares centrais não constituem estruturas de suporte susceptíveis de apoiar zonas de passagem para a zona central do claustro, como se verifica noutros claustros, como por exemplo no mosteiro catalão de San Cugat del Valles, com duas zonas de passagem, uma na extremidade da galeria Sul e outra na da galeria Oeste²³.

Toda a arcatura quebrada, e o próprio muro definidor das galerias, corresponde a uma edificação do século XIII, depois de uma época conturbada na vida do mosteiro. Com efeito, os finais do século XII e os princípios do século XIII têm sido interpretados como uma época de grande destruição no exterior do mosteiro, fruto da acção vandalizadora exercida pelos albigenses. Embora a documentação refira que a povoação de Moissac sofreu diversas destruições, em especial devido ao fogo, tal estado de coisas não se deve ter propagado ao interior do mosteiro que se supõe ter sido poupado²⁴.

²² Para as dimensões do claustro ver Quitterie CAZES e Maurice SCHELLÈS, *ob. cit.*, pp.13 e 17.

²³ Ver planta do claustro de San Cugat del Valles em Peter KLEIN (organizador), *ob. cit.*, p. 143.

²⁴ Quitterie CAZES e Maurice SCHELLÈS, *ob. cit.*, pp.19.

Deve-se ao abade Ansquitol a realização do conjunto claustral. A reconstrução efectuada no século XIII, que terá transformado os panos murários e os elementos de suporte, como anteriormente referimos, não terá alterado a ordem dos capitéis.

Autores como M. F. Hearn consideram, no entanto, a existência de um autêntico caos na disposição dos capitéis do claustro, considerando como causa possível para esta característica exactamente as transformações operadas no século XIII²⁵. Esta tese não é aceite pela maioria dos historiadores, que argumentam ter sido mantida a disposição dos capitéis.

No claustro de S. Pierre de Moissac, a disposição aparentemente aleatória dos capitéis constitui, aliás, objecto de análise recorrente em muitos estudos sobre Moissac, generalizando-se, vulgarmente, esta caracterização para os conjuntos de capitéis presentes nos claustros medievais. Por vezes, a análise desta eventual característica dos claustros medievais encerra um certo carácter paradoxal. É o caso do estudo de Raymond Oursel que sublinha, a propósito de Moissac, o caos existente nos capitéis do claustro para, em seguida, proceder à análise do programa aí presente²⁶.

Importa interrogarmo-nos sobre as características de ordem visual, presentes em conjuntos de capitéis claustrais, que permitem falar tão assiduamente de desordem ou caos iconográfico. Esta apreciação não é aliás exclusiva para os capitéis dos claustros, sendo referida para esculturas presentes no interior dos próprios templos. A igreja de La Madeleine de Vézelay, importante igreja de peregrinação situada na Borgonha, já foi

²⁵ M.F. HEARN *Romanesque Sculpture, the Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Phaidon Press, Oxford, 1981, p. 123; Hearn coloca também a hipótese da aparente disposição aleatória dos capitéis se dever à existência de um complexo padrão de referências cruzadas.

²⁶ Raymond OURSEL sublinha exactamente a desordem iconográfica como uma característica não só dos claustros, como, igualmente dos edificios românicos, após o que analisa o *programa* do claustro de Moissac “d’une grande souplesse”, ver Raymond OURSEL, *Floraison de la Sculpture Romane*, vol 1, Zodiaque, La Pierre-Qui-Vire, 1973, p. 269.

caracterizada, sob o ponto de vista da escultura arquitectónica, como possuindo uma disposição perfeitamente aleatória²⁷.

Como Hearn sublinha em relação a S. Pedro de Moissac, podendo ser generalizado para os diferentes claustros historiados, a ideia de ordem aí aplicada, pode ser entendida na perspectiva narrativa ou na perspectiva simbólica. O entendimento destes dois pontos de vista, raramente identificados, está relacionado com a existência de diferente tipo de capitéis quanto à temática, relações espaciais e temporais e entre as imagens e função dessas mesmas imagens.

Os capitéis historiados têm um aparecimento tardio na arte da Idade Média, sendo ainda raros na primeira metade do século XI, época em que o capitel românico se apresentava maioritariamente sob a forma de capitéis vegetalistas, por vezes com motivos geométricos e alguns capitéis figurativos. Era uma escultura simultaneamente arquitectónica e ornamental, como lhe chamou Henri Focillon; daí compreender-se que os capiteis, que apresentavam motivos vegetalistas, sejam sumariamente classificados de ornamentais ou decorativos²⁸.

A narrativa visual presente nos capitéis historiados tem geralmente como referência um texto, ou conjunto de textos, que se pretende representar ao longo das superfícies que compõem o cesto do capitel. Num notável estudo sobre as funções e a organização das imagens claustrais, Veronique Rouchon Mouilleron compara a estrutura de um capitel com a estrutura de um claustro. Ambos apresentam quatro faces

²⁷ Ver Jean WIRTH-*L'Image à l'Époque Romane*, Les éditions du Cerf, Paris, 1999, p. 239. Para uma perspectiva radicalmente diferente dos capiteis de La Madeleine de Vézelay, considerando que pertencem a um programa complexo, com interrupção e reemprego de capiteis, ver Marcello ANGHEBEN- *Les Chapiteaux Romans de Bourgogne, Themes et Programmes*, Brepols, Turnhout, 2003, pp. 427-434.

²⁸ Sobre os capitéis românicos ver a obra clássica de Henri FOCILLON- *Arte do Ocidente, a Idade Média Românica e Gótica*, editorial Estampa, Lisboa, 1980, págs. 118-119 e *L'Art des Sculpteurs Romains, Recherches sur L'Histoire des Formes*, 3ª edição, P.U.F., 1982, especialmente capítulo VII. Para o estudo dos capiteis historiados ver em primeiro lugar o artigo de Éliane VERGNOLLE-“La Première Sculpture Romane de La France Moyenne (1010 - 1050)” em *L'Art Monumental de la France Romane. Le XI^e siècle*, the Pindar Press, Londres, 2000, p. 100.

ao longo das quais se organizam as histórias. À semelhança de Meyer Schapiro, esta historiadora realça a estrutura do capitel como especialmente adaptada para expor o carácter narrativo das imagens²⁹.

Na verdade, Schapiro ainda concede maior realce à relação entre narrativa e claustro. Para este historiador, o capitel, com as suas quatro faces descontínuas, não visíveis simultaneamente, impede a visão de cenas que se sucediam temporalmente³⁰.

A visão optimista da solução narrativa em capitéis de Moissac tem no entanto merecido análises que destacam, pelo contrário, a dificuldade de resolver o carácter narrativo de conjuntos de imagens no cesto de um capitel. Éliane Vergnolle chamou a atenção, reflectindo na ligação entre as imagens e o mundo das formas, para as novas exigências requeridas pelos capitéis historiados, relativamente aos capitéis figurativos: respeito pelas tradições iconográficas, número limitado de personagens e legibilidade das cenas³¹.

Este último aspecto introduz dois dos maiores problemas necessários para a concepção e realização de um capitel historiado: a selecção de diversas cenas, bem como, segundo a nossa lógica narrativa, a existência de uma ordem para a representação dos diferentes momentos da história³².

Uma dificuldade maior consiste na divisão ou decomposição da narrativa em cenas de maneira a ser possível representar uma cena em cada face do capitel. Sem

²⁹ Véronique Rouchon MOUILLERON, fotografia de Daniel FAURE-Cloître, *Jardins de Prières*, Flammarion, Paris, 2000, p. 36.

³⁰ Meyer SCHAPIRO-“La Escultura Romanica de Moissac”, *ob. cit.*, p.180.

³¹ Éliane VERGNOLLE”, *ob. cit.*, p.101.

³² Encontramos na bibliografia sobre narrativas nas diversas línguas, nomeadamente português, francês, inglês e castelhano, o uso de um vocabulário diversificado para exprimir a ideia da existência de diferentes momentos narrativos. São empregues indistintamente termos que correspondem aos termos vulgarmente empregues em português de *episódio* e de *cena*. Procurando não traír o pensamento dos autores, e utilizando os termos correntes na análise das narrativas literárias, utilizamos, distinguindo-os, estes dois termos para duas realidades visuais: o termo *cena* é utilizado no sentido de um momento ou um acontecimento; o termo *episódio* é empregue para exprimir a existência de várias cenas. Para uma síntese sobre categorias da narrativa ver Jean-Michel ADAM e Françoise REVAZ, *A Análise da Narrativa*, Gradiva, Lisboa, 1997, cap. 3 e Louis MARIN, “Representation narrative” em *Enciclopaedia Universalis*, vol 10, pp. 541-543.

dúvida que, por vezes, o próprio tema que se quer representar favorece esse tipo de decomposição ou selecção³³.

Em Moissac, os diversos capitéis, ritmicamente ordenados em duplos e simples, apresentam como solução dominante exactamente a divisão em quatro cenas, ocupando cada cena apenas uma face do capitel. A composição do capitel em que se verifica a sequência de várias cenas é o que Meyer Schapiro denominou como método contínuo da escultura narrativa, que para este autor tinha, como já acentuámos, a vantagem de impedir a incongruência e de apresentar diferentes momentos como simultâneos³⁴. No entanto, esta pretensa incongruência, como já foi assinalado num estudo sobre a existência de narrativa em capitéis, continua presente na medida em que três faces de um capitel são passíveis de serem sempre vistas em sequência³⁵.

Um exemplo dos vários problemas e soluções narrativas que se colocam com a composição de cenas num capitel encontra-se no capitel das Tentações de Cristo, existente na galeria Sul³⁶. Colocava-se aí uma primeira dificuldade para a representação desse episódio da vida de Cristo: como representar adequadamente sobre quatro faces apenas três tentações, o correspondente a três momentos distintos?

De um modo inovador, sob o ponto de vista iconográfico, utilizaram-se três faces, Este, Norte e Sul, para a representação de cada uma das três tentações, reservando-se a face Oeste para a representação de um anjo, seguindo o texto evangélico³⁷. Assim, as quatro faces, à semelhança do que se encontra noutros capitéis do claustro, não se

³³ Éliane VERGNOLLE”, *ob. cit.*, p.101.

³⁴ Meyer SCHAPIRO-“La Escultura Romanica de Moissac”, *ob. cit.*, pp.180-181.

³⁵ Análise presente num estudo sobre os capitéis do Mosteiro de La Daurade de Toulouse, ver Kathryn HORSTE-“The Passion serie from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital” em *Gesta*, International Center of Medieval Art, vol. XXI/1, Nova Iorque, 1982, pp. 31-62.

³⁶ Ver Quitterie CAZES e Maurice SCELLÈS, *ob. cit.*, p.126.

³⁷ Para a iconografia da Tentação de Cristo ver Peter Cornelius VAN DER EERDEN-“Tentation”em Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Dictionnaire Critique d’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 813-815.

organizam cronologicamente, pois, seguindo a ordem das tentações, começa-se na face Este, passa-se para a face Norte, em seguida para Sul, acabando na face Oeste. Embora partindo do texto sagrado, há uma diferente ordenação das cenas, o que pode ser considerado como uma recomposição da narrativa³⁸.

A reorganização da narrativa sob o ponto de vista visual é particularmente vulgar no claustro de Moissac, existindo na galeria Este um único capitel – com a representação do Pecado Original – em que não se verifica essa recomposição, constituindo um exemplo do que se tem designado como narração linear³⁹.

A ausência deste tipo de narração neste, e noutros claustros, conduz a que se fale na inexistência de sequências narrativas nos programas escultóricos dos capiteis. Esta característica, uma das mais sublinhadas nos estudos sobre a organização de imagens no cesto, merece uma especial atenção pelo papel que, naturalmente, cada capitel individual desempenha na estruturação de programas simbólicos e narrativos⁴⁰.

Se a possibilidade de uma sucessão narrativa pressupõe a existência de vários momentos ou acções sucessivas, é particularmente significativo que tal encadeado de acontecimentos surja alterado sob o ponto de vista visual, tanto mais que tal facto dificulta a interpretação do episódio que se representa. Como vimos no exemplo acima citado, o capitel das Tentações de Cristo é uma operação de inversão de cenas, substituindo um acontecimento anterior por um posterior, o que quebra a sequência narrativa.

³⁸ Éliane VERGNOLLE”, *ob. cit.*, p.101.

³⁹ Para a realidade iconográfica e sintáctica dos capitéis da galeria Oeste ver Maria Cristina Correia Leandro PEREIRA- “Le Lieu et les Images: les Sculptures de la Galerie est du Clôître de Moissac”, publicado originalmente in: Andrea VON HULSEN-ESCH, Jean-Claude SCHMITT (org)- *Die Methodik der Bildinterpretation/ Les méthodes de l'Interpretation de l'Image*, Gottingen, Wallstein, 2002, vol 2, pp. 415-470; utilizámos o texto disponível no *site* da Associação Brasileira de Estudos Medievais, com numeração própria.

⁴⁰ Marcel DURLIAT *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, *ob. cit.*, p. 148.

Esta característica da narrativa escultórica não se restringe aos capitéis claustrais, surgindo, inclusive, em series de “capitéis contínuos” no portal Ocidental de Chartres – realizado por volta de meados do século XII⁴¹. Também na iluminura se verifica a inversão na organização visual das diferentes cenas, à semelhança do que se encontra numa composição tão excepcional como a denominada tapeçaria de Bayeux⁴².

A frequência na inversão de imagens, em suportes tão diversificados como a pedra, o pergaminho ou o têxtil, durante um período cronológico amplo, obriga a olhar para essa realidade visual, não como um sinal de falta de programação, ou ausência de rigor na prática escultórica, mas como uma intenção deliberada. Os exemplos anteriores parecem particularmente significativos por se tratar de obras importantes a nível dos encomendadores e, certamente também, a nível das oficinas que as realizaram, à semelhança da realidade artística do claustro de Moissac.

Como já foi destacado, em muitos conjuntos de capitéis parece que a riqueza de pormenores narrativos é mais importante do que a clareza na leitura das diferentes cenas, dado destruir-se a sucessão temporal⁴³.

No seu estudo pioneiro, Meyer Schapiro sublinhou a presença de cenas invertidas não só em Moissac como em Souillac⁴⁴. Na narrativa visual dos capitéis românicos as cenas dispõem-se justapostas, à semelhança daquilo que se encontra na escrita medieval. Nos diferentes géneros literários da Idade Média, está presente esta mesma realidade, em que a escrita não apresenta elementos de encadeamento narrativo entre as várias partes, mas simplesmente acumulação dos mesmos. Daí que se possa falar para as

⁴¹ Kathleen. NOLAN, “Ritual and Visual Experience in the Capital Frieze at Chartres”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6-série, CXXIII, (1994), Paris, pp. 53-71.

⁴² Para a inversão de cenas na tapeçaria de Bayeux ver Deborah KAHN, “La Chanson de Roland dans le Décor des Églises du XIIe Siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1997, pp. 337-372.

⁴³ Kathryn HORSTE, *ob. cit.*, p.39.

⁴⁴ Meyer SCHAPIRO-“Las Esculturas de Souillac”, *ob. cit.*, p.133.

imagens, à semelhança dos textos em parataxe, em que nos surgem capiteis justapostos com imagens apresentando falta de encadeamento em relação à representação de uma determinada narrativa⁴⁵.

No claustro de Moissac, ao contrário de outros programas escultóricos mais simples, os episódios representados nos capitéis são completados ou prolongados com imagens inscritas nos seus ábacos⁴⁶. Noutros capitéis, o ábaco recebe apenas esculturas vegetalistas ao longo das suas quatro superfícies; por vezes, o seu tipo de folhagem é idêntico à que percorre a superfície do cesto, estabelecendo uma situação de clara continuidade visual⁴⁷.

Para além deste possível planeamento de um programa escultórico conjunto para o cesto e ábaco, coloca-se fundamentalmente em Moissac, como noutros programas claustrais, a resolução da articulação entre as imagens das diferentes faces do capitel. Como foi anteriormente sublinhado, alguns temas facilitam a decomposição dos episódios nas várias faces do capitel. No entanto, essa realidade iconográfica mantinha em aberto o problema da resolução formal e das imagens nos vértices dos capitéis em que coexistem o começo de uma cena e o fim de outro momento de um episódio.

Uma mais clara divisão formal entre as faces pode ser obtida por meio da representação do mundo vegetal – uma árvore, por exemplo – a representação de um edifício ou, simplesmente, de alguns elementos arquitectónicos. Em Moissac, esta característica associa-se ao modo como as diferentes cenas são concebidas na sua relação com o espectador: imagens, criadas para serem vistas numa posição frontal.

Uma melhor articulação entre as diferentes faces do capitel, quer a nível formal quer, principalmente, a nível iconográfico, verifica-se quando, como no capitel dos três

⁴⁵ Véronique Rouchon MOUILLERON, *ob. cit.*, p. 45.

⁴⁶ Ver Quitterie CAZES e Maurice SCELLEÈS, *ob. cit.*, p.22.

⁴⁷ *Id.*, *ibidem*, pp.178-179.

Hebreus no Forno, a acção se desenvolve por toda a superfície do cesto. Neste exemplo, os três hebreus, juntamente com um anjo, dispõem-se ritmicamente ocupando os ângulos do capitel, ficando a parte central de cada face reservada à representação das chamas⁴⁸. Estas, dispostas segundo um eixo central em cada face, apresentam-se ritmicamente, numa solução que se encontra em diversos capitéis, numa manifestação vulgar na escultura românica pela maneira como se privilegiam princípios de simetria⁴⁹.

Neste capitel, em que se representa o martírio dos três hebreus, as personagens, assumindo uma posição frontal para o espectador, pela sua gestualidade e pela composição centralizada, não indicam a existência de uma direcção para a leitura da cena.

Em Moissac, à semelhança da realidade compositiva de capitéis de outros claustros, encontramos a coexistência de cenas com sentidos de leitura opostos, em faces contíguas, o que dificulta a sua interpretação conjunta.

Deste modo, não é possível falar de um sentido de leitura unidireccional, o que estabelece, formalmente, a existência de rupturas na narração em capitéis historiados. Pode assim falar-se em relação a um conjunto de capitéis apresentando uma narrativa visual, na existência de rupturas em relação a um discurso contínuo⁵⁰.

Na composição de imagens ao longo do cesto é patente, noutros casos, a presença do que foi destacado como a cena principal, tida em conta numa recomposição das cenas e, também, como analisaremos em seguida, na própria organização de imagens ao longo de uma galeria claustral.

Para o estudo das soluções compositivas e resolução dos problemas narrativos presentes em Moissac, em comparação com realizações escultóricas posteriores, assume

⁴⁸ Meyer SCHAPIRO-“La Escultura Romanica de Moissac”, *ob. cit.*, p.197.

⁴⁹ Ver Jurgis BALTRUSAITIS, *Formations, Déformations, la Stylistique Ornamentale dans la Sculpture Romane*, Flammarion, Paris, 1986.

⁵⁰ Véronique Rouchon MOUILLERON, *ob. cit.*, pp. 36-37.

particular interesse a análise das esculturas provenientes do antigo mosteiro beneditino de La Daurade, na cidade de Toulouse, hoje depositadas no Museu des Augustins, na mesma cidade.

Num estudo, hoje clássico, sobre a escultura românica na região do Languedoc, Raymond Rey destacava os aspectos mais relevantes da história do cenóbio: a origem numa basílica erguida no século V, a filiação em Cluny em 1077, e a edificação de um claustro⁵¹. Segundo este historiador o claustro seria dos fins do século XI, contemporâneo do claustro de Moissac, constituindo a menor “riqueza decorativa” dos capitéis um indício, possível, de poder ser ligeiramente anterior⁵².

Estudos posteriores têm atribuído uma datação mais tardia ao conjunto de capitéis realizados pela primeira oficina que operou no claustro deste priorado, considerando que não podem ser anteriores a 1100; neste sentido têm sido considerados demasiado precoces os limites cronológicos de 1067 e 1080 que anteriormente tinham sido avançados. Embora seja hoje consensual que o claustro de La Daurade começou a sua construção depois de terminado o claustro de Moissac, persistem dúvidas sobre a data em que parou a actividade da primeira oficina⁵³.

Como sublinhou Marcel Durliat, a construção claustral terá começado pouco depois de 1100, facto que se deve associar à decisão dos condes de Toulouse, anteriormente enterrados em S. Sernin, na mesma cidade, de obterem um espaço cemiterial no priorado de La Daurade⁵⁴.

⁵¹ Ver Raymond REY *La Sculpture romane Languedocienne*. Edouard Privat, Toulouse, 1936, p.152.

⁵² *Id.*, *ibidem*, 154 e 166.

⁵³ Para uma síntese sobre as oficinas de La Daurade ver *Sculptures romanes*, Musée des Augustins, Toulouse, 1998, pp. 15-66.

⁵⁴ Marcel DURLIAT *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, *ob. cit.*, p. 161.

É possível que no começo da edificação se tenham erigido apenas duas galerias: a Norte a que se apresentava contígua à igreja, e a Ocidente a que permitia a circulação para a sala do capítulo⁵⁵. O Museu des Augustins conserva um conjunto de vinte e sete capitéis, dos quais oito terão pertencido à primeira oficina de escultura, apresentando claras afinidades estilísticas e iconográficas com o claustro de Moissac⁵⁶

Por volta de 1120-1130, uma segunda oficina terá começado a trabalhar no claustro de La Daurade. Da sua actividade restam-nos hoje 19 capitéis, dos quais 12 são capiteis historiados, constituindo um conjunto de imagens sobre a Paixão de Cristo⁵⁷.

Para além da novidade do tema, desenvolvido ao longo de vários capitéis, esta segunda oficina traz novas soluções narrativas rejeitando a presença de apenas uma cena por cada face do capitel, continuando a velha forma narrativa em apenas dois capitéis - Jesus no Jardim das Oliveiras e a Descida ao Limbo⁵⁸. Esta novidade narrativa, em que deixa de existir uma clara divisão das imagens por faces, revela-se por um percurso das diferentes personagens ao longo do cesto, deixando as figuras de assumir uma posição frontal, como vimos anteriormente em Moissac e se repete na primeira oficina de La Daurade.

Dos capitéis sobreviventes desta segunda oficina destaca-se um capitel triplo, com a representação da Prisão de Cristo, a Flagelação, o Julgamento de Cristo e o Caminho para o Calvário. Constitui um dos dois capitéis triplos existentes no priorado, e tem sido justamente destacado pelo seu carácter de excepção no tocante à composição das cenas, narratividade e expressão dramáticas⁵⁹.

⁵⁵ *Id.*, *ibidem*, p. 161.

⁵⁶ *Sculptures romanes*, Musée des Augustins, *ob. cit.*, pp. 17-18.

⁵⁷ *Id.*, *ibidem*, p. 27.

⁵⁸ *Id.*, *ibidem*, p. 33.

⁵⁹ *Id.*, *ibidem*, pp. 32-33.

Na imagem em que se representa a Prisão de Cristo, a forte concentração de personagens em espaço reduzido, com cuidada disposição das figuras, a acentuada gestualidade, bem expressa pelo movimento da cabeça e a disposição dos braços de Cristo, acentua o dramatismo da cena. A própria relação entre a figura e o fundo, pela presença de um fundo em “favo de mel”, estabelece uma diferenciação visual para diferentes personagens, ou grupos de personagens, criando um distinto fundo para destacar os actores principais de uma cena.

As anteriores análises, realçando várias soluções encontradas para a composição do capitel historiado colocam, simultaneamente, problemas relativos à organização dos temas e soluções narrativas que exigem ser compreendidas no âmbito do estudo das galerias claustrais.

Em S. Pedro de Moissac, como antes sublinhámos, o facto dos próprios ábacos possuírem importante escultura, em clara relação com a escultura figurativa do capitel, permite a realização de programas particularmente complexos. A utilização de capitéis vegetalistas, em conjunto com capitéis figurativos e historiados, a par com a escultura dos relevos situada nos pilares, mostra um caso particular em que a integração arquitectónica foi particularmente explorada.

A utilização de diferentes relevos, integrados na arquitectura, encontra paralelo com a realidade escultórica presente em outros claustros, nomeadamente no do mosteiro beneditino de S. Domingo de Silos, situado em Castela.

Frequentemente comparado com o claustro de Moissac sob o ponto de vista estilístico, o seu claustro merece ser aqui destacado pela utilização de baixos - relevos igualmente dispostos nos cantos do claustro⁶⁰.

⁶⁰ Ver planta em Joaquin YARZA LUACES e Gerardo BOTO VARELLA (coords), *Claustros Românicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003, pp. 148-150.

Com as suas galerias, um claustro estrutura, simultaneamente, um espaço de circulação privilegiada no interior do mosteiro e os limites materiais dos percursos possíveis. A construção de limites espaciais incide, igualmente, na realização de programas iconográficos pela criação de um número variável de capitéis, como pela presença de pilares nos ângulos e a meio das galerias.

Em Moissac, os pilares, bem grossos nos ângulos do rectângulo claustal, encontram-se também presentes nos extremos das galerias. Neste último caso, a sua presença justifica-se pela necessidade de criar nos quatro lados do claustro, uma entrada para o espaço central, assegurando, ao mesmo tempo, a estabilidade estrutural.

Noutros casos, os pilares situados a meio das galerias, desempenham a mesma função – assegurar a circulação para a zona central do claustro – e conduzem, como o exemplo do Mosteiro de Celas, em Coimbra, revela, o recurso a capitéis adossados, em que apenas é possível utilizar elementos historiados em três faces.

Se os limites do espaço constituem características essenciais para a criação visual de narrativas ao longo das galerias, também a existência de um sentido de leitura é fundamental. Apesar de raramente destacado nos estudos sobre narrativas claustrais, esta característica é vulgar estar presente nas análises de programas narrativos que têm como suporte o metal ou os panos murários.

Nalguns claustros, os programas escultóricos dos capitéis são concebidos de modo a permitir uma visualidade e, por vezes, uma lógica narrativa, circulando o espectador ao longo de uma ou mais galerias, no sentido dos ponteiros do relógio. Obedecendo as imagens a uma lógica simbólica e narrativa, tem esta realidade como consequência que a disposição dos capitéis não tem como objectivo uma pura deambulação anárquica ao longo das galerias, passando aleatoriamente de um capitel para outro, mas pelo

contrário, como pressupõe essa lógica, há um sentido de circulação privilegiado, a que corresponde o sentido de leitura dos capitéis.

Esta circulação e leitura do claustro é marcada pela existência de várias descontinuidades, autênticas pausas nas sequências narrativas. Para a existência destas pausas concorre, em primeiro lugar, a própria estrutura arquitectónica com pilares de ângulo ou dispostos a meio, estabelecendo limites, uma característica fundamental do espaço, num espaço que é diferentemente valorizado e hierarquizado.

Para as pausas se formarem no discurso narrativo surgem-nos também capiteis não historiados, ou capitéis ornamentais, interrompendo a corrente narrativa como já foi assinalado para o claustro de San Cugat del Vallés, na Catalunha⁶¹. Os próprios capitéis “ornamentais” ou “decorativos” devem ser vistos, como já foi destacado para o programa claustral da abadia de Silos, como capiteis que protegiam e dignificavam o conjunto claustral, constituindo o *décus*, à semelhança dos elementos vegetalistas que nos aparecem por exemplo nas molduras de imagens figurativas em marfim⁶².

Nas diferentes soluções que se apresentam para a disposição dos capitéis nos claustros historiados importa destacar a que diz respeito à interpretação tipológica associando capiteis do antigo e do novo testamento. Em Moissac este simbolismo tipológico exprime-se pela sucessão de capitéis existentes na galeria Sul: capitel do Novo Testamento, capitel ornamental, capitel do Antigo Testamento⁶³. Esta galeria terá, neste caso, uma especial importância por corresponder à galeria contígua à igreja, aquela que geralmente possui nos claustros românicos um ciclo narrativo de imagens,

⁶¹ F. REVILLA, “Hacia una Interpretación de Los Claustros Románicos El Discurso Edificante en San Cugat del Vallés”, *Goya*, nº 208, (1989), Madrid, pp. 200-208.

⁶² Sobre a importância do ornamento ver Gerardo BOTO VARELA, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del Claustro de Silos y sus ecos en la escultura Románica peninsular*, Studia Silensia, serie mayor III, Abadía de Silos, 2000, p. 153.

⁶³ Peter KLEIN, “Topographie, Fonctions et Programmes Iconographiques des Cloîtres: la Galerie Attenante à l’Église” in Peter KLEIN (organizador) *Der Mittelalterliche Kreuzgang, the Medieval Cloister - Le Cloître au Moyen Age, Architektur, Funktion und Programm*, ob. cit., pp.105-158, especialmente p. 113.

ou um conjunto mais coerente. Essa importância iconográfica e programática diz respeito igualmente à entrada da Sala do Capítulo. Vulgarmente é nesta galeria que encontramos a representação da História da Salvação, começando com o Antigo Testamento⁶⁴

1.2 A IGREJA MONÁSTICA

A igreja abacial, Celas II, foi edificada no século XVI para substituir a igreja medieval, certamente insuficiente face ao crescimento da comunidade, e porque se encontrava em mau estado de conservação.

É sob o abaciado de Leonor de Vasconcelos, na primeira metade do século XVI, que se verifica a construção de um novo templo, tendo a direcção da obra sido atribuída a João Português e Gaspar Fernandes. A igreja apresenta uma planimetria invulgar para o meio cisterciense, apesar do prestígio e difusão que a planta centralizada assume no século XVI fora deste mesmo meio: planta circular na zona mais ocidental do templo, sendo prolongada por um coro rectangular, espaço reservado à comunidade das religiosas (Figura 4 e 5). Apesar de algumas transformações neste espaço nos séculos seguintes esta foi a grande edificação de Celas II e que ainda persiste nos dias de hoje.

⁶⁴ *Id., ibidem*, p. 152.



Figura 4- Santa Maria de Celas, fachada principal.

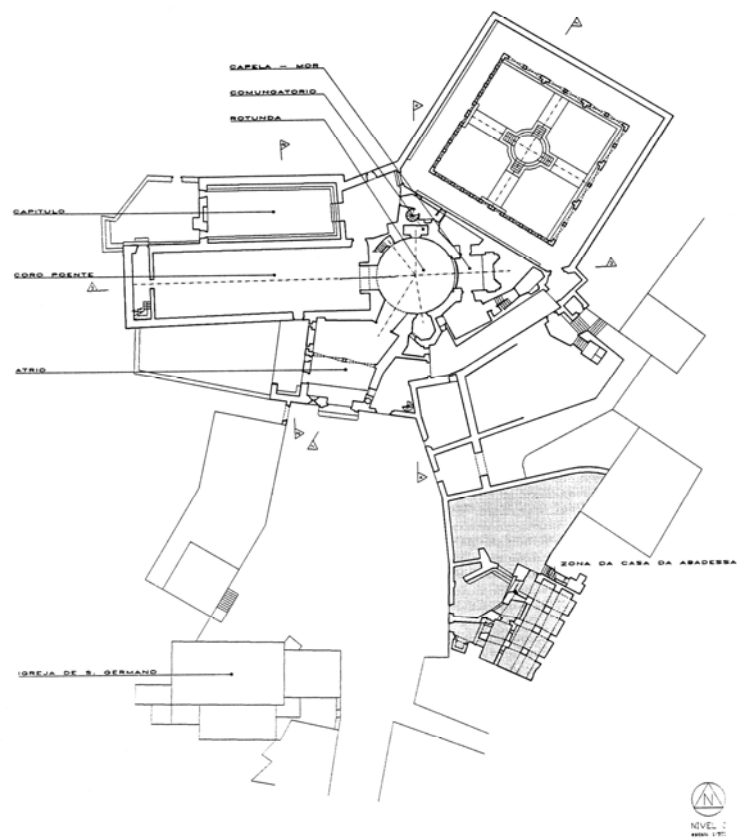


Figura 5- Planta do Mosteiro de Santa Maria de Celas (segundo Paulo Varela Gomes e Walter Rossa).

1.2.1 A tese da rotunda medieval

Tem sido tradicionalmente aceite que o conjunto de edificações medievais sobreviventes do antigo mosteiro cisterciense se reduz praticamente à estrutura claustral e a um campanário, escondido pelas construções posteriores⁶⁵. As restantes construções resultam de campanhas de obras realizadas principalmente no século XVI, a que importa adicionar algumas alterações dos séculos posteriores.

Recentemente, Paulo Varela Gomes e Walter Rossa contrariaram a tese, aceite por toda a historiografia da arte, de nos encontrarmos em presença de um edifício de planta central edificado de raiz no século XVI, no tempo da abadessa Leonor de Vasconcelos. Defenderam que a “rotunda” constitui um interessante exemplo de uma edificação cisterciense medieval, tendo recebido mais tarde uma cobertura manuelina⁶⁶.

O cuidado com que os autores interrogam o espaço desta antiga igreja cisterciense, debruçando-se sobre os testemunhos epigráficos, tipologias arquitectónicas e espaços funerários bem como sobre problemas estruturais exige uma justa atenção em relação às diferentes hipóteses levantadas para sustentar esta tese.

Estes dois historiadores são os primeiros a reconhecer a invulgaridade de uma planta centralizada para uma igreja cisterciense, encontrando a justificação para esta opção planimétrica estranha a qualquer tradição construtiva cisterciense no facto das monjas oriundas de Alenquer, aí possuírem um edifício com idêntica planimetria. Segundo estes investigadores, tal facto é confirmado pelo nome de “Santa Maria a Redonda” atribuído à igreja de Alenquer e pelos vestígios desse edifício ainda hoje

⁶⁵ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes: Lisboa - 1947, p. 62 e Pedro DIAS – *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença (1490-1540)*, Epartur, Coimbra, 1982. pp. 215 e ss.

⁶⁶ Ver Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, “A Rotunda de Santa Maria de Celas, um Caso Tipológico Singular” *Arte e Arquitectura das Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII* (Colóquio, 23-27 Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça) Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 2000, pp. 197-223.

existentes⁶⁷. Na verdade, esta argumentação estabelece uma associação entre a arquitectura das igrejas monásticas cistercienses e a tipologia planimétrica de edifícios de comunidades não cistercienses o que apresenta uma relação nunca estabelecida para análise e filiação das casas dos cistercienses⁶⁸. O essencial desta tese parte, na realidade, da existência de um documento epigráfico há muito conhecido e vulgarmente referido pelos diferentes autores que se têm debruçado sobre o cenóbio. Trata-se da tabela em latim que refere a construção realizada no século XVI pela abadessa Leonor de Vasconcelos.

SACELLVM · VEL · CAPELLAM HVIVS · COENOBI
 S. MARIA : DAS : CELAS: A CIMENTIS : EXTRVI
 IM
 PERAVIT · LEONORA · EIVSDEM · ANTISTES
 O(R)
 TA NOBILI FAMILIA : VASCONCELLORVM :
 ADD(I)
 DIT OPERI : QVAM CERNIS : TESTVDINEM QVE
 ANTEA NVLLA ERAT:QVAM REM CVM DIGNAM
 MVNERE IVDICASSET : CATHOLICVS AC CHRIS
 TI
 AN(I)SS(I)MVS REX NOSTER IOHANNES : TER
 CIVS :
 TOTIVS STRVTVRE IMPENSAM MAGNA EX PAR
 TE : EI PERSOLVI IVSSIT PERACTVM HOC
 OPVS ES
 T ANNO A GENESI : SALVTIFERI HESV : 1529 :

⁶⁷ Id., *ibidem*, p. 212.

⁶⁸ Ao contrário do que é afirmado por Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA não há provas de que a comunidade de religiosas de Alenquer alguma vez tivesse sido cisterciense. Ver Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, *ob. cit.*, pp. 212 e 221 nota 8 e Maria do Rosário MORUJÃO *ob. cit.*, p.25.

com a seguinte tradução⁶⁹:

A ermida ou capela deste Mosteiro de Santa Maria de Celas mandou edificar dos fundamentos Leonor Prelada dele da nobre família dos Vasconcelos. Acrescentou à obra a abóbada que vedes, a qual dantes não havia. A qual obra como inquirisse ser digna de prémio o católico e cristianíssimo nosso Rei D. João terceiro mandou pagar o gasto de toda a obra em grande parte. Fez-se esta obra no ano da Encarnação do Senhor de 1529.

Qualquer expressão, respeitante a um edifício em que se fale “dos fundamentos”, significa que, não nos encontramos perante um mero prolongamento de estruturas murárias anteriores, em superfície ou em altura, mas perante uma obra que partiu dos alicerces. Era esse o significado da utilização da palavra “fundamentos” no contexto de qualquer obra arquitectónica. Desta forma, a utilização deste vocábulo corrobora explicitamente a interpretação tradicional de que a abadessa Leonor de Vasconcelos mandou construir uma nova igreja de raiz. A utilização deste vocábulo “fundamentos” exprime igualmente o facto de que esta abadessa se orgulhava do novo templo, e não apenas da abóbada como defendem Varela Gomes e Walter Rossa, argumentando que a capela ou ermida não designava a igreja como um todo mas apenas uma capela⁷⁰. Para esta via interpretativa identificam a “ermida ou capela” (*Sacellum vel capellam*) com a “capela mausoléu” mandada edificar por Leonor de Vasconcelos e inicialmente destinada a seu sepulcro ou então com a nova capela-mor⁷¹. Se o termo “capela” é de facto susceptível de ser utilizado para designar uma capela funerária parece francamente forçado que designe a capela-mor quando no século XVI era vulgarmente empregue o termo “ousia”, de origem medieval ou capela-mor. Embora se traduza *Sacellum* por

⁶⁹ Utilizamos a tradução presente em Frei Bernardo D’ASSUMPCÃO, *ob. cit.*, p. 15, actualizando a grafia.

⁷⁰ Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, *ob.cit.*, p. 212.

⁷¹ *Id.*, *ibidem*, p. 212.

“ermida”, designação que correspondia à existência da igreja num local isolado, parece mais correcto traduzi-la por “pequeno santuário”, termo empregue no latim do século XVI. O uso de um termo erudito nesta tabela, laudatória da abadessa D. Leonor de Vasconcelos, utilizado no latim da Antiguidade para designar um santuário com uma ara ao centro é significativo. A sua escolha revela que a igreja de Celas é um espaço centralizado e que naturalmente é todo o espaço do templo, ou santuário, que é designado e posto em destaque no texto epigráfico.

A referência aos “fundamentos” ultrapassa uma mera curiosidade sobre as características de edificação, sublinhando a grandeza do empreendimento por parte de quem se encontrava à frente da comunidade.

Para apoiar a tese da existência de uma rotunda medieval em Celas são apresentados dois aspectos de ordem construtiva: a presença de oito contrafortes e a existência de uma janela que interrompe um friso. Os contrafortes, como a abóbada da rotunda, terão possivelmente sido edificados nos anos 20 ou 30 do século XVI e provavelmente sob a direcção de João de Castilho⁷². Tal facto não constituiria surpresa se não fosse escrito pelo cronista Frei Bernardo D’Assumpção, em meados do século XVII, que os contrafortes foram erguidos “depois de acabada a igreja”⁷³. A edificação tardia dos contrafortes permite aos autores colocar duas hipóteses interpretativas: a abóbada não estava prevista de início; a abóbada foi edificada sobre uma estrutura pré-existente⁷⁴. Embora Varela Gomes e Walter Rossa se inclinem para a segunda hipótese, corroborando assim a tese da existência da rotunda medieval, parece-nos que deve ser levantada uma terceira hipótese: a de que os contrafortes foram realizados apenas quando se tornaram necessários do ponto de vista estrutural para suporte de panos

⁷² *Id.*, *ibidem*, p. 211.

⁷³ *Id.*, *ibidem*, p. 204.

⁷⁴ *Id.*, *ibidem*.

murários quinhentistas e não medievais. A edificação de uma nova igreja no mosteiro cisterciense significava que este se encontrava perante uma situação vulgar para os tempos medievais: não se destruía totalmente um edifício para se edificar de novo, mas coexistiam a antiga e a nova edificação. Esta coexistência constituía uma exigência especial quando se tratava de edifícios de culto para poder assegurar a normal vivência das comunidades monásticas. Enquanto se edificava a rotunda de Celas no século XVI, necessariamente a antiga igreja continuava a ser utilizada pelas exigências de culto referidas e também porque as anteriores construções do mosteiro eram estruturalmente importantes para o reforço dos novos muros que lhe eram contíguos. Esta alteração dos espaços permite também compreender a enorme irregularidade formal do mosteiro, como é aliás justamente destacada por Paulo Varela Gomes e Walter Rossa⁷⁵.

A análise destes autores parte também do pressuposto que a distinção feita no texto entre “abóbada” e “obra”, interpretada quando a nós relativamente à igreja e à abóbada, não corresponde apenas a uma preocupação descritiva entre estruturas de suporte e cobertura, mas tem sim um sentido de ordem temporal. Na nossa interpretação, a presença dos dois termos significa que ambos correspondem a momentos temporais claramente distintos. Poder-se-ia pensar que esta diferença temporal correspondia simplesmente ao desejo de conservar a memória da existência de mais do que uma campanha de obras no século XVI, realidade construtiva que os próprios autores defendem⁷⁶. No entanto, persiste a questão: porquê distinguir entre igreja e abóbada se ambos correspondem a trabalhos realizados no abadessado de Leonor de Vasconcelos na primeira metade do século XVI?

Parece-nos que a necessidade de distinguir a abóbada dos muros e estruturas de suporte encerra um valor simbólico, pela importância concedida há muito a coberturas

⁷⁵ *Id., ibidem*, p. 197.

⁷⁶ *Id., ibidem*, p. 211.

abobadadas, especialmente no espaço sagrado. Encontramos a mesma distinção entre igreja e abóbada, por exemplo, no século XIV, no texto de carácter hagiográfico sobre a vida da rainha Santa Isabel, em que a propósito da edificação do convento de Santa Clara de Coimbra, também se diz explicitamente que mandou fazer a *igreja* e a *abóbada*, destacando-se desta forma a importância da abóbada no convento das clarissas. Este facto era tanto mais relevante quanto constituía uma excepção no panorama construtivo das ordens mendicantes do Portugal da época⁷⁷.

A importância conferida aos espaços abobadados e a distinção em relação aos espaços sem abóbada possui uma longa tradição na actividade edificatória cristã desde os edifícios paleocristãos. A importância simbólica da cobertura em pedra tem que ser compreendida igualmente face aos antecedentes medievais da representação do Santo Sepulcro: de planta central e abóbada, o que corresponde a um modelo prestigiado e que alcançou larga difusão no Renascimento e em particular no Renascimento italiano⁷⁸. As análises atrás expostas permitem-nos concluir que a tese tradicional, ou seja, a existência em Celas de uma rotunda quinhentista não só não aparece desmentida pela memória epigráfica como este documento, quanto a nós, a corrobora.

⁷⁷ Ver *Relaçam da Vida da Gloriosa Santa Isabel, Rainha de Portugal*, em José VIANNA – *A Vida da Rainha Santa Isabel*, 2ª edição, Coimbra Editora, Coimbra, 1954, p. 101. Ver capítulo sobre Santa Clara de Coimbra e o ponto do capítulo 2 relativo à Arquitectura dos Mendicantes, e tese de Francisco Pato de MACEDO, *Santa Clara – a – Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006, capítulo III, ponto 2.

⁷⁸ Ver André BONNERY, Mireille MENTRÉ e Guylène HIDRIO – *Jérusalem, Symboles et Représentations dans l'Occident Médiévale*, Jacques Trancher, Paris, 1998, especialmente 3ª parte sobre as representações de Jerusalém e dos seus monumentos. Sobre o Prestígio da Planta Centralizada Wolfgang LOTZ, “Notes on the Centralized Church of the Renaissance” em *Studies in Italian Renaissance Architecture*, MIT Press, Massachusetts, 1981, pp. 66-73.

1.2.2 Reconstituição da igreja primitiva

Deve-se a Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves a tentativa de reconstituição da primitiva igreja de Celas⁷⁹. Destacam estes investigadores a importância dos vestígios medievais na porta do capítulo que trataremos mais à frente aquando da análise do claustro e do campanário.

A sobrevivência do campanário medieval revela particular importância para compreender, nas suas grandes linhas, a organização espacial da igreja de Celas I (Figura 6).



Figura 6- Santa Maria de Celas, interior do mirante e campanário Medieval.

Este campanário, em grande parte ocultado pelo mirante que foi construído no século XVIII, estaria adossado ao muro lateral do templo e não disposto de uma forma invulgar perpendicularmente a ele, como encontramos em Santa Clara de Vila do

⁷⁹ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 62.

Conde. A observação do aparelho murário revela que nas alterações pós medievais se integrou esse campanário no muro, o que é facilmente reconhecível pela diferença entre os dois aparelhos, o medieval e o quinhentista (Figuras 7 e 8).



Figura 7- Santa Maria de Celas, pormenor do campanário medieval.



Figura 8- Santa Maria de Celas, campanário medieval e aparelho da época Moderna.

Pela orientação tradicional do templo na direcção Oriente/Ocidente, Celas I teria que ocupar sensivelmente o espaço ocupado pelo actual Coro das Monjas. Note-se, aliás, que Paulo Varela Gomes e Walter Rossa – defensores da identificação de Celas I com a actual rotunda – observam argutamente que o Coro Medieval correspondia apenas à secção inicial do coro actual⁸⁰. Significa isto que esta parede seria a parede sul de Celas I, desconhecendo nós se esta igreja teria a mesma largura que a igreja actual. Em rigor, e na falta de qualquer prospecção arqueológica, não sabemos qual seria o comprimento deste templo que foi sagrado em 1293, por Aymeric d'Ebrard⁸¹, apresentando possivelmente as características de um templo basilical de três naves.

1.3 O CLAUSTRO DE CELAS

1.3.1 A tese da inexistência do Claustro Medieval

Bernardo D'Assumpção⁸² divulgou a existência de um documento dando conta da oferta, por parte de D. João III, em 1553, de “colunas e vazas” para o mosteiro de Celas o que conduziu à tese que defende a edificação do claustro no século XVI, aproveitando capitéis oriundos do Paço Real⁸³. No entanto, esta tese não se pronunciava sobre a existência anterior de qualquer tipo de claustro. No recente trabalho de Paulo Varela Gomes e Walter Rossa coloca-se explicitamente a hipótese da inexistência de qualquer claustro anterior ao século XVI, o que seria possível – segundo estes autores – por se

⁸⁰ Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, *ob. cit.*, p. 218.

⁸¹ Jorge CARDOSO, *Agiolégio Lusitano, tomo 2*, Lisboa, 1652, p. 128.

⁸² Frei Bernardo D'ASSUMPCÃO, *ob. cit.*, p. 190 e

⁸³ António de VASCONCELOS, *Escritos Vários*, vol I, Publicação do Arquivo da Universidade de Coimbra, reedição preparada por Manuel Augusto RODRIGUES, Coimbra, 1987, p. 101.

tratar de uma pequena casa monástica⁸⁴. Não parece fácil aceitar a existência de um mosteiro cisterciense como Celas sem a presença de um claustro desde meados do século XIII, época da sua fundação, até meados do século XVI, pese embora as dificuldades que a instituição possa ter enfrentado.

Como anteriormente analisámos a respeito da arquitectura monástica, em particular dos cistercienses, o claustro constitui o espaço central, não só na composição arquitectónica como também como um espaço importante pela sua variada funcionalidade e pela sua carga simbólica. Numa importante contribuição, Maria do Rosário Morujão destacou o facto de, em 1346, pela primeira vez se fazer referência na documentação ao “alpendre da par de chaffariz do cano”, o que, segundo esta historiadora, pode ser identificado com o espaço claustral⁸⁵. Para Paulo Varela Gomes e Walter Rossa esta identificação parece difícil, na medida em que o termo *castra* é vulgarmente empregue para a designação do espaço do claustro⁸⁶. Se o documento citado revela que poderia existir uma galeria do claustro a merecer a designação de “alpendre”, importa trazer à discussão do problema um documento há muito conhecido que dissiparia qualquer dúvida quanto à existência do claustro no mosteiro de Celas anteriormente ao século XVI. Trata-se do texto sobre a visitação do abade de Claraval ao mosteiro de Celas em 1532, portanto antes de 1553, data da oferta das famosas colunas por D. João III. No texto da visitação é expressamente referido que as monjas, cantando, foram ao claustro, realidade que o autor do texto Claude de Bronseval, secretário do abade de Claraval, não podia deixar de conhecer⁸⁷. Como iremos ver pela

⁸⁴ Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, *ob. cit.*, p. 221 nota 12.

⁸⁵ Maria do Rosário Barbosa MORUJÃO, “As Abadessas Perpétuas de Celas (séculos XIII a XVII)” *in Munda*, nº 26, Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, 1993, pp. 19-23, especialmente p.22.

⁸⁶ Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, *ob. cit.*, pp. 219-220.

⁸⁷ Ver Dom Maur COCHERIL, *ob. cit.*, pp. 161-162.

análise iconográfica, certamente que foi esse claustro, o Claustro I de Celas, que forneceu os elementos para a reformulação da estrutura claustral no século XVI.

1.3.2 Reconstituição do Claustro Medieval

A tese defendida por Paulo Varela Gomes e Walter Rossa constitui a mais radical das teses referentes ao claustro de Celas: não só as bases fustes e capitéis medievais vieram, em meados do século XVI, do exterior do cenóbio, oferecidas por D. João III, como o próprio mosteiro, *um conventinho*, segundo os autores, pela sua pequena dimensão e número de freiras, não teria sequer claustro⁸⁸.

António de Vasconcelos e Aarão de Lacerda que têm, igualmente defendido esta tese – os capitéis e restantes elementos escultóricos vieram do exterior – não costumam colocar o problema da existência ou não de um claustro anterior ao século XVI no Mosteiro de Celas⁸⁹.

Apenas Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves apresentam uma proposta de reconstituição do Claustro primitivo, à semelhança do que fizeram para os principais espaços do cenóbio: as suas galerias medievais resultam de um “desdobramento” das primitivas quatro galerias que não teriam cada uma mais do que seis arcos⁹⁰.

⁸⁸ Ver Paulo Varela GOMES e Walter ROSSA, *ob. cit.*, pp. 197-223; especialmente p. 220.

⁸⁹ António de VASCONCELOS, *ob. cit.*, pp. 100-101 e Aarão de LACERDA, *História da Arte em Portugal*, vol I, Portucalense Editora, Porto, 1942, p. 436.

⁹⁰ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

Estes autores indicam igualmente, numa posição por nós corroborada, que o pequeno claustro ocuparia o actual espaço do ante-cabido, situado junto à actual sala do capítulo⁹¹.

Certamente que este claustro estaria contíguo à igreja de Celas I, segundo o cânone vulgar quer nos mosteiros cistercienses, quer de um modo mais geral, na arquitectura monástica ocidental⁹².

Apesar de nas análises efectuadas sobre este claustro aparecer, por vezes, como uma questão recorrente, o problema da existência de andares superiores, essa questão surge como lateral quanto à reconstituição do Claustro I de Celas, na medida em que terá sido edificado posteriormente ao século XVI altura em que se generalizam em Portugal os claustros de dois andares depois da primeira experiência levada a cabo, por Fernão de Évora, no *Mosteiro da Batalha*⁹³.

Vemos assim que a única proposta existente de reconstituição do Claustro I de Celas baseia-se nalguns indícios bem visíveis no próprio espaço claustral: o número de arcos existentes em cada uma das galerias Sul e Oeste e, concomitantemente a presença aí de capiteis medievais. Na verdade, a reconstrução do Claustro medieval em Celas, à semelhança, certamente, do que se passava com a reconstrução de outros claustros medievais, alterando as dimensões de cada galeria e adicionando novo conjunto de arcos e estruturas de suporte, colocava uma séria dificuldade: a reutilização, mantendo a ordem dos capiteis, de capiteis simples e adossados aos pilares. Significa isto que a modificação do espaço claustral recoloca o problema da disposição das imagens

⁹¹ *Id ibidem*.

⁹² Jean-Pierre CAILLET, “Atrium, Péristyle et Cloître: des Réalités si Diverses?” in Peter KLEIN *ob. cit.* pp. 57-65.

⁹³ José Custódio Vieira da SILVA, “Para um entendimento da Batalha: a influência mediterrânica”, *Actas do III Encontro sobre História Dominicana*, Sep. de *Arquivo Histórico Dominicano Português*, vol IV/I, Porto, 1991, pp. 83-88 e *Idem*, *O Tardo Gótico in Portugal, a Arquitectura no Alentejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989, p. 43.

mantendo uma lógica espacial, adequação das estruturas de suporte – os pilares – e a exigência da manutenção de locais de passagem das galerias para o espaço central.

Não era uma tarefa fácil a reconstrução do claustro, efectuada durante o abadessado de D. Maria de Távora: não só porque era preciso reaproveitar elementos arquitectónicos diversos, como, principalmente, porque era necessário manter duas galerias de capitéis com um programa, como veremos, narrativo e simbólico.

Este último aspecto exigia que o conjunto de capitéis medievais não fosse encarado como um mero agrupamento de materiais reutilizáveis, mas como uma verdadeira colecção com critérios de ordem e de organização espacial.

A tarefa de reedificação do claustro de Celas era ainda mais ingrata devido à característica que assumia: obliquidade em relação ao novo espaço eclesial, agora em forma de rotunda num novo programa arquitectónico.

O entendimento dos problemas levantados pela reconstituição do claustro I de Celas prende-se também com a reconstituição dos lugares regulares. Seria fácil partir da organização espacial que se tem denominado como “planta ideal” de um mosteiro cisterciense, para colocar em linhas gerais a organização planimétrica de Celas I com o seu claustro⁹⁴. No entanto, como o próprio termo “ideal” sugere, nada impede que haja também em Celas, à semelhança do que se verifica noutros mosteiros, mudanças em relação a alguns espaços, embora persistindo as grandes linhas de orientação espacial segundo os pontos cardeais.

Não é fácil a tarefa de reconstituição de um claustro medieval, como o próprio exemplo de S. Pedro de Moissac revela e, também no território português, se exemplifica na reconstituição historiográfica sobre o primitivo claustro de Santa Maria

⁹⁴ Ver Parte I, subcapítulo 1.3 “A Arquitectura dos Cistercienses” com a “planta ideal” do mosteiro.

de Alcobaça⁹⁵. Na falta de uma campanha arqueológica consequente, necessária para compreender todas as modificações do espaço monástico na época moderna, e daí inferir da organização medieval, importa interrogarmo-nos sobre a possibilidade do conjunto edificado e estruturas de suporte apresentarem indícios suplementares sobre o primitivo claustro.

Nos estudos existentes sobre o claustro tem sido negligenciado um espaço, apesar de constituir o mais importante espaço claustral. Referimo-nos à Sala do Capítulo, cuja disposição actual foi realizada durante o século XVI, tendo sido também aumentado durante o século XVII⁹⁶.

Situando-se o Claustro I a Norte da igreja, relação espacial que não merece dúvidas, com base na planta ideal de um mosteiro, seria de esperar que a Sala do Capítulo se encontrasse imediatamente à direita de quem sai da igreja para o claustro, à semelhança, por exemplo, do que encontramos no mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobaça⁹⁷. No entanto, a actual sala do capítulo posiciona-se na galeria mais distante da cabeceira do templo, junto do Coro das Monjas, numa proximidade inabitual em qualquer espaço monástico. Embora só apenas uma sondagem arqueológica possa esclarecer a questão, não podemos afirmar com segurança que esta situação da Sala do Capítulo só surja no Claustro II de Celas, enquanto no Claustro I se situava na sua mais “ortodoxa” posição.

É possível que tal tivesse acontecido, tanto mais que essa radical mudança do espaço utilizado para sala de reuniões da comunidade monástica teria possivelmente permitido que a primitiva Sala do Capítulo continuasse em funcionamento enquanto se

⁹⁵ Para a reconstituição do claustro I de Alcobaça, ou de eventuais galerias primitivas, ver Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA. *História da Arte em Portugal, vol.2, o Gótico*, Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 41.

⁹⁶ Ver Fr. Bernardo D’ASSUMPCÃO, *Mosteiro de Celas, Index da Fazenda*, publicado por J.M. Teixeira de Carvalho, Coimbra, 1921, p. 26.

⁹⁷ Ver Parte I, subcapítulo 1.3 A Arquitectura dos Cistercienses.

criava uma sala mais espaçosa e adequada às profundas transformações quinhentistas do espaço monástico.

A Sala do Capítulo já chamou a atenção de Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, que realçaram a presença de um arco quebrado na sua abertura, ladeado por duas colunas com capitéis classificados de colchete⁹⁸, sendo o conjunto atribuído ao século XIV.

Desta forma, sugeria que o grande arco de entrada e os elementos de suporte seriam os primitivos, embora esta organização coloque de facto um problema suplementar: mais uma vez, temos uma disposição invulgar em relação à organização arquitectónica comum nos mosteiros cistercienses.

Como vimos, na análise da arquitectura dos cistercienses é vulgar que o grande arco de entrada seja ladeado por aberturas laterais, sob arcaria, chegando este, inclusive, a apresentar três arcos de cada lado nos mosteiros com maior capacidade económica e capazes de realizar projectos mais grandiosos⁹⁹.

No mosteiro de Celas contrasta claramente a avultada dimensão do arco de entrada para o Capítulo, com a ausência de qualquer abertura lateral, o que coloca seriamente o problema da reutilização de uma estrutura anterior em que se optou apenas pelo reemprego do arco e capiteis.

A análise do alçado da Sala do Capítulo sugere deste modo a existência de uma mudança espacial, o que parece corroborar a hipótese de este espaço se encontrar junto à cabeceira de Celas I, como antes chamámos a atenção.

⁹⁸ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p.68 e Francisco Pato de MACEDO, *A Arquitectura Gótica na Bacia do Mondego nos séculos XIII e XIV*. Trabalho de síntese para prova de capacidade científica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, p.69.

⁹⁹ Ver por exemplo para os cistercienses a Sala do Capítulo de Santa Maria de Gradefes em Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Claustros Românicos en el Reino Astur-Leonés”, em Joaquín YARZA LUACES e Gerardo BOTO VARELLA, (coords), *Claustros Românicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003, p. 89.

A actual disposição do Claustro, o Claustro II de Celas, revela um claustro de planta quadrada em que cada galeria com capitéis medievais, dividida por doze arcos, apresenta a zona de passagem a meio. Para criar maior robustez estrutural, cada zona de passagem é contígua à presença de pilares que possuem de cada lado capitéis adossados.

As outras galerias, a norte e a nascente, são constituídas pelas colunas oferecidas por D. João III. Cada galeria é composta por colunas dóricas, organizadas em três grupos de dois arcos de volta perfeita separados por contrafortes, numa disposição própria de um claustro quinhentista. Todo o telhado foi refeito pelos Monumentos Nacionais, substituindo o travejamento de madeira, apoiado em barrotes que avançava anteriormente para o centro do claustro.

As duas galerias medievais apresentam uma organização já classificada de beneditina¹⁰⁰, com uma arcatura constituída por doze arcos de volta perfeita, encontrando-se no centro de cada galeria uma passagem, ladeando um pilar. É nessa passagem que se interrompe o parapeito contínuo em que assentam as colunas geminadas. As suas bases têm a forma rectangular, possuindo bastante erosão na sua parte superior. Aquelas que se encontram mais bem conservadas revelam que todas estas bases deveriam possuir um bestiário disposto nos ângulos. É ainda possível identificar pequenos dragões, e possivelmente coelhos, animais de valor negativo que justificam a sua presença, simultaneamente simbólica e decorativa, nas bases¹⁰¹.

A hipótese das duas galerias mais antigas, poente e Sul, resultarem de um arranjo das quatro galerias originais, obriga a que o Claustro I de Celas apresente várias

¹⁰⁰ Dom Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p.176.

¹⁰¹ Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*Le Bestiaire Medieval, Dictionnaire Historique et Bibliographique*, le Léopard d'Or, Paris, 2002, pp. 82-83.

características na sua estrutura, coerentemente com elementos de organização arquitectónica e escultórica dos claustros historiados¹⁰².

Contrariamente ao que se passou com muitos claustros medievais transformados na Época Moderna, ao sabor de novas sensibilidades e gostos, procurou-se manter o claustro primitivo, integrando as duas antigas galerias no novo espaço claustral.

Creemos que a manutenção do Claustro I encontra a sua justificação na singularidade que esse claustro possuía pela riqueza figurativa presente na sua escultura, constituindo, tanto quanto se conhece da escultura coimbrã sua contemporânea, um raro claustro para a época, quando dominavam os capitéis vegetalistas a par de um ou outro capitel com bestiário.

Para além do fascínio que esse claustro proporcionava, susceptível de ser avaliado apenas em parte, devido ao quase total desaparecimento da policromia da escultura e também do desconhecimento da recepção deste conjunto escultórico, haveria certamente por parte da própria comunidade monástica a consciência do prestígio do seu claustro, justificando-se assim o desejo de conservá-lo, integrando-o embora num espaço de maiores dimensões. Foi esse desejo de conservar o prestigiado claustro historiado que terá conduzido D. João III a oferecer os elementos de suporte já referidos, de modo a ampliá-lo.

Como a análise iconográfica permitirá compreender, pensamos que se terão mantido os principais elementos da estrutura arquitectónica primitiva, embora com as necessárias modificações para a nova implantação no terreno. Só assim era possível manter a narrativa visual e a lógica dos capitéis não historiados que lhe estavam associados (Figura 9).

¹⁰² Ver Parte 1, ponto 1.1 relativo aos claustros historiados neste mesmo capítulo

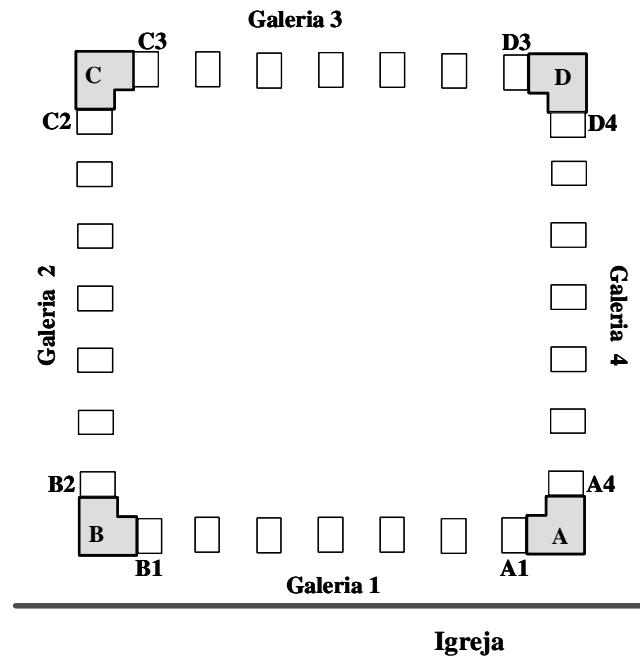


Figura 9- Claustro I de Celas, reconstituição das galerias medievais.

Se partirmos da hipótese de que se procurou manter os elementos de suporte do Claustro I, continuando a possibilidade de leitura do programa escultórico, então ter-se-á procurado respeitar a ordem, a sucessão dos capitéis e os limites de cada galeria.

Este verdadeiro programa de ampliação, com reestruturação do claustro medieval, implicava que se mantivesse o número de arcos entre os pilares, o que teria como consequência imediata a existência, a meio das duas galerias, de um pilar anteriormente inexistente. Por outras palavras: a presença no actual claustro de pilares intermédios nas galerias Sul e poente, permite colocar a hipótese de que no claustro primitivo não haveria qualquer interrupção na arcaria por meio de pilares. Partindo desta reconstituição, uma outra característica apresenta-se como necessária para o Claustro I – as zonas de passagem não eram contíguas a pilares centrais, como hoje se apresentam no Claustro II, desenvolvendo certamente na extremidade das galerias, num local onde desaparecia o parapeito. Teríamos assim, para a circulação das galerias para a zona

central um tipo de solução idêntica, por exemplo, à que se encontra no claustro de S. Pedro de Moissac¹⁰³.

Com esta nova disposição dos pilares é possível manter a ordem dos capitéis e o anterior ritmo da arcaria medieval de Celas I ao longo das agora mais extensas duas galerias.

A nova disposição exigiu, no entanto, que nalguns pilares se procedesse a uma diferente colocação dos capitéis adossados.

Utilizando o esquema representado na Figura 10, A, B, C e D designam os quatro pilares do claustro primitivo, estando as quatro galerias numeradas de um a quatro.

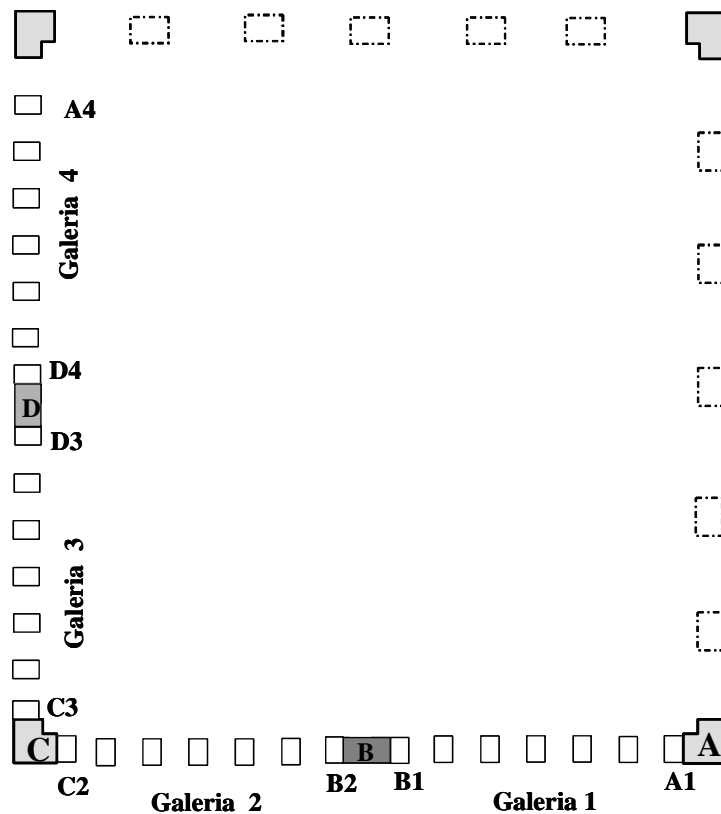


Figura 10 – Claustro II de Celas – 2 galerias com capitéis medievais.

¹⁰³ Ver Parte 1, ponto 1.1 relativo aos claustros historiados neste mesmo capítulo e Figura 9.

Os oito capiteis adossados são designados por: A1, B1, B2, C2, C3, D3, D4 e A4.

Como se pode ver na estrutura quinhentista do claustro verificaram-se várias transformações:

- O pilar A apenas possui A1 adossado.
- No pilar B, B1 e B2 passam a dispor-se em faces opostas do pilar.
- O pilar C continua com a mesma disposição dos capiteis adossados C2 e C3.
- No pilar D também D3 e D4 passam a dispor-se em faces opostas.
- A4 já não está adossado ao pilar A

Esta interpretação do claustro primitivo parte igualmente do pressuposto que a ordem de leitura dos capitéis se fazia segundo o movimento dos ponteiros do relógio, como se verifica actualmente na galeria Sul com imagens da infância na galeria 1 e da Paixão de Cristo na galeria 2.

Importa acrescentar uma hipótese suplementar, corroborada pela leitura iconográfica do claustro, e de acordo com uma prática de organização espacial recorrente nos claustros românicos mais tardios: mantinha-se a disposição das faces do cesto com um programa de conjunto que destinava algumas imagens para estarem dispostas para as galerias e outras, para a zona central¹⁰⁴.

Mantém-se o grau de abstracção da composição da Figura 9 na medida em que para uma hipótese de reconstrução do Claustro I não interessa, por enquanto, concretizar a que galeria corresponde cada uma das numerações, já que sob o ponto de vista da lógica meramente estrutural o claustro pode rodar.

¹⁰⁴ Ver Parte 1, ponto 1.1 relativo aos claustros historiados neste mesmo capítulo.

São as razões da lógica iconográfica e simbólica que permitem avançar com outras hipóteses suplementares quanto à disposição claustral primitiva, como veremos em seguida.

Como foi anteriormente analisado, as quatro galerias claustrais primitivas encontram-se desde o século XVI organizadas em duas galerias. Contrariamente às galerias medievais – dispostas, segundo a tradição em função dos pontos cardeais, o actual claustro, reconstruído no século XVI, teve a preocupação de incorporar o Claustro I, mas não de manter a tradicional orientação própria da Idade Média, dispondo as galerias obliquamente em relação ao templo. Desta forma, não existe uma correspondência exacta entre as quatro galerias e os pontos cardeais. Em rigor, para as duas galerias com capitéis do claustro I de Celas, uma dispõe-se mais a Sul e a outra mais a Oeste. Na análise dos capitéis medievais consideramos a disposição das suas quatro faces segundo a identificação *a*, *b*, *c* e *d*, segundo o esquema representado na Figura 11.

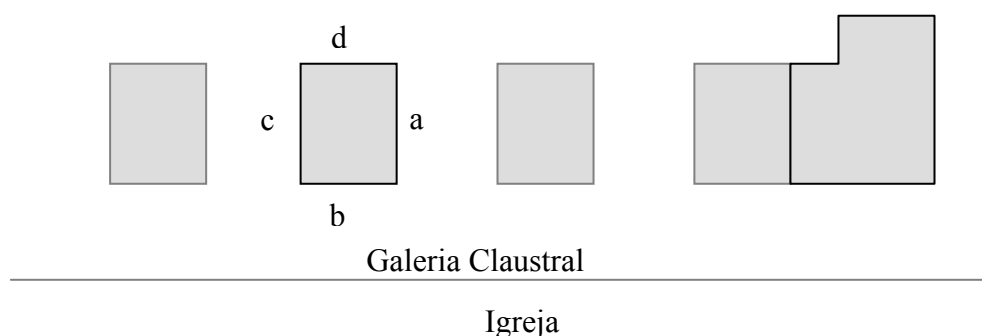


Figura 11 - Identificação das faces de um capitel.

Esta identificação das faces dos capitéis respeita a ordem processional do claustro e a sua lógica narrativa.

Seguimos a numeração já utilizada por Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves¹⁰⁵, indicando também a numeração seguida por Dom Maur Cocheril¹⁰⁶, para uma mais fácil identificação de cada capitel.

1.2.3 Conjunto claustral. Estado da questão

Os estudos mais recentes pouco têm avançado no aprofundamento das questões iconográficas, persistindo no modo como os problemas têm sido colocados desde as interpretações de António Vasconcelos¹⁰⁷ e Torquato de Sousa Soares¹⁰⁸. Nesta continuidade hermenêutica, é compreensível que persistam duas grandes, e opostas, linhas de interpretação e valorização do conjunto de imagens dos capitéis, donde resulta a continuação da incerteza quanto às origens das bases, fustes e capitéis medievais.

Cumulativamente com esta incerteza, constituindo, aliás, a sua verdadeira causa, mantém-se a mesma persistente superficialidade na leitura iconográfica dos capitéis, o que invalida, igualmente, a percepção da existência de qualquer programa claustral, para além da constatação da existência de capitéis historiados sobre a vida de Cristo.

A falta de um estudo iconográfico de cada capitel do Claustro tem sido substituída, na Historiografia da Arte Portuguesa, por uma apreciação global do conjunto dos capitéis.

Nos anos 50, no já citado volume do *Inventário Artístico de Portugal* dedicado à cidade de Coimbra, Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves traçaram a linha interpretativa que haveria de fazer escola no estudo do conjunto escultório dos capitéis:

¹⁰⁵ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p.68.

¹⁰⁶ Dom Maur COCHERIL, *ob. cit.*, pp. 161-162.

¹⁰⁷ António de VASCONCELOS, *ob. cit.*.

¹⁰⁸ Torquato de Sousa SOARES “Origem do Antigo Claustro do Mosteiro de Celas” *Actas do XVI Congrès Internationa d’Histoire de l’Art*, separata, Lisboa, 1953.

a identificação e classificação de grandes grupos de imagens¹⁰⁹. Conseguiram reunir o conjunto de capitéis medievais em quatro grandes grupos: cenas da vida de Cristo e um capitel com *assuntos* da vida de santos; figuras não hagiográficas; decoração de quimeras e, por fim, o último grupo com decoração vegetalista.

Ressalta desta tipologia a existência de capitéis, que hoje chamaríamos historiados, e de outros em que avulta o aspecto *decorativo*.

Para além da terminologia imprecisa (como *assuntos da vida de santos*), importa salientar que a adopção desta classificação assume, implicitamente, duas posições na interpretação global dos capitéis: em primeiro lugar, que cada capitel duplo pertence apenas a uma tipologia iconográfica – historiado, figurativo ou decorativo; em segundo lugar, a existência de dois mundos possíveis na representação escultórica dos capitéis a figurativa e, a outra, a decorativa. Estas duas hipóteses interpretativas não são simples, constituindo um modelo pouco profícuo, como já tivemos oportunidade de analisar anteriormente¹¹⁰ e não parece ser particularmente adequado à análise das imagens presentes neste claustro como se verá de seguida. Simultaneamente, ao criar um campo genérico – *o decorativo*, sugere, à semelhança de outros autores, que o bestiário constitui um campo não significativo, em que a beleza, ou decoração, constitui um fim em si. Tal pressuposto¹¹¹ inviabiliza uma leitura coerente do conjunto claustral, como veremos na análise do respectivo programa.

¹⁰⁹ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

¹¹⁰ Ver análise sobre capitéis historiados e galerias na Parte I, ponto 1.1 relativo aos claustros historiados neste mesmo capítulo.

¹¹¹ Ver análise sobre capitéis historiados e galerias na Parte I, ponto 1.1 relativo aos claustros historiados neste mesmo capítulo e também análise da carta a Guilherme de Saint-Thierry no ponto 1.3.3.

Na sua obra sobre a escultura em Portugal, Reinaldo dos Santos propunha uma classificação com ainda maior grau de generalidade, integrando as imagens em dois grandes grupos: os capitéis vegetalistas e os *outros*, historiados¹¹².

Curiosamente nem refere a existência de bestiário neste claustro: ou por não lhe conferir grande relevância escultórica no conjunto, ou por, igualmente, não lhe conceder importância simbólica na leitura dos capiteis. Procedendo assim na análise destes capiteis, Reinaldo dos Santos, valoriza os capiteis vegetalistas, embora, como estudaremos à frente, apenas uma ou duas faces de um mesmo capitel, e em poucos casos, recebam escultura vegetalista.

Na sua estratégia discursiva, Reinaldo dos Santos aproxima, de um modo vago e geral, a escultura vegetalista dos capiteis a outros exemplos do Norte da Península, na zona da Catalunha e, igualmente, na Catalunha francesa¹¹³. Sem proceder a uma análise morfológica e estilística individualizada da folhagem representada, este autor concede-lhe um claro carácter arcaico, expresso pelo facto de os comparar com a escultura do século XII da zona catalã.

Mais recentemente, Francisco Pato de Macedo defendeu a existência de dois grandes conjuntos nos capiteis: os que tratam de assuntos didácticos e os outros, com monstros. Nesta análise, este historiador apresenta claramente como critério classificativo dos capiteis de Celas o carácter didáctico dos mesmos, na medida em que, como o próprio oportunamente esclarece, interpreta a posição de S. Bernardo relativa às imagens, não como contrária, mas apenas crítica em relação aos “motivos que não tivessem mérito didáctico”¹¹⁴.

¹¹² Reinaldo dos Santos, *A Escultura Em Portugal*. 1º vol. *Séculos XII a XV*, Of. Gráficas de Bertrand (Irmãos), Lisboa. 1948, pp. 30-31.

¹¹³ *Id.*, *ibidem*, p. 30.

¹¹⁴ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p. 67.

Estas interpretações do pensamento de S. Bernardo em relação ao uso de imagens no espaço monástico - a condenação do bestiário românico - receberam idêntica análise num estudo ainda mais recente de Catarina Villamariz¹¹⁵.

Como tivemos oportunidade de analisar no ponto anterior¹¹⁶, essa interpretação da crítica de S. Bernardo às imagens claustrais parece-nos restritiva e contraditória com o pensamento do abade cisterciense e com as condutas que os monges brancos seguiram durante o século XII.

Deve-se também a Manuel Real, no seu estudo sobre escultura figurativa, a tentativa de articulação entre o pensamento bernardino - *a observância Bernardina* - e o programa existente em Celas, mas na via interpretativa que considera, por parte de S. Bernardo, a condenação de toda a figuração e riqueza escultórica claustral, em particular, como nos parece correcto¹¹⁷.

Todos estes autores apresentam, para além de vários enfoques particulares na sua interpretação, um ponto em comum: a tentativa de conciliar as imagens de claustros com o pensamento de S. Bernardo. Não cremos que esta aproximação entre um conjunto escultórico concreto e o pensamento bernardino, se deva colocar para um programa que foi pensado e executado nos finais do século XIII ou em princípios do século XIV, como é aceite pela historiografia, quando a partir do século XIII o claustro cisterciense já perdeu, como vários exemplos revelam, o rigor anterior¹¹⁸.

Deve-se igualmente a Manuel Real uma das hipóteses mais ambiciosas de reconstituição do programa claustral: para além dos capitéis narrativos da vida de Cristo

¹¹⁵ Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 63

¹¹⁶ Ver análise da carta a Guilherme de Saint-Thierry no ponto 1.3.3.

¹¹⁷ Ver Manuel Luís REAL, "La Sculpture Figurative dans l'Art Roman du Portugal" em Gerbard N. GRAF, *Portugal Roman*, t.1, *Le Sud du Portugal*, Zodiaque, La-Pierre-qui-vire, 1986, pp. 33-75.

¹¹⁸ Ver subcapítulo 1.2 A Arquitectura dos Cistercienses.

existiam capiteis com os principais santos da igreja, de que persistem testemunhos, e também, numa hipótese inovadora, imagens representando os Actos dos Apóstolos¹¹⁹.

A análise do programa claustral partirá da reconstituição do claustro primitivo de Celas, e de Celas I.

Com base nessa organização espacial e funcional realizaremos o estudo iconográfico de cada capitel, única via possível de compreensão do conjunto de imagens e de eventual percepção da existência de um programa global, mais ou menos estruturado.

1.3.4 Análise dos capitéis

Galeria Sul

Esta galeria encontra-se praticamente completa, com excepção de um capitel, permitindo que se conheçam na sua quase totalidade duas galerias do Claustro I do mosteiro (Figura 12).



Figura 12 – Santa Maria de Celas, galeria Sul do Claustro.

¹¹⁹ Manuel Luís REAL, *ob. cit.*, p.72.

No Museu Machado de Castro em Coimbra, encontram-se dois capitéis: o de Pentecostes e o de Cristo em Majestade – sendo de supor que um deles se encontraria no lugar do actual capitel 13. Desconhecemos de onde foi retirado o outro capitel que, pela temática cristológica, também poderia pertencer a esta galeria.

Capitel 1 – A Anunciação, Visitação, Motivos Vegetalistas (c, b, d)

A Anunciação constitui o primeiro passo na salvação dos homens, sendo uma das cenas mais representadas na Arte Medieval, com particular relevo na época gótica¹²⁰

(Figura 13). As figuras do anjo, à direita e da Virgem, à esquerda, encontram-se sob dois arcos trilobados que organizam a composição. Esta utilização de elementos de microarquitectura é vulgar nas arcas tumulares nos séculos XIII e XIV, onde a cena nos surge, embora aqui ela permita situar o episódio no interior de um espaço coberto.



Figura 13 – Capitel 1, A Anunciação (c).

¹²⁰ Para a cena da Anunciação ver, por todos, Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal, Estudo iconográfico*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1983.

Estes arcos, simultaneamente elementos de composição e significativos para a compreensão da cena, caracterizam-se igualmente por possuírem diferente raio, sendo maior aquele em que se situa a Virgem. Este aspecto, que não tem sido salientado, encontra paralelo com a Cena da Anunciação nos túmulos da rainha Santa Isabel e da sua neta, oriundos de Santa Clara a Velha de Coimbra. Esta diferença de dimensão não parece constituir um erro na execução escultórica, mas uma intenção deliberada de conceder maior importância à Virgem, em relação ao arcanjo S. Miguel. Esta realidade iconográfica corresponde ao aumento de devoção que a Virgem Maria ganha na época gótica, em paralelo com um decréscimo do culto dos anjos existente anteriormente¹²¹.

O arcanjo S. Gabriel, como sublinhou Carlos Alberto Ferreira de Almeida, apresenta-se de pé, à direita da Virgem, com o corpo de perfil, embora com as asas dispostas de frente¹²². As suas asas, quase lisas, apresentam-se particularmente côncavas parecendo envolver o corpo de ambos os lados. S. Gabriel apresenta um aspecto jovem, tal como os anjos surgem a partir do século XIII, e saúda a Virgem com a sua mão direita, enquanto a esquerda segura a filacteria que se apresenta hirta e na vertical junto ao corpo. Esta revela uma morfologia característica da época gótica: estreita e comprida¹²³

A imagem da Visitação encontra-se enquadrada, da mesma forma que a imagem da Anunciação, por uma estrutura arquitectónica constituída por um arco redondo, ligeiramente abatido, assente em ambos os lados por duas colunas com os respectivos capitéis (Figura 14).

¹²¹ *Id., ibidem*, p. 5.

¹²² *Id., ibidem*, p. 11.

¹²³ Mercedes Ros MARIN, "Phylacterie" in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D'Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 683.

Verifica-se que em duas faces contíguas do capitel duplo se utiliza uma mesma coluna para enquadramento de duas cenas, à semelhança dos encasamentos das Arcas Tumulares.



Figura 14 - Capitel 1, A Visitação (b).

Embora o encontro de Maria com a sua prima Isabel se tenha verificado ao ar livre, ele é aqui representado no interior de um motivo arquitectónico, certamente para fortalecer a associação visual com a contígua cena da Anunciação¹²⁴.

Se nalgumas imagens desta cena a Virgem leva consigo um livro, na maioria das representações o livro, tal como neste capitel, está ausente, e as duas primas abraçam-se¹²⁵.

Na imagem deste capitel, Maria e Isabel abraçam-se afectuosamente, numa tipologia que se vulgarizou nos finais da Idade Média. Devido ao mau estado de conservação da pedra desta imagem, não se consegue ver se houve a pretensão de

¹²⁴ Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU- *La Bible et les Saints*, ob. cit., pp.338-339.

¹²⁵ Maria Soledad de SILVA Y VERASTEGUI- *Iconografía Gótica en Alava, Temas Iconográficos de la Escultura Monumental*, Diputación Foral de Alava, Servicio de Publicaciones, Vitoria, 1987, p. 75

expressar alguma diferença de idade entre as duas personagens, como aparece em várias imagens medievais¹²⁶.

A face menor orientada para o centro do claustro possui apenas motivos vegetalista apresentando parte da escultura partida (Figura 15).

Adivinha-se a presença de um grande caule, ondulante, que percorre de cima a baixo a superfície do cesto e de onde sai alguma folhagem larga.



Figura 15 - Capitel 1, Vegetalista (d).

Capitel 2 – Sono de S. José, Presépio, Anúncio aos Pastores e Circuncisão (a, b, c, d)

Este capitel apresenta duas faces com a pedra muito degradada impedindo qualquer leitura das cenas, identificadas no *Inventário Artístico de Portugal* como sendo o “Anúncio aos pastores” e a “Circuncisão”¹²⁷.

¹²⁶ Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU, *ob. cit.*, p.339.

¹²⁷ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

Numa das faces maiores, e na face menor orientada para a galeria, é representada a cena do Presépio – o que é designado no acima citado Inventário como o sonho de José e “creche”¹²⁸ (Figuras 16 e 17).



Figura 16 - Capitel 2, Sono de S. José (a).



Figura 17 - Capitel 2, Presépio (b).

É actualmente possível identificar os principais participantes na cena - o Menino, os animais, a Virgem e S. José – numa composição em que o Menino não surge ao centro, mas lateralmente, na face menor, numa solução que também lhe confere particular importância. Esta solução compositiva torna ainda mais distante a figura do seu pai adoptivo, situado no outro extremo da face maior.

S. José surge perto de Nossa Senhora que está deitada, mas claramente separado dela, encontrando-se ambos num espaço sob cortinas, numa solução de fundo que surgiu no século XI e que se manteve até ao século XV para simbolizar a sacralidade do

¹²⁸ *Id., ibidem*, p. 69.

espaço¹²⁹. Pelo quadro em que S. José se inscreve, a cena parece-nos ser não o seu *sonho* mas o seu *sono*, como é vulgarmente representado, dormindo, sentado ao lado da cama, dada a sua situação de pai adoptivo, mas também pela importância social do baptismo, como chamou a atenção o mesmo autor¹³⁰.

A Virgem representa-se deitada – a posição mais vulgar no Ocidente a partir do século XII – encontrando-se de lado, certamente para não se mostrar totalmente alheada do Menino, o qual aparece na outra face do capitel com a cabeça próxima da sua.

Jesus apresenta-se sobre um altar – como se estivesse no espaço de um templo, numa iconografia arcaica que se difundiu na época românica – e que encontra paralelo com a imagem existente no tecto da igreja da Senhora da Oliveira, em Guimarães, como chamou a atenção Carlos Alberto Ferreira de Almeida. Actualmente sobre este altar, só um dos animais é visível, o burro, de que só se representou praticamente a cabeça, por limitação espacial, à semelhança de outras representações.



Figura 18-Capitel 2, Anúncio aos pastores,
pedra degradada (c).



Figura 19 - Capitel 2, Circuncisão,
pedra degradada (d).

¹²⁹ Para a interpretação da imagem ver o trabalho fundamental de Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *O Presépio na Arte Medieval*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras do Porto, Sep. da revista *Arqueologia*, Porto, 1983.

¹³⁰ Identificação correcta do sono em Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 61.

Capitel 3 – Adoração dos Reis Magos, Castelo, Fuga para o Egipto, Duas pessoas (a, b, c, d)

Do conjunto de imagens que constitui o ciclo dos Reis Magos, a Adoração é a imagem principal, a mais difundida, e surgindo isolada em conjuntos de capiteis ou em iluminuras (Figura 20).

A cena não ocupa toda a altura do capitel devido ao facto de a parte inferior do cesto ser percorrida por elementos vegetais nesta face maior muito erodidos. À esquerda da imagem está a Virgem com o Menino. Os Magos, tendo um número variável na alta Idade



Figura 20 - Capitel 3, Adoração dos Reis Magos (a).

Média – dois, quatro ou mesmo seis – assumem, a partir do século V, o número de três, estabelecendo correspondências de diversa ordem simbólica com as três partes do mundo – a Europa, a Ásia e a África – com as três fases da vida e com as três oferendas (ouro, incenso e mirra)¹³¹.

É só no século IX, com o *Liber pontificalis* de Ravena, que se passam a chamar Gaspar, Baltazar e Belchior, nomes que merecem ampla divulgação no século XIII por

¹³¹ Ver Guyline HIDRIO- “Mages” in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p.519. Gilberte VEZIN - *L’Adoration et le Cycle des Mages dans L’Art Chrétien Primitif, Étude des Influences Orientales et Grecques sur L’Art Chrétien*, PUF, Paris, 1950, p. 59. Para as diferentes fases da vida, ver Luís Urbano AFONSO, *O Ser e o Tempo, as Idades do Homem no Gótico Português*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2003, especialmente pp. 117-119.

meio da *Legenda dourada* de Jacques de Voragine¹³². Se nas imagens românicas os três Reis Magos, em fila, de pé, se dirigem para a Virgem e o Menino, aqui, Belchior realiza a sua oferta flectindo uma das pernas, sugerindo esse movimento a vassalagem do nobre perante o Senhor, numa atitude que terá grande preferência no mundo Ocidental em contraste com a atitude de prostração de Belchior no mundo bizantino. O mais velho dos magos ainda não apresenta a coroa no chão, junto a si, numa expressão de cortesia que se vulgarizou na segunda metade do século XIV¹³³. Belchior leva a mão esquerda à coroa indicando uma atitude de descobrir a cabeça, numa iconografia menos vulgar para esta cena mas que encontra paralelo num díptico francês, em marfim, do segundo quartel do século XIV, hoje em Florença no Museu de Bagello¹³⁴, e igualmente noutra peça de marfim, um tríptico, datado de cerca de 1330 que faz parte do acervo do Museum for Kunst und Gewerbe, em Hamburgo¹³⁵. Em qualquer dos casos, para o mago Belchior, vemos a repetição desta iconografia, em marfins franceses, realizados ambos no segundo quartel do século XIV, data a partir da qual se terá difundido este tipo de imagem.

Numa das faces menores surge uma estrutura arquitectónica isolada (Figura 21).

¹³² Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *ob. cit.*, p.519.

¹³³ O primeiro mago Belchior só surge sem coroa na cabeça no princípio do século XIII, ver Gilberte VEZIN, *ob. cit.*, p. 109 e Christiane RAYNAUD, *Le Commentaire de Documentation Figuré en Histoire Médiévale*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 80.

¹³⁴ Ver Xavier BARRAL i ALTET, *La Sculpture. Le Grand Art du Moyen âge do V au XV^e Siècles*, Skira, Genebra, 1989, p. 160.

¹³⁵ Ver a imagem em Roger J. ADAMS-“The Chartres Clerestory Apostle Windows: An Iconographic Aberration” em *Gesta*, vol XXVI/2, 1987, p. 145.

Forma um corpo, sugerindo uma planta rectangular encimada por ameias, apresentando uma grande abertura ao meio, uma autêntica porta gigantesca, o que certamente pretende exprimir a ideia de importância deste edifício. Distingue-se das vulgares representações de torres na escultura e na iluminura, pela presença desta grande abertura para o exterior, enquanto aquelas apenas apresentam pequenas frestas como vemos, por exemplo na imagem da torre – prisão em que se encontra S. João Baptista.



Figura 21 - Capitel 3, Castelo (b).

Esta linha interpretativa é reforçada pela existência no edifício de uma larga escadaria de carácter nobilitante, o que confere uma invulgar espacialidade interior a esta representação arquitectónica.

Possui esta imagem certamente um significado simbólico, difícil de compreender devido à sua associação a cenas da infância de Cristo.

Este capitel possui um primeiro nível de elementos vegetalistas constituído por folhas pequenas, lisas e lanceoladas percorrendo todo o corpo inferior do cesto e reviradas na parte superior, muito partida, numa morfologia com sabor mudéjar.

Constituíram-se assim, formalmente, dois níveis distintos no capitel: o inferior unicamente com essa decoração vegetalista, enquanto no nível superior se organiza a narrativa respeitante a cenas da infância de Cristo. Na face c surge-nos a representação da Fuga para o Egipto relatada no Evangelho segundo S. Mateus e enriquecida de

pormenores nos evangelhos apócrifos, nomeadamente no denominado Evangelho Árabe para a infância (Figura 22).

É neste último que aparece explicitamente a referência ao burro em que a Virgem ia montada¹³⁶. A imagem representa uma autêntica fuga em família, consistindo o essencial na Virgem e no Menino, como se revela pela sua centralidade e axialidade na composição¹³⁷.



Figura 22 - Capitel 3, Fuga para o Egipto (c).

A imagem aparece equilibrada com S. José puxando o burro pelas rédeas e, do lado direito, a presença de uma árvore, a reforçar por meio destes elementos vegetalistas a ideia de exterior¹³⁸.

A escultura encontra-se muito degradada na sua zona central, atingindo principalmente a representação dos membros inferiores de Maria bem como a imagem de Jesus e do burro. Apesar deste facto, é possível identificar muitos dos atributos presentes e integrar a cena nas representações comuns aos séculos XIII e XIV, na Europa Ocidental.

O burro que transporta as figuras sagradas é puxado pelas rédeas por S. José, cujo corpo, devido ao alongamento do animal, se posiciona quase inteiramente na face menor; apenas a sua cabeça cabe nesta face, quase inteiramente virada para o

¹³⁶ Marc THOUMIEU, *Dictionnaire d'Iconographie Romane*, 3ª edição, Zodiaque, la Pierre Qui-Vire, 1998, p. 169.

¹³⁷ Ver Rosa ALCOY-“Fuite” in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D'Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 394 e 395

¹³⁸ Christiane RAYNAUD, *Le Commentaire de Documentation Figuré en Histoire Médiévale*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 68.

espectador, embora pretenda transmitir a ideia de que se volta com ternura para a mãe e o filho, num gesto que se vulgariza a partir do século XIII¹³⁹.

Tal como nos séculos XIII e XIV, neste capitel, S. José surge com idade avançada, com barba e com um chapéu que, neste caso, não é pontiagudo, mas arredondado na sua parte superior, idêntico ao chapéu de judeu que encontramos numa personagem na imagem do transporte da cruz¹⁴⁰. Se nos lembrarmos que os peregrinos eram frequentemente representados com um amplo chapéu com uma sacola a tiracolo, transportando uma vara para os auxiliar na caminhada, é evidente que a imagem de S. José apresenta atributos idênticos. Destaque-se a presença da vara que possui na sua extremidade uma espécie de cabaça¹⁴¹.



Figura 23 - Capitel 3, Duas Pessoas (d).

¹³⁹ Louis REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol1, tomo 2, PUF, Paris, 1958, p. 275

¹⁴⁰ Ver Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*La Bible et les Saints*, ob.cit., p.204.

¹⁴¹ Michel PASTOUREAU-*A Vida Cotidiana no Tempo dos Cavaleiros da Tavola Redonda (França e Inglaterra séculos. XII e XIII)*, Companhia das Letras, S. Paulo, s.d. p.162.

Capitel 4 – Apresentação no templo, Retorno do Egito (?), Cristo entre os doutores e Motivos vegetalistas (a, b, c, d)

Na Apresentação no templo a imagem organiza-se com uma composição na qual as personagens se distribuem ao longo de toda a superfície desta face maior, identificando-se da direita para a esquerda da imagem a profetiza Ana, S. José, a Virgem Maria, o Menino Jesus e Semião (Figura 24).

São assim representadas as cinco personagens referidas no Evangelho de S. Lucas, o único dos evangelhos que faz referência a este acontecimento (Lucas 2, 22-40). Por vezes S. José não aparece ou, sendo representado, é francamente secundarizado por surgir no extremo da imagem e, por vezes, encoberto por elementos arquitectónicos. Daí



Figura 24 - Capitel 4, Apresentação no templo (a).

que se considere que até ao século XIV S. José não integra as quatro personagens principais da cena. Num estudo sobre as características principais desta imagem até ao século XIV, D. Shorr destacou três aspectos fundamentais: a presença do altar no centro; a disposição simétrica dos protagonistas em relação ao centro e a posição central do Menino sustentado por Maria¹⁴². Nesta imagem, à semelhança de outras cenas representadas nos capitéis duplos, mantém-se uma composição equilibrada. O altar sobre o qual Maria apresenta o Menino de pé a Semião, um homem justo, segundo o

¹⁴² D.SHORR baseado em Maria Soledad de SILVA Y VERASTEGUI, *ob. cit.*, p. 89.

Evangelho, encontra-se nesta cena em posição lateral. Aqui, Jesus é representado numa posição estática, frontal para o espectador, ignorando Semião e sem se virar para sua mãe, sem o gesto afectuoso que a Arte Gótica gostou de sublinhar. A gestualidade de Jesus, benzendo com a sua mão direita, parece sublinhar a intenção de dar mais atenção ao espectador do que torná-lo um interveniente activo na cena. Jesus encontra-se sobre o altar, cuidadosamente revestido com panos litúrgicos e não suspenso, como a arte românica frequentemente mostrou¹⁴³. Semião apresenta-se num extremo da imagem, de longas barbas e cabelo, numa modelação do nariz e do rosto que tem paralelo com várias figuras esculpidas, por exemplo S. João Baptista, na cena do baptismo de Cristo.

Este homem apresenta as mãos cobertas para sublinhar a sacralidade da situação e o seu carácter cerimonial¹⁴⁴.

S. José encontra-se atrás de Maria, posição recorrente nesta cena, e apresenta em destaque um cesto em que seriam transportadas as duas pombas ou rolas destinadas ao sacrificio. Apresenta a cabeça coberta de um modo idêntico à que se encontra na fuga para o Egipto.



Figura 25 - Capitel 4, Retorno do Egipto (?) (b).

¹⁴³ Marc THOUMIEU, *Dictionnaire d'Iconographie Romane, ob. cit.*, pp. 309-310.

¹⁴⁴ Por vezes é Maria que apresenta as mãos cobertas com um pano ver Moshe BARASCH, *Giotto y el Lenguaje del Gesto*, trad. Cast., Ediciones Akal, Madrid, 1999, p. 106.

Neste capitel também surge a cena de Jesus, no interior do templo, em disputa com os doutores (Figura 26).

Não se faz uso de qualquer microarquitectura, ao contrário de cenas de interior de outros capitéis, bem como será vulgar mais tarde em imagens da Época Moderna¹⁴⁵. A cena estrutura-se numa arguta composição com Jesus colocado



Figura 26 - Capitel 4, Cristo entre os doutores (c).

entre quatro doutores, bem no centro do cesto, o que permite

não só sugerir uma situação de disputa com os quatro dignitários judeus como possibilita igualmente a total visualização de Jesus-Criança, resolvendo o problema da representação de um espaço interior.

À semelhança dos diversos episódios da Infância de Cristo, Jesus aparece de menor dimensão em relação às outras personagens, não oferecendo, no entanto, essa diferença de escala qualquer dúvida sobre a sua importância já que aparece com auréola e os seus pés situam-se num plano superior ao das outras personagens, o que lhe confere uma importância acrescida, corroborando o destaque que naturalmente lhe é dado pela posição central que ocupa no capitel.

A ideia da existência de uma intensa disputa é também sustentada pela própria posição destes doutores, com dois deles de pé e dois sentados, numa situação de quase

¹⁴⁵ Exemplos da iconografia pós-medieval em F.J.SÁNCHEZ CANTÓN –*Los Grandes Temas del Arte Cristiano en España*, t.1, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948, lám. 292 e ss.

total simetria o que reforça a importância visual do lugar central em que se encontra o Menino. Esta ideia de disputa é visualmente expressa de forma particular pela gestualidade intensa e repetida dos vários doutores: com a mão direita, em gesto de inquirição, enquanto a mão esquerda dos dois doutores sentados seguram um rolo, sinal claro de saber e importância no interior do próprio templo.

A figura de Jesus contrasta também com a dos seus opositores na discussão já que se apresenta na posição de frontalidade, a de maior importância e destaque visual, enquanto aqueles estão de perfil, com excepção de um doutor posicionado a três quartos.

Jesus, embora criança, possui também um livro que transporta sob o braço esquerdo, símbolo da sua sagrada precocidade, enquanto benze com a mão direita. O Menino diferencia-se também das personagens que o rodeiam pela sua gestualidade mais contida. Na imagem medieval a diferença de tamanho, mais do que constituir uma diferença etária, institui uma diferença de estatuto com as figuras maiores, sempre mais importantes. A transgressão deste código visual ocorre nesta cena, não só porque Jesus tem somente 12 anos, mas principalmente porque a expressão de tal facto era um claro sinal da sua sacralidade¹⁴⁶.



Figura 27 - Capitel 4, Motivo Vegetalista (d).

¹⁴⁶ Michel PASTOUREAU-“Les Emblèmes de la Jeunesse. Attributs et Mises en Scène des Jeunes dans l’Image Médiévale“ in Giovanni LEVI e Jean-Claude SCHMITT, *Histoire des Jeunes en Occident*, vol 1, Seuil, Paris, 1998, pp. 255-274.

Capitel 5 – Festim de Herodes e Morte de S. João Baptista, Figura mais Cordeiro, Baptismo de Cristo e Motivo Vegetalista (a, b, c, d)

A imagem representada constitui segundo o *Inventário Artístico de Coimbra* a degolação de Baptista¹⁴⁷, o que é apoiado por Dom Maur Cocheril¹⁴⁸ (Figura 28).

Na realidade, o capitel duplo estrutura-se dividindo a disposição das figuras segundo dois grupos que respeitam a marcação do cesto sobre os fustes respectivos. Desta forma organizam-se duas cenas: à esquerda da imagem, a cena do banquete de Herodes com a representação da dança de Salomé; à direita, a cena de degolação de S. João Baptista. Em rigor, deveríamos dizer que temos três momentos narrativos, já que no lado esquerdo da imagem se representa a dança de Salomé e a própria ordem de Herodes para degolar o santo a pedido daquela.



Figura 28 - Capitel 5, Festim de Herodes e Morte de S. João Baptista (a).

Toda a parte esquerda desta face é ocupada por uma mesa em que se encontram Herodes, Herodiade e sua filha Salomé. Salomé dança, como nos conta a história do martírio de S. João Baptista, e como é mostrado na imagem pela sugestão de movimento dos braços oblíquos, bem como pela presença de castanholas nas mãos. Sem dúvida que se procurou uma solução plástica com economia espacial. Salomé encontra-se tocando e dançando no próprio espaço da mesa, numa solução invulgar já

¹⁴⁷ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

¹⁴⁸ D. Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p. 177.

que costuma aparecer ao lado da mesa do rei, especialmente mais liberta. Daí que também nesta imagem a sua gestualidade e movimentos sejam mais contidos.

Ao mesmo tempo quis exprimir-se visualmente o facto de Herodes viver com Herodíade, a mulher de seu irmão, pelo que se representaram de mãos juntas, numa gestualidade parecida com a gestualidade do ritual de casamento¹⁴⁹. Simultaneamente com a sua mão esquerda levantada, Herodíade exprime um gesto de apoio enquanto Herodes, com a sua mão direita estendida, dá ordens para a degolação do santo a pedido de Salomé.

Ao contrário do que surge noutras representações medievais, Salomé – ainda que solteira e dançarina – não apresenta cabelos compridos e soltos como era vulgar nas imagens das dançarinas¹⁵⁰. Nesta representação, Salomé, com os cabelos apanhados e com a cabeça coberta por uma crespina, tem uma imagem excepcionalmente pudica em comparação com as imagens de dançarinas românicas, mas com similitude nas dançarinas que surgem no *Cancioneiro da Ajuda*¹⁵¹.

O lado direito desta face do capitel mostra a imagem convencional do mártir S. João dentro de uma estrutura arquitectónica para representar a sua prisão. É mostrado o momento do seu martírio, ou seja, a decapitação ordenada pelo rei.



Figura 29 - Capitel 5, Figura mais Cordeiro (b).

¹⁴⁹ Sobre a gestualidade do casamento ver Jean-Claude SCHMITT- *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, Gallimard, Paris, 1990, p. 329.

¹⁵⁰ Ver capitel 11 da outra galeria com a representação de dançarinas.

¹⁵¹ *Idem*, ver capitel 11 da nota anterior

Jesus Cristo, na idade de 30 anos, vai receber o baptismo, facto que marca aquilo que se denomina como o início da Vida Pública de Cristo¹⁵² (Figura 30).

Como foi chamada a atenção por Louis Réau, o baptismo não constituía apenas um mero acontecimento mas um sacramento, de onde resultou um facto bem patente na iconografia: as imagens baseiam-se não só nas informações contidas nos Evangelhos sinópticos, mas também na liturgia baptismal¹⁵³.



Figura 30 - Capitel 5, Baptismo de Cristo (c).

A figura de Cristo domina esta imagem pelo lugar central que assume na composição, mas também pela sua posição frontal reforçada simbolicamente pela imagem de uma pomba símbolo do Espírito Santo. Na parte inferior do cesto duplo surge a representação do rio Jordão.

Estes três elementos: Cristo, a pomba e o rio - constituem um eixo que divide visualmente a imagem em duas partes: à direita, S. João Baptista e uma árvore; à esquerda, um anjo isolado aguardando com a túnica de Cristo na mão a realização do ritual de baptismo.

A imagem da pomba tem a particularidade de estar esculpida no ábaco e não no cesto, o que constitui um dos dois únicos casos deste tipo de trabalho escultórico juntamente com a lança de Santiago. Este facto permite levantar a hipótese de um deficiente planeamento na realização do trabalho preparatório à realização da escultura.

¹⁵² Louis RÉAU, *ob. cit.*, Tomo 2, p. 293.

¹⁵³ A influência da liturgia baptismal constitui, para Louis Réau, o aspecto mais importante na representação do baptismo de Cristo *Id, ibidem*, p. 296.

No extremo direito desta face surge uma árvore, elemento secundário na cena, mas cuja presença revela um interesse pelo pormenor narrativo e simultaneamente a possibilidade de criar um certo equilíbrio na composição face à presença do anjo no outro extremo desta superfície.

A representação de uma árvore constitui um elemento menos vulgar na escultura medieval portuguesa, em que o vegetalismo esteve sempre presente mas em imagens de folhas ou de ramos. É clara a representação do tronco e, na parte superior, de uma copa realizada surpreendentemente com superfícies oblíquas, entrecruzando-se entre si, o que confere ao conjunto mais o aspecto de um arbusto, apesar de a sua escala desmentir essa tipologia.

S. João Baptista enverga um manto que lhe deixa as pernas à mostra, tradição iconográfica comum nesta cena, apoiando a mão direita em Cristo enquanto a esquerda, segundo o ritual do baptismo, verte água sobre a cabeça de Jesus¹⁵⁴.

O precursor de Cristo, relativamente à cerimónia do baptismo, possui cabelos compridos e barba, numa convenção que perdura inclusivamente durante a Época Moderna, notando-se a dificuldade de articular de um modo naturalista a relação entre os braços e o tronco, à semelhança do que se verifica noutros capitéis. Na sua mão direita possui uma ampola, cujo conteúdo verte sobre Cristo, como é próprio do ritual do baptismo por infusão. Geralmente a mão direita de S. João Baptista apresenta-se em cima da cabeça, tocando a auréola, e não junto ao pescoço, como acontece nesta representação¹⁵⁵. Este gesto, a posição da mão aberta sobre a cabeça de outrem, denominada a *imposição das mãos*, é reservado a personagens como S. João Baptista

¹⁵⁴ Moshe BARASCH, *Giotto y el Lenguaje del Gesto*, Ediciones Akal, Madrid, 1999, p. 126.

¹⁵⁵ ver Louis RÉAU, *ob. cit.*, p. 299 e Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol I, Lund Humphries, Londres, 1971, p. 139 e fig 373. Para o exemplo desta gestualidade ver o altar de Klosterneberg de Nicolas de Verdum.

dotadas de uma função especial aqui presente como precursor de Cristo¹⁵⁶. Temos assim nesta imagem, à semelhança de outras imagens medievais do baptismo, a presença clara de dois rituais: o do baptismo e o da imposição das mãos para expressar o facto de o baptizado, Cristo, ser inspirado pelo Espírito divino¹⁵⁷.

O anjo, com o rosto particularmente jovem, possui as asas dispostas com a parte superior horizontal, prolongando-se uma das asas na superfície do cesto que lhe está oblíqua. Ele segura a túnica com os braços passando por debaixo das mangas, numa atitude vulgar nesta cena, mas que aqui assume particular relevo pelo facto de esta túnica se encontrar completamente desdobrada, oferecendo-se visualmente ao espectador. Parece-nos notável a modelação desta túnica caindo com grandes dobras convexas, cruzando-se à frente, numa interessante sugestão de um tecido vazio, suspenso no ar e distinguindo-se visualmente das próprias pregas do vestuário do anjo.



Figura 31 - Capitel 5, Motivo vegetalista (d).

¹⁵⁶ Para este gesto ver François GARNIER *Le Langage de L'Image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, vol. 1, *Le Léopard D'Or*, Paris, 1982, pp. 196-197.

¹⁵⁷ Para a presença na imagem dos dois ritos ver Moshe BARASCH, *ob. cit.*, pp. 126-129.

Capitel 6 – A última ceia, prisão de Cristo?, entrada de Cristo em Jerusalém, e duas figuras (a, b, c, d)

Na última ceia, Cristo com os seus discípulos encontra-se inscrito sob um largo arco trilobado, ocupando esta face maior de um extremo ao outro (Figura 32).

Sobre o arco, simetricamente dispostos junto ao ábaco, nos ângulos do capitel, temos a representação muito simplificada de duas torres e casas. Apesar da degradação da pedra revela-se, em qualquer delas, um tratamento escultórico muito simples, sendo constituídas por formas paralelepípedicas em que se adivinha



Figura 32 - Capitel 6, A última ceia (a).

a abertura de pequenas frestas. Tal como noutras imagens, a presença destes elementos de microarquitectura simboliza a arquitectura real aqui evocada para reforçar a ideia de interior que o arco como elemento arquitectónico sugere.

Também aqui a degradação da pedra apenas permite analisar a tipologia da representação deste episódio crucial da paixão de Cristo, impedindo uma análise estilística.

Cristo encontra-se sentado no meio dos seus discípulos dispostos simetricamente ao longo de um lado maior de uma mesa rectangular, formato que constitui a preferência dominante na época românica e que vai persistir na época gótica. Apesar da degradação, o relevo da pedra sugere que um dos discípulos se encontra do outro lado

da mesa, o mais próximo do espectador, no lugar que vulgarmente é ocupado por Judas¹⁵⁸.

Assim, os apóstolos nesta imagem são apenas em número de sete, sem a presença da sua totalidade, numa representação de carácter metonímico em que a parte representa o todo.

A erosão da superfície não permite perceber a gestualidade de Cristo embora não impeça de verificar como a diferença de escala constitui um valor plástico e simbólico fundamental nesta imagem, bem expressa pela maior dimensão da figura de Jesus Cristo em relação ao colégio apostólico (Figura 32).

O estado actual de conservação da pedra apenas permite apreender o modo de organização da imagem da entrada de Cristo em Jerusalém em comparação com o que se conhece dos principais elementos compositivos desta cena (Figura 34).



Figura 33 - Capitel 6, Prisão de Cristo ?, pedra degradada (b).



Figura 34 - Capitel 6, Entrada de Cristo em Jerusalém (c), pedra degradada.

¹⁵⁸ Marc THOUMIEU, Dictionnaire d'iconographie romane, *ob. cit.*, p. 123.

Ela é relatada pelos quatro evangelhos ocupando um papel fundamental na tradição cristã, e constituindo a imagem que inicia o ciclo da Paixão de Cristo¹⁵⁹.

A imagem apresenta ao centro, na zona côncava do capitel duplo, uma árvore em claro destaque visual, assumindo um papel de composição do conjunto particularmente destacado. Jesus situa-se à esquerda da imagem dirigindo-se para Jerusalém. Na parte direita da imagem hoje é apenas visível um homem que poderá ter uma criança junto de si. Na árvore é possível identificar, com dificuldade, um jovem empoleirado, um motivo vulgar nesta cena.

Cristo dirige-se da direita para a esquerda, o que é particularmente invulgar nas representações desta sua entrada solene e simbólica, mas que encontra paralelo num capitel de Saint-Benoit-sur-Loire do século XII¹⁶⁰. Não valorizamos aqui o aspecto simbólico desta alteração no sentido da circulação de Cristo.



Figura 35 - Capitel 6, Duas figuras, pedra degradada (d).

¹⁵⁹ Ver Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*La Bible et les Saints*, ob. cit., p.145 e Marc THOUMIEU, *Dictionnaire d'Iconographie Romane*, ob. cit., p. 157.

¹⁶⁰ Marc THOUMIEU, ob. cit., p. 158.

Capitel 7 – Folhagem e seres demoníacos (a, b, d)

Estamos em presença de uma composição de elementos vegetalistas e representação de seres demoníacos, caracterizando-se por grande simetria bem expressa pela presença de caules arrancando do anel na zona entre os cestos (Figura 36).

Outras formas vegetalistas, surgindo do meio do cesto duplo, cruzam-se com ramagens, numa disposição completamente simétrica e terminando na parte superior do capitel.

Alguns desses espécimes de caules terminam sobre os ângulos do capitel assumindo então a forma de cabeças de animais (Figura 37).

A mistura dos mundos animal e vegetal constitui uma autêntica transgressão, um sinal de animalidade e de monstruoso, e deve ser entendida

como uma forma particular de representação do Mal. A importância do monstruoso, associado ao Mal e ao diabo, dá uma especial importância à representação das cabeças,



Figura 36 - Capitel 7, Folhagem e seres demoníacos (a).



Figura 37 - Capitel 7, Folhagem e seres demoníacos, pormenor (b).

bem como à presença de cornos. Aqui, cabeça e cornos surgem em destaque, não deixando dúvidas sobre o seu carácter negativo.

Na parte inferior do cesto surgem, na terminação dos caules, uns elementos cilíndricos, constituindo a terminação inferior do corpo dos seres demoníacos. Algumas dessas terminações têm a forma de pinhas, outras, pela esfericidade, apenas parecem ser bolas, eventualmente representando outras formas vegetais.

A forma da cabeça, a disposição dos cornos bem na vertical e a própria presença de pinhas, tem precedentes em produções escultóricas da escola de Coimbra da época românica¹⁶¹.

Noutro capitel, oriundo da antiga igreja de Santiago, igualmente em Coimbra, encontramos o mesmo gosto pela simetria axial e pela presença de caules apresentando elementos perlados à semelhança deste capitel de Celas¹⁶². A presença repetida destes elementos vegetalistas, a própria fita perlada e os diabinhos com aspecto felino, integram este capitel, na tradição escultórica românica da escola de Coimbra.

Pela diversidade de representações, bem como pelas suas próprias características, é difícil estabelecer uma tipologia das imagens do diabo. Apesar desta dificuldade, pode considerar-se a existência de um conjunto de seres demoníacos, à semelhança destes dois aqui representados, autênticos seres híbridos constituídos por partes de animais¹⁶³. As figuras apresentam três características recorrentes para acentuar o carácter negativo,

¹⁶¹ Tome-se como exemplo o capitel da antiga igreja de S. Pedro de Coimbra, hoje depositado no Museu Nacional de Machado de Castro; ver *Aux Confins du Moyen Age, Art Portugais XII-XV^e siècle*, Europalia 91, Ville de Gent, 1991, peça 36, p. 137.

¹⁶² *El Arte Románico en Galicia y Portugal/ A Arte Românica em Portugal e Galiza*, Fundación Pedro Barrié de la Maza/ Fundação Calouste Gulbenkian, s.d. fot. 5, p. 50.

¹⁶³ Sob as tipologias do diabo ver Peter Cornelius VAN DER EERDEN, “Démon” in Xavier BARRAL I ALTET (org), *ob. cit.*, pp.250-254 e Frank HORVAT, Michel PASTOUREAU, *Figures Romanes*, Seuil, Paris, 2001, p. 265.

maléfico e monstruoso dos seus corpos: tipos de rosto; os cornos e as formas das extremidades¹⁶⁴.

Capitel 8 – Vegetalista, Santiago Matamouros, vegetalista (b, c, d)

Na face maior é representada uma das imagens mais frequentemente citadas a propósito dos capitéis do mosteiro: o combate entre um cavaleiro e um peão (Figura 38).

É natural que o carácter pitoresco, e aparentemente profano da cena, tenham contribuído para a sua divulgação na historiografia portuguesa, porquanto são mais frequentes no trabalho da pedra os trabalhos cuja temática é mais facilmente identificável com o carácter religioso. Vergílio



Figura 38 - Capitel 8, Santiago Matamouros (c).

Correia e Nogueira Gonçalves

caracterizam a cena como estando presentes apenas um cavaleiro e um peão¹⁶⁵. Deve-se a Manuel Luís Real a identificação dos participantes na cena como um peão muçulmano e Santiago, devido à presença de vieiras no escudo do cavaleiro¹⁶⁶. O cavaleiro é

¹⁶⁴ Joaquín YARZA LUACES-“El diablo en los manuscritos monásticos medievales”, in Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, *Actas VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, (1-4 de Agosto de 1994), Aguilar de Campo, 1994, especialmente p. 112.

¹⁶⁵ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

¹⁶⁶ Manuel Luís REAL, *ob. cit.*, p. 86.

identificado como o apóstolo Santiago através da heráldica que expõe no seu escudo, à semelhança dos elementos heráldicos também presentes em representações posteriores.

Temos assim a representação de um combate com armas desiguais, ao contrário de várias representações em capitéis, frisos e também em esculturas funerárias em Espanha e em França, em que os dois combatentes apresentam “armas iguais”¹⁶⁷.

As figuras do cavalo e do cavaleiro dominam visualmente a cena, pelas dimensões do animal, principalmente pelo seu comprimento, reforçado em termos visuais pela posição das patas esticadas, exibindo uma posição de combate. Este peso visual é reforçado pela própria articulação entre cavalo e cavaleiro, destacando-se ainda a presença do escudo o que lhe confere um aspecto ainda mais maciço.

Como a imagem testemunha, as duas personagens em confronto distinguem-se não só pelo armamento e presença – ou ausência – de heráldica, mas também pela escala. Com efeito, o peão muçulmano é claramente um gigante, bem ao gosto do período medieval, ocupando toda a altura do cesto, o que não tem sido realçado. Este peão apresenta também uma grande cabeça e um possante tronco. As imagens de gigantes eram vulgares quando se pretendia representar pagãos como naturalmente acontece no caso deste muçulmano¹⁶⁸. O atributo que lhe concede uma mais imediata diferenciação em relação ao cavaleiro Santiago é, sem dúvida, o seu escudo. Pela sua forma especial – arredondada, como a imagem claramente testemunha – distingue-se dos escudos cristãos¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Para as imagens de combates com armas iguais ver François Marie BESSON, “*A Armes Égales: une représentation de la violence en France et en Espagne au XIIIe siècle*”, em *Gesta*, International Center of Medieval Art, vol XXVI/2, Nova Iorque, 1987, pp. 113-126.

¹⁶⁸ Para os gigantes ver Christiane RAYNAUD, *ob. cit.*, p. 87; exemplos de Roland o herói da Chanson de Roland que combate o gigante Ferragut nas representações medievais ver Philippe SÉNAC, *L’Image de l’Autre, Histoire de l’Occident Médiévale Face à l’Islam*, Flammarion, 1983, p. 30. Para a iconografia dos pagãos ver Miguel Angel FUMANAL I PAGÈS, “*Païen*” in Xavier BARRAL I ALTET (org), *ob. cit.*, pp. 643-645.

¹⁶⁹ Para a distinção do escudo muçulmano ver João Gouveia MONTEIRO *A Guerra em Portugal nos Finais da Idade Média*, Editorial Notícias, 1998, p. 531.

Esta imagem de Santiago constitui a mais antiga representação do apóstolo existente em Portugal¹⁷⁰.

A presença de um capitel em Celas com a imagem de Santiago Matamouros tem que ser entendida face à própria cidade de Coimbra, mas também, necessariamente, perante a difusão da iconografia de Santiago Matamouros. Note-se que, apesar da participação de Coimbra na via portuguesa para Santiago, não nos encontramos perante Santiago peregrino, mas noutra tipologia da imagem do apóstolo. Louis Réau caracteriza este tipo iconográfico como sendo do tipo equestre, considerando que apresenta duas variantes: cavalgando no céu, ou na terra¹⁷¹. Esta imagem equestre, que se difunde na Península Ibérica, terá tido a sua origem fruto da confusão com outras imagens equestres existentes no Sul de França, no Poitou e em Saintonge, que representariam o imperador Constantino¹⁷². Parece mais correcto distinguir entre a figura de Santiago equestre, como cavaleiro da fé, e um Santiago Matamouros, em que surgem representados os muçulmanos vencidos pelo apóstolo¹⁷³.

A batalha de Clavijo, travada em 844, corresponderia à primeira intervenção milagrosa do apóstolo, a que se seguiram outras, nomeadamente, na conquista de Coimbra em 1064 por Fernando I. Importa sublinhar que a primeira representação de Santiago Matamouros surge no denominado “tombo B” da catedral de Santiago de Compostela, e datado de 1326¹⁷⁴. Esta cronologia revela ser a imagem de Santiago

¹⁷⁰ Fernando António Baptista PEREIRA “Iconografia de Santiago” em *O Castelo e a Ordem de Santiago na História de Palmela*, Palmela, 1990, pp. 141-143.

¹⁷¹ Louis RÉAU, *ob. cit.*, vol.3 Tomo 3, pp. 696-700.

¹⁷² *Id.*, *ibidem*, p. 697. Essas imagens equestres nem sempre representariam Constantino, ver Elizabeth Lawrence MENDELL, *Romanesque Sculpture in Saintonge*, Yale University Press, New Haven, 1940, p. 70.

¹⁷³ Juana HIDALGO OGAYAR, “La imagen de Santiago “Matamouros” en los manuscritos iluminados “ em *Revista virtual de la Fundación universitaria Española, Cuadernos de Arte e iconografía*, tomo IV, -7, 1991, p. 2. Maria Soledad LÁZARO DAMAS, “Una iconografía de frontera: Santiago Matamoros en el Privilegio de Pegalejar” em *SUMUNTÁN*, nº 15, Anuário de estudos sobre Sierra Mágiura, 2001, p.52.

¹⁷⁴ Juana HIDALGO OGAYAR, *ob. cit.*, e Maria Soledad LÁZARO DAMAS, *ob. cit.*, p. 52.

Matamouros em Celas particularmente precoce no próprio contexto peninsular, e também dificilmente anterior aos anos 30 do século XIV, o que a torna ainda mais interessante do ponto de vista programático.

Por toda a península são particularmente raras as imagens de Santiago Matamouros até ao século XVI, época em que se assiste a um significativo vigor iconográfico¹⁷⁵.

A excepcionalidade da imagem de Celas para a época medieval encontra a sua justificação não só no já citado papel do apóstolo na conquista de Coimbra, como na tentativa de apropriação desta realidade simbólica e espiritual por parte do cenóbio cisterciense. É esta estratégia simbólica que ainda encontra eco no século XVII no já citado *Índex da Fazenda de Frei Bernardo d'Assumpção*¹⁷⁶. É possível que para a figuração deste Matamouros a fonte figurativa fosse, para além de um presumível S. Jorge, de culto tardio na península, a própria figuração do herói Roland, presente na escultura peninsular¹⁷⁷.



Figura 39 - Capitel 8, Motivo Vegetalista (b).

¹⁷⁵ Juana HIDALGO OGAYAR, *ob. cit.*, p. 2.

¹⁷⁶ Frei Bernardo D'ASSUMPÇÃO, *ob. cit.*, p. 7-8.

¹⁷⁷ Ver Deborah KAHN, "La Chanson de Roland dans le Décor des Églises du XIIe siècle", in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1997, pp. 337-372

Capitel 9 – Prisão de Cristo, colocação da coroa de espinhos, degradado, degradado (a, b, c, d)

A cena da prisão de Cristo, que ocupa toda uma face maior, apresenta a pedra em avançado estado de degradação na sua parte superior, provocando a erosão da superfície das faces de várias personagens e mesmo o desaparecimento das cabeças (Figura 40).

É mesmo possível que tenham desaparecido outras figuras representando os apóstolos e os acompanhantes de Judas. Felizmente, esta situação não impede que se identifiquem as quatro principais personagens intervenientes: Jesus Cristo, Judas, o apóstolo Pedro e Malco.



Figura 40 - Capitel 9, Prisão de Cristo (a).

O centro da imagem é utilizado para representar uma acção fundamental – o beijo de Judas a Cristo – relatada por exemplo no Evangelho de S. Mateus (Mateus 26, 49). Certamente que Jesus se encontra no centro à esquerda, dirigindo-se-lhe Judas vindo da direita e pondo-lhe a mão no ombro, o que ainda é perceptível. Judas beija-o como é sugerido pela inclinação do seu corpo. É bem visível o movimento do seu manto, com orientação oblíqua das pregas, o que criaria uma zona de ainda maior relevo visual quando as cabeças estivessem intactas.

À direita da imagem temos a representação de Pedro, quase no vértice do cesto, a cortar a orelha a Malco, um servo do sumo-sacerdote judeu, como é identificado pelo evangelho de S. João (João 18,10).

Distingue-se e identifica-se a figura do apóstolo Pedro, o único que reage à prisão de Jesus, precisamente pela sua movimentação, com o braço estendido onde existiria uma espada. Esta violência, e maior gestualidade, é também expressa claramente pela diferença na concepção das pregas do seu manto, com maior relevo quebrando junto ao cinto e com tubulares na sua parte inferior.

As duas cenas seriam, provavelmente melhor representadas, pela presença de varapaus e lanças que deveriam existir na parte superior do cesto.

Este capitel encontra-se particularmente degradado, com o desaparecimento da superfície original que configurava as diferentes personagens. Infelizmente, dentro de algum tempo, a própria composição escultórica será de difícil leitura.

Como decorre das observações anteriores não faz sentido qualquer análise estilística quando a própria fisionomia das personagens, bem como a modelação dos corpos, se encontra irremediavelmente perdida.

Três dos quatro Evangelhos relatam a cena em que Cristo, depois de flagelado, é conduzido ao interior do palácio de Pôncio Pilatos, onde lhe colocam uma coroa de espinhos na cabeça (evangelhos de Mateus, Marcos e João)¹⁷⁸ (Figura 41).



Figura 41 - Capitel 9, Colocação da coroa de espinhos (b).

¹⁷⁸ Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*La Bible et les Saints, ob. cit.*, p.131.

Ladeando Cristo, encontram-se os seus carrascos, colocando uma coroa de espinhos na sua cabeça, numa atitude que aparenta grande naturalismo pela posição dos corpos e movimento dos braços, apesar do desgaste da pedra dificultar uma análise mais pormenorizada. Note-se, no entanto, à semelhança de imagens presentes noutros capitéis, a cuidadosa representação das pregas existentes nas vestes dos carrascos.

Cristo, no centro da imagem, está sentado aguardando com serenidade e quietude o fim das malfeitorias. Aqui, como passou a ser comum desde o século XI, um carrasco, utilizando com força um pau, empurra a coroa que se enterra na pele de Jesus. Embora em imagens medievais, nomeadamente românicas, seja um dos carrascos que ladeia directamente Cristo a realizar essa função, aqui é um terceiro carrasco que empunha um grosso pau. Este carrasco encontra-se sem cabeça, o que não permite avaliar as suas características fisionómicas e etárias. Os outros dois carrascos, embora com os rostos transformados pela degradação pétreia, ainda deixam ver as características animais das duas personagens materializadas na deformação do rosto, na grossura exagerada dos lábios, ou pela presença de um queixo saliente. Seria interessante ver se os três carrascos se poderiam identificar com as três idades da vida, à semelhança dos reis magos, como é sugerido nalguns manuscritos¹⁷⁹.

A tranquilidade de Cristo é afirmada pela sua posição hierática, simétrica na sua postura corporal, o que é acentuado pela disposição das pregas do seu vestuário: verticais no tecido que lhe cobre o tronco, oblíquas e paralelas no pano que lhe cobre as pernas.

Note-se, em contraste, a representação dos tecidos que cobrem os corpos dos carrascos, com pregas oblíquas, bem sugestivas do movimento do tronco e dos braços e

¹⁷⁹ *Le Livre d'images de Madame Marie*, introdução e comentário Alison STONES, les éditions du Cerf- Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997, p. 55.

com a presença, por exemplo, no carrasco à direita de Cristo, de expressivas pregas tubulares.



Figura 42 - Capitel 9, Pedra degradada (c). Figura 43 - Capitel 9, Pedra degradada (d).

Capitel 10 – Flagelação e crucificação, *Noli mi tangere*, Descida de Cristo aos limbos, Torre (a, b, c, d)

Na face *a* do lado esquerdo surge a cena da flagelação de Cristo, enquanto à direita se representa Cristo na cruz (Figura 44).

Desta forma, com a representação de duas cenas numa das faces maiores ficamos em presença de uma leitura da narrativa da esquerda para a direita, e de fora para dentro da galeria. Na imagem da flagelação,



Figura 44 - Capitel 10, Flagelação e crucificação (a).

como na maioria das imagens anteriores do século XIII, a cena reduz-se a três personagens: Cristo e os dois carrascos¹⁸⁰. Cristo encontra-se entre os dois carrascos, e porque se dispõe praticamente no vértice do capitel, o carrasco à sua esquerda é praticamente todo esculpido já numa face menor. Cristo apresenta-se despido, exibindo apenas um tecido que lhe cobre os rins. Uma fina coluna dispõe-se entre o seu tronco e os seus braços, colocados simetricamente em relação à coluna, o que reforça a situação de frontalidade que a figura de Cristo também assume aqui. Destaquem-se os seus cabelos longos, compondo uma cabeleira volumosa, que sobressai no interior da auréola. Pela posição da coluna, Cristo recebe as chicotadas nas costas como esta, e outras imagens, sugerem, apesar do silêncio dos quatro Evangelhos a este respeito. Aqui, Cristo apresenta, ao contrário de muitas imagens românicas e góticas, uma passividade e indiferença que certamente estaria ausente com a expressividade trazida pela policromia original aplicada à escultura. A forma da coluna variou também ao longo do tempo, sugerindo alguns autores que será fina e alta até ao século XVI¹⁸¹. No entanto, encontramos colunas, em imagens do século XII, relativamente baixas e grossas¹⁸².

Cristo surge na cruz, tendo aos pés a virgem Maria do lado direito, e S. João Evangelista do lado esquerdo, como é habitual.

O corpo de Cristo apresenta-se muito vertical, pouco ondulante, e esguio como é vulgar nas imagens de Cristo do século XIV. No entanto, parece que se tentou dar a sugestão de movimento, já que o tronco e a cabeça de Cristo se encontram dispostos parcialmente fora da haste vertical da cruz. Este antinaturalismo parece significar uma

¹⁸⁰ Louis RÉAU, *ob. cit.*, p. 454.

¹⁸¹ *Id.*, *ibidem*, p. 453 e Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*La Bible et les Saints*, *ob. cit.*, p.161.

¹⁸² Nomeadamente em Saint Gilles-Du-Gard no Languedoc. Ver Marc THOUMIEU, *Dictionnaire d'Iconographie Romane*, 3ª edição, Zodiaque, la Pierre Qui-Vire, 1998, p. 168.

falta de trabalho preparatório, o que encontra outro exemplo nos próprios braços da cruz que apresentam diferenças de altura.

Cristo possui os braços bastante compridos, desproporcionados, como aliás aparecem noutras cenas da crucificação da época gótica. Neste caso, não se percebe se houve uma marcação das veias nos braços, à semelhança das esculturas de madeira e também no capitel, com a representação do martírio de S. Pedro. O pano de pureza desloca-se para um lado, deixando apenas um joelho à mostra, e cai lateralmente em pregas tubulares bem marcadas numa morfologia própria do gótico. O tronco apresenta uma clara marcação das costelas e a cabeça longos cabelos dispostos sobre o ombro direito. É um Cristo claramente gótico pela imagem de sofrimento que transmite, apesar da deterioração da pedra e da policromia que, quando em bom estado, dariam certamente maior expressividade à dor.

A cena de *Noli mi tangere* assume neste caso grande importância (Figura 45).

É fácil imaginar que a mesma deveria impressionar uma comunidade feminina por representar o encontro entre Jesus ressuscitado e Maria Madalena.

Os dois colocam-se na posição habitual, com a apresentação de Jesus no lado esquerdo da imagem. Destaque-se neste capitel o especial relevo dado à árvore, praticamente sob o eixo vertical do cesto. Já na época



Figura 45 - Capitel 10, *Noli mi tangere* (b).

românica este elemento vegetalista assume especial relevo pelas suas dimensões, situação espacial e morfologia. É este último aspecto – a sua forma – que merece também destaque, já que a folhagem se divide em dois ramos distintamente separados e mostrando a variedade na representação de elementos vegetalistas ao longo da superfície dos capiteis.

Maria Madalena surge completamente ajoelhada, orando, com as pregas do manto bem profundas. Mais interessante ainda é a representação de Cristo, a três quartos, com o braço direito levantado, impondo uma situação de ausência de contacto físico, o que não é francamente reforçado pela restante atitude corporal: ao contrário de outras imagens dos séculos XII a XIV, Cristo não apresenta o corpo oblíquo, recuando, nem a posição das pernas mais afastadas, para exprimir a ideia de movimento¹⁸³.

Cobrindo-lhe os rins, Jesus apresenta um pano notavelmente trabalhado, com pregas largas e profundas e com dimensão reduzida: as pernas ficam descobertas até aos joelhos. O manto que lhe cobre as costas deixa o ombro direito desnudado, permitindo igualmente ao espectador ver parte do peito, à semelhança de outras imagens góticas.

É um evangelho apócrifo, o evangelho de Nicodemo, que possui um relato da descida de Cristo aos infernos, embora uma interpretação medieval, devida a Hugo de Saint Victor, considere que Cristo não desceu aos infernos, mas apenas aos limbos¹⁸⁴ (Figura 46).



Figura 46 - Capitel 10, Descida de Cristo aos limbos (c).

¹⁸³ Para uma síntese das diferentes atitudes de Cristo e Maria Madalena ver Moshe BARASCH, *Giotto y el Lenguaje del Gesto*, Ediciones Akal, Madrid, 1999, cap.11, pp. 177-189.

¹⁸⁴ Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU, *ob. cit.*, p.123.

Diz este evangelho que, enquanto Jesus expulsava Satanás para o inferno, estendia a sua mão direita e, com ela, levantava e tomava Adão; a ele seguiram-se os profetas e os santos resgatados do limbo¹⁸⁵.

Não se fazendo qualquer menção a Eva, geralmente ela segue Adão nas imagens. Em Celas acontece o mesmo mas aqui, ao contrário das iluminuras em que participam maior número de personagens, a cena surge simplificada.

A composição estrutura-se em dois grandes grupos, no seguimento de cada fuste: do lado direito, geralmente o mais valorizado nas imagens narrativas, Cristo agarra a mão a Adão, que de pé, já completamente fora do inferno, numa situação de perfil, contrasta com a posição frontal de Jesus; Eva segue-o em idêntica posição e estado de nudez e tal como Adão tem a perna esquerda avançada, sugerindo movimento.

Há alguma dificuldade na representação anatómica já que, na representação dos corpos, os membros inferiores apresentam problemas de articulação com o tronco. Note-se, no entanto, o cuidado na representação das costelas em ambos os corpos acentuando a ideia de nudez.

Cristo resgata Adão com a sua mão esquerda, e não com a direita, como refere o evangelho apócrifo, à semelhança aliás do que surge noutras imagens românicas e góticas¹⁸⁶.

Devido ao espaço reservado à goela do inferno, Cristo, Adão e Eva têm pouco espaço disponível, em especial Jesus e Adão, com os corpos muito juntos, o que obriga ao desaparecimento do braço direito de Adão, que quase se confunde com o braço de Cristo.

¹⁸⁵ *Los Evangelios Apócrifos*, Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero, Quinta edição, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica, Madrid, 1985, p. 432

¹⁸⁶ Por exemplo capitel românico em Saint Néctaire, ver Marc THOUMIEU, *ob. cit.*, p. 151. *Le Livre d'images de Madame Marie*, introdução e comentário Alison STONES, les éditions du Cerf-Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997, fl. 44.

Ao contrário do céu, representado vulgarmente como uma estrutura arquitectónica, desde a Alta Idade Média o inferno surge, como anteriormente referimos, como uma goela. Por outras palavras, o inferno é geralmente representado com carácter orgânico.

Como a imagem de Celas testemunha, o inferno, à semelhança de outras representações, mais do que uma mera goela é constituído por uma autêntica cabeça de animal, geralmente de um carnívoro. Essa representação assume três modos: de frente; a três quartos ou, como neste caso, de perfil.

A imagem apresenta ainda vestígios de pintura, principalmente na pupila e à volta do olho, permitindo perceber o importante efeito expressivo que a policromia concedia e, em particular neste caso, o modo como reforçava a fisionomia do próprio animal sugerindo dessa maneira as ideias de força e de poder.

Como já sublinhámos, a cabeça apresenta-se como a de um carnívoro, não só pelos fortes dentes, como pela sua morfologia – apresentando uma espécie de focinho e orelhas pontiagudas. Os dentes são verdadeiros picos “gigantescos” que ocupam toda a goela, existindo esta possibilidade porque, nesta imagem, Adão e Eva já se encontram no seu exterior, ao contrário de outras representações medievais. Estas dimensões extraordinárias sugeriam ao espectador a própria ideia da devoração que, só por si, o nome de goela do inferno sugere.

Na face menor, virada para o centro do claustro, surge um motivo, aparentemente de carácter decorativo e sem importância num programa iconográfico rico, no sentido de conter um significado próprio relevante. Trata-se de uma torre cilíndrica, possuindo na parte superior um sistema de ameias, encontrando-se aí duas figuras de difícil interpretação dadas as suas reduzidas dimensões e a degradação da pedra (Figura 47).

A existência desta importante tipologia arquitectónica entre as cenas de Cristo a ser chicoteado e a descida aos limbos revela a importância simbólica que esta imagem possui. A sua própria forma, tratada como coluna triunfal da antiguidade, mostra pelo recurso a uma forma do passado, como se quis exprimir uma diferença em relação à microarquitectura em que as colunas surgem noutros capitéis¹⁸⁷.



Figura 47 - Capitel 10, Torre (d).

Simultaneamente, como foi salientado por Xavier Barral i Altet, para o uso medieval dessas formas prolongava-se o sentido propagandístico e simbólico dessa estrutura¹⁸⁸. Note-se, no entanto, que a estrutura ameaçada que a encima, não retirando o carácter prestigiante que a forma encerra, transforma o seu sentido morfológico e simbólico - temos uma torre, também ela forma prestigiada no universo simbólico medieval.

É óbvio que a torre está simbolicamente associada à redenção de Cristo e à própria igreja, sendo possível que a representação se baseie em qualquer texto apócrifo¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Para a importância das formas arquitectónicas da Antiguidade no Românico ver Xavier BARRAL i ALTET «Propaganda eclesiástica y poder feudal. El orden del mundo en las fachadas románicas» em *Propaganda e Poder*, Marisa COSTA (coordenadora), Congresso Peninsular de História de Arte, 5 a 8 de Maio de 1999, Instituto de História da Arte/Cátedra de Estudos Galegos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edições colibri, Lisboa, 2001, p. 62. Um dos exemplos mais importantes de colunas com imagens é a coluna de bronze de Hildesheim, do século XI, ver Peter LASKO, *Arte Sacra (800-1200)*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1999, pp. 201-205.

¹⁸⁸ Xavier BARRAL i ALTET, *ob. cit.*, p.62.

¹⁸⁹ Sobre a edificação da torre da igreja baseada no apócrifo do pastor de Hermas, associado ao simbolismo do alto e do baixo ver Christian HECK, *L'Échelle Celeste, une histoire de la Quête du ciel*, 2ª edição, Flammarion, Paris, 1999, p 77. Sobre os diferentes simbolismos associados à torre ver também M. M. DAVY *Initiation a la Symbolique Romane*, Flammarion, Paris, 1977, p. 224.

Capitel 11 – Tumulação, descida da cruz, transporte da cruz e cálice (a, b, c, d)

As imagens da Tumulação, descida da cruz e transporte da cruz sendo imagens com carácter narrativo inscrevem-se, no entanto, nas imagens medievais rompendo a sucessão cronológica. Esta parataxe permite associar três imagens de grande dramatismo num só capitel.

A cena da tumulação impressiona pelo modo como foi escolhida a disposição das personagens com carácter quase simétrico (Figura 48).

A Virgem tem um papel dominante não só por ocupar o eixo de simetria da imagem, mas igualmente pela posição que assume, com as duas mãos paralelas, com a palma levantada para o espectador. Ladeiam-na, segundo S. Marcos e S. Mateus, duas mulheres: Maria e Maria



Figura 48 - Capitel 11, Tumulação (a).

Magdala (Mateus 27, 57-59; Marcos 15, 42-47). Esta situação espacial concede uma especial importância à Virgem, de acordo com uma religiosidade em que se exaltava o culto mariano bem alicerçado durante o século XIV.

Em frente a estas santas mulheres, num plano mais próximo do espectador, desenvolve-se, ao longo de toda esta face do capitel, um comprido túmulo rectangular suportado por dois pés nas suas extremidades. Sobre o túmulo encontra-se, prestes a ficar depositado, o corpo de Cristo, já envolto em lençóis, como é atestado na escritura, nomeadamente por S. Mateus.

José de Arimateia, com a cabeça de Cristo repousada sobre o seu braço direito, apresenta a sua cabeça muito deteriorada, não permitindo saber a orientação do seu olhar. Aos pés de Cristo, vê-se Nicodemo, bem inclinado, numa atitude de esforço para suster o corpo de Cristo. É cuidadosa a representação do corpo de Jesus, bem patente nas costelas e na imagem do perizonium. É de sublinhar que nesta imagem o próprio túmulo tem bem marcado na pedra, um sulco vertical que se prolonga pelo próprio corpo de Cristo. Este facto parece resultar de uma modelação prévia do cesto com a formação de uma concavidade vulgar na época gótica quando se trata de cestos pertencentes a capitéis duplos. Aparentemente esta modelação da superfície foi excessiva, não contando com a gradação dos diferentes planos.

Na face *b* temos a representação da Descida da cruz (Figura 49).

A figura de Cristo, ainda na sua cruz de morte, constitui um elemento fundamental da composição pelo lugar que ocupa no centro desta face menor. Aqui, como vulgarmente acontece em imagens românicas, Cristo ainda se encontra preso à cruz, mas já com o seu braço direito liberto.



Figura 49 - Capitel 11, Descida da cruz (b).

O seu corpo, caindo para esse lado, apoia-se em José de Arimateia, cujos braços rodeiam a figura de Jesus.

Numa organização da imagem já existente nos séculos XI e XII à direita de Jesus está sua mãe, que recebe na mão a mão de seu filho, numa atitude representada desde a

alta Idade Média, mas de difícil caracterização nesta imagem, dada a exiguidade de espaço disponível. Para além destas limitações de ordem espacial, note-se a posição da Virgem completamente frontal em relação ao espectador, favorecendo uma posição de maior destaque do ponto de vista visual¹⁹⁰.

Apesar da erosão da pedra, o tratamento do panejamento em José de Arimateia parece especialmente cuidadoso, quebrando as pregas junto ao cinto e tendo em conta o próprio movimento do braço.

Cristo exhibe ainda os pés presos à cruz, aparentemente com um só cravo, à semelhança da cena da crucificação. O seu perizonium apresenta-se bastante curto, mostrando bem o joelho esquerdo – que certamente a pintura mostraria ensanguentado. Está ainda à mostra o joelho direito, o que permite igualmente supor que o trabalho escultórico é mais tardio do que os finais do século XIII. Este perizonium apresenta-se cheio de pregas, formando ao centro pregas profundas em “V” e caindo mais grossas lateralmente.

À semelhança da imagem da crucificação, os cabelos de Jesus são bastante longos, sendo difícil caracterizar a sua coroa de espinhos, dado o estado de erosão da pedra.

A Virgem, à direita de Cristo, apresenta não só a face virada para o espectador como o corpo em posição completamente frontal, estando a mão direita coberta em sinal de respeito¹⁹¹.

Do outro lado da imagem, S. João Evangelista, com a mão direita junto ao rosto, revela a mesma atitude de pesar que apresenta na cena da crucificação, embora aqui apresente o livro junto ao corpo sob o braço.

¹⁹⁰ Para a gestualidade da Virgem ver Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*ob. cit.*, p.125.

¹⁹¹ Sobre as mãos cobertas ver Moshe BARASCH, *ob. cit.*, pp. 104 e seguintes.

Jesus transporta a cruz sobre o ombro, com a cabeça inclinada, denunciando o esforço desmesurado que lhe é exigido (Figura 50).

O seu braço esquerdo, excessivamente longo, apresentando movimento de torção, é expressivo quanto às dificuldades que esta oficina possui para correctamente articular os membros superiores com o tronco. Jesus é ajudado por Simão, que agarra igualmente a cruz com o seu braço



Figura 50 - Capitel 11, Transporte da cruz.(c)

esquerdo, virado para a figura de Cristo, sugerindo a posição dos seus pés a ideia de movimento e de acção. É interessante notar a variedade com que os tecidos caem nas personagens desta cena, com uma grande qualidade naturalista: com pregas cruzadas e tubulares no pano que cobre os rins de Cristo; também com pregas tubulares, mas com uma modulação que sugere o movimento do corpo na túnica comprida que Simão enverga.

Cristo apresenta as costelas bem marcadas, excessivamente até, pois parecem prolongar-se pelos peitorais.

A parte esquerda da imagem é ocupada por duas personagens que claramente simbolizam o mundo dos carrascos de Cristo. Mais próximo de Simão encontra-se um homem que agride Cristo com um pau, situação que se repete em várias cenas medievais.

Embora seja vulgar a presença de um soldado romano, esta personagem, de túnica comprida, não possui nenhum vestuário militar nem nenhuma marca distintiva que

permita sem lugar para dúvida atribuir-lhe esse carácter. Possui, no entanto, o que se afigura ser uma cara simiesca, numa tipologia de representação vulgar nas imagens medievais, para o ridicularizar perante o espectador. Importa salientar, de acordo com François Garnier, que qualquer movimento da boca corresponde na iconografia medieval a um sinal de desordem, logo de sinal negativo, e o mais radicalmente negativo corresponde a deitar a língua de fora, gesto próprio dos diabos escarnecendo das suas vítimas¹⁹². No extremo esquerdo da imagem encontra-se precisamente representada uma personagem de língua de fora. Quis-se, deste modo, representar uma personagem negativa escarnecendo dos suplícios infligidos a Cristo. Deu-se-lhe uma posição de destaque na imagem, porque se encontra em posição frontal, ao contrário dos outros intervenientes na cena. Esta figura, apesar de relegada quase para o ângulo do cesto, e do seu braço direito se encontrar oculto, é destacada não só pela sua posição em relação ao espectador, como pela presença de um importante atributo no contexto iconográfico da cena: o rolo que transporta na mão, sinaliza a presença de um dignitário judeu.

A situação desta figura na imagem, no extremo oposto àquele em que se encontra Cristo, significa também que se faz uso da simbólica espacial para significar a oposição entre Cristo e a antiga religião judaica. Esta personagem, símbolo do judaísmo, não tem na cabeça o chapéu pontiagudo que surge noutras imagens deste claustro, mas apresenta uma cobertura arredondada, idêntica à que possuem três dos doutores com que Jesus criança se confronta no Templo. Esta semelhança, não casual, exprime naturalmente a importância do judeu em causa e o comprometimento dos responsáveis judeus na morte de Cristo.

¹⁹² François GARNIER *Le langage de L'Image au Moyen Âge, signification et symbolique*, vol 1, ob. cit., p. 136.

Neste capitel a cena do transporte da cruz surge-nos depois das imagens representando a descida da cruz e a tumulação de Cristo, o que corresponde claramente a uma organização estranha à ordenação temporal das várias cenas, o que permite destacá-la visualmente. Estudou-se anteriormente como era vulgar os capitéis historiados não seguirem a sucessão temporal dos acontecimentos¹⁹³. Importa sublinhar que este aparente carácter ilógico da narrativa também se encontra em Livros de horas da época gótica, revelando que essa organização não resulta apenas de um mero aproveitamento das faces maiores e menores dos capitéis, mas que parece ser uma escolha deliberada¹⁹⁴.

Numa face menor é representado um cálice, objecto sagrado utilizado para a celebração da eucaristia¹⁹⁵ (Figura 51).

A relação entre este objecto litúrgico e a sua importância sacramental é reforçada na imagem pela sua presença sobre um altar, tendo este uma representação idêntica ao altar em que surge Jesus recém-nascido, na imagem do Presépio.



Figura 51 - Capitel 11, Cálice (d).

¹⁹³ Ver Parte II, capítulo 1.1.

¹⁹⁴ *Le Livre d'images de Madame Marie*, ob. cit. pp. 48 e 111, em que se destaca para a subversão da sucessão temporal da narrativa nas iluminuras, o critério da ordem litúrgica das festas, caso da imagem do "Massacre dos inocentes" (27 de Dezembro) a preceder a "Adoração dos magos" (6 de Janeiro).

¹⁹⁵ Em rigor pode considerar-se a existência de diferentes tipos de cálices, nomeadamente para a consagração ou para a comunhão dos fiéis ver "Cálice" in Dom Fernand CABROL e Dom Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 2, 2ª parte, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1925, p. 1646.

O papel do cálice é desta forma valorizado visualmente pela sua situação na imagem junto ao altar – também ele sagrado porque contém relíquias – mas também pelas suas dimensões.

Junto ao pé do cálice, na vertical, representa-se um objecto arredondado que, pela sua morfologia, não aparenta ser uma patena, pequeno prato com que se cobria o cálice, mas uma larga folha. Da mesma forma, ladeando o cálice, desenvolvem-se desde o altar até ao ábaco dois elementos vegetalistas que o realçam e nobilitam com esse enquadramento. É possível que com esta associação entre cálice e flora se procurasse exprimir uma relação também simbólica e não apenas estruturante da imagem.

A representação de cálices difunde-se na iluminura a partir do século XIII com a aprovação da festa eucarística do *Corpus Christis*, pelo Papa Urbano IV, em 1264. Esta festa assumiu uma particular importância na cidade de Coimbra, com o aparecimento da respectiva procissão em finais do século XIII, graças a Aymeric d'Ebrard, bispo de Coimbra¹⁹⁶.

Em várias regiões da Europa o culto eucarístico mereceu, a partir do século XIII, especial atenção por parte de comunidades religiosas femininas¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Avelino de Jesus da COSTA, “A Santíssima Eucaristia nas Constituições Diocesanas Portuguesas desde 1240 a 1954, *Lusitania Sacra*, 2ª série, t. 1, 1989, Lisboa, pp. 197-243.

¹⁹⁷ Ver Judith OLIVER, “Image et Dévotion: Le Rôle de l’Art dans l’Institution de la Fête-Dieu”, in *Actes du Colloque Fête-Dieu* (Liège, 12-14 Setembro 1996), Louvain-la-Neuve, Publications de l’Institut d’Études Médiévales, pp. 153-172.

Capitel 12 – S. Bento e S. Bernardo, monja, duas figuras e monge (a, b, c, d)

Este capitel constitui um dos mais importantes capitéis do claustro, pelo significado das imagens que contém, mas também pela relevância da temática desenvolvida ao longo das suas várias faces.

Nos anos 40, Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves davam uma interpretação muito genérica e pouco rigorosa às figuras que apresentam: um frade com bordão (melhor seria dizer um monge, porque não existem atributos que indiquem tratar-se de um religioso das ordens mendicantes); dois abades com báculos; outra figura e, noutra face, duas figuras de impossível identificação, já que mesmo na época, como sublinham os autores, a pedra se encontrava nessa face “carcomida”¹⁹⁸.

É nos anos 50, com o artigo de Torquato de Sousa Soares, que há uma mais correcta identificação das figuras que preenchem as três faces: os dois abades são identificados como S. Bento e S. Bernardo e as outras duas figuras que ocupam as duas faces menores, como um monge e uma monja¹⁹⁹.

D. Maur Cocheril, no seu roteiro publicado nos anos 70, identifica igualmente os dois abades com S. Bento e S. Bernardo, referindo-se ao monge de uma face menor, mas sem qualquer referência à imagem da monja²⁰⁰.

Estas identificações das figuras representadas permitem compreender desde já que é neste capitel que surgem personagens pertencentes à comunidade monástica, presumindo que, dada a observância do mosteiro, sejam religiosos cistercienses.

Foi Torquato de Sousa Soares, como se disse, quem correctamente identificou as duas personagens de primeira grandeza e devoção na comunidade cisterciense –

¹⁹⁸ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

¹⁹⁹ Torquato de Sousa SOARES *ob. cit.*, p. 7.

²⁰⁰ Dom Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p. 176.

S. Bento e S. Bernardo – e considerou como factos iconográficos adquiridos e evidentes a sua presença conjunta na *escultura cisterciense*, perspectiva que continua a ser defendida em trabalhos mais recentes²⁰¹ (Figura 52).

Referimo-nos aos trabalhos de autoria de Francisco Pato de Macedo e Catarina Villamariz para quem a figuração conjunta dos dois santos, beneditino e cisterciense, naquilo que denominam a *escultura cisterciense*, surge entendida como uma realidade histórica sem qualquer dificuldade de aceitação sob o ponto de vista iconográfico.



Figura 52 - Capitel 12, S. Bento e S. Bernardo (a).

A constatação, sem levantar qualquer tipo de problemas à realidade artística, de *escultura cisterciense* nasce, sem dúvida, da aceitação por parte destes dois investigadores duma perspectiva comum quanto à visão de S. Bernardo em relação à figuração artística: S. Bernardo não teria criticado e rejeitado a figuração como era então vulgar na sensibilidade românica, mas apenas a presença de bestiário²⁰².

Como vimos em capítulo anterior, não nos parece ser essa a posição de S. Bernardo em relação à utilização da figuração em meio monástico, mas mais importante que essa via interpretativa, não faz sentido valorizar para o mundo cisterciense, em finais do século XIII, ou começos do século XIV, a ideia de “não fidelidade ao pensamento de S. Bernardo” quando por toda a parte a transgressão aos ideais artísticos bernardinianos era vulgar no mundo de Cister, nesta época.

²⁰¹ Torquato de Sousa SOARES, *ob. cit.*, p. 8.

²⁰² Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p. 68 e Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 63.

Num estudo que certamente constitui a grande interpretação de conjunto das imagens produzidas pelo mundo monástico cisterciense na arte medieval, James France refere o capitel de Celas como um dos exemplos da presença conjunta de imagens de S. Bento e S. Bernardo²⁰³.

Este capitel é aí referido conjuntamente com várias imagens presentes em outros suportes, sendo apenas aludido a respeito desta representação, a posição relativa dos dois santos, sem qualquer análise da sua gestualidade, sendo de sublinhar que este capitel é o único presente na grande variedade de imagens referenciadas²⁰⁴.

Como este historiador destaca no seu levantamento e análise de imagens, a associação entre S. Bento e S. Bernardo constitui um tema comum na iconografia cisterciense. Desta forma se associava o criador da grande regra monástica do Ocidente medieval a S. Bernardo, figura de primeiro plano do cristianismo, como doutor da igreja e o místico representante do “segundo ramo dos beneditinos”²⁰⁵.

O românico privilegiou conjuntos de imagens sobre S. Bento, principalmente aquelas respeitantes aos seus milagres e às suas tentações²⁰⁶. Isoladamente, como revelam várias iluminuras, surge com o báculo, atributo do abade e o livro símbolo da regra. Neste capitel, segundo Francisco Pato de Macedo, S. Bento, com a mão direita levantada, faz o gesto de abençoar, enquanto S. Bernardo, à direita na imagem (à esquerda para o observador), teria o dedo sobre os lábios numa alusão ao silêncio que a regra de S. Bento estipula²⁰⁷. Esta identificação não é possível, já que à direita na imagem, o lugar mais nobre, tem que estar necessariamente S. Bento, como fundador da

²⁰³ James FRANCE, *The Cistercians in Medieval Art*, Sutton Publishing, Gloucestershire, 1998, p.9. Este autor utiliza como referência bibliográfica apenas uma obra mais antiga de Dom Maur COCHERIL- *Notes sur l'Architecture et le Décor dans les Abbayes Cisterciennes du Portugal*, *ob. cit.*, pp. 135-137, que inclui uma fotografia do capitel (fot.20).

²⁰⁴ James FRANCE, *ob. cit.*, principalmente capítulo 2.

²⁰⁵ *Id.*, *ibidem*, p. 6. Ver atrás capítulo sobre a arquitectura dos cistercienses para análise do mito de S. Bernardo, como fundador da Ordem.

²⁰⁶ Marc THOMIEU, *ob. cit.*, p. 64.

²⁰⁷ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p. 67.

regra, o que se pode verificar em inúmeros exemplos da iluminura medieval. Esta situação “à direita de” exprime vulgarmente, nas imagens não narrativas, a existência de uma hierarquia de valores com claro significado de superioridade que o criador da regra beneditina não poderia deixar de ter²⁰⁸.

Embora contando com as alterações cromáticas e as repinturas que se foram fazendo ao longo dos séculos, nota-se que a imagem de S. Bento aparece visivelmente com as vestes exteriores pintadas de preto, como é próprio da representação deste santo, e de um modo geral de todos os beneditinos tradicionais²⁰⁹. Desta forma, não temos dúvida que a figura à direita representa S. Bento, não nos parecendo ter “os dedos nos lábios como alusão ao silêncio da regra”²¹⁰, mas apenas o dedo indicador apontado na vertical, não para designar qualquer tipo de objecto, ou alguma personagem, mas numa convenção vulgar nas imagens em que esse gesto é um símbolo de autoridade²¹¹. Embora o dedo indicador não assente sobre os lábios podemos supor que este gesto, usado nos dias de hoje no acto de calar, era da mesma forma representado na época medieval como um símbolo do silêncio. Importa verificar o que a gestualidade empregue e desenvolvida pelos cistercienses indica a este respeito. Nos códices medievais e renascentistas produzidos pela Ordem de Cister procura desenvolver-se uma gestualidade que mantenha o silêncio no interior do cenóbio, utilizando diferentes gestos necessários para a vivência quotidiana da comunidade. No mais antigo códice

²⁰⁸ Para a existência desta convenção iconográfica respeitante ao superior carácter moral ou de sacralidade das personagens de muitas imagens medievais de carácter temático ver em síntese François GARNIER, “La lecture de l’image médiévale” em *Rencontre de l’École du Louvre-Image et signification*, La documentation Française, Paris, 1983, p. 102. Numa análise mais aprofundada François GARNIER *Le Langage de L’Image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, vol 1, 2ª edição, Le Léopard d’Or, Paris, 1982, p. 89 ; especialmente para a iluminura ver Christiane RAYNAUD, *Le Commentaire de Documentation Figuré en Histoire Médiévale*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 90.

²⁰⁹ Sobre o vestuário dos beneditinos ver Gaston DUCHET –SUCHAUX et Michel PASTOUREAU , *La Bible et les Saints, Guide Iconographique*, nouvelle édition augmentée, Flammarion, Paris, 1994, p.62.

²¹⁰ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p 68.

²¹¹ François GARNIER *Le langage de L’Image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, vol 1, *ob. cit.*, pp.167-169.

produzidos pelos cistercienses em Portugal a respeito de gestos, o Códice Alcobacense 218, de meados do século XV, não surge nenhum gesto específico para designar o silêncio mas, naturalmente, aparece um gesto para indicar a acção de calar: “para calar põe a mão sobre o dedo denostrador”²¹².

O gesto para designar a acção de calar não é no entanto único, como é revelado por códices produzidos por outros mosteiros cistercienses na Europa, mostrando que a mesma acção ou realidade era diferentemente interpretada por gestos numa determinada época no interior da Ordem²¹³. Este facto é corroborado pela existência de um códice mais tardio, o Alcobacense 91, de 1547: “por sinal de calar, põe o segundo dedo sobre os beycos, tendo a boca carrada”²¹⁴.

Parece assim correcto interpretar o gesto de S. Bento como significando *literalmente* a acção de calar, no entanto, no contexto em que surge associado à imagem de S. Bernardo benzendo, não deve apenas significar o silêncio, que em especial deveria ser mantido no claustro, mas uma qualidade fundamental da regra beneditina como era interpretada pela observância cisterciense: o silêncio como uma necessidade e exigência da vida em comum, simbolizando o rigor da Regra Beneditina.

À esquerda de S. Bento encontra-se, numa correcta identificação S. Bernardo, apesar de não ser fundador da observância cisterciense mas uma figura de relevo nos princípios da Ordem e com prestígio na própria igreja, o que justifica a ausência da imagem de S. Roberto de Molesmes. Sobre a figura de S. Bernardo abre-se um buraco deixando permanecer intacta a sua cabeça, como se a rodeasse, mas destruindo parte do arco trilobado (Figura 53).

²¹² Ver Mário MARTINS, “Livros de Sinais dos Cistercienses Portugueses”, em *Boletim de Filologia*, t.XVII, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1958, p. 325.

²¹³ *Id.*, *ibidem*, p.304.

²¹⁴ *Id.*, *ibidem*, p.346.

O modo como rodeia o corpo do santo, a regularidade da abertura, a modelação da sua parede interior, levam-nos a pensar tratar-se de uma verdadeira cavidade aberta na pedra para conter uma relíquia. Teríamos no claustro um capitel relicário, à semelhança dos que encontramos nos claustros de S. Pedro de Moissac e de S. Domingos de Silos²¹⁵.



Figura 53 - Capitel 12, S. Bernardo, pormenor (a).

A presença de uma relíquia, possivelmente uma relíquia de S. Bernardo traz ainda maior importância à presença deste capitel, já por si destacado pela temática que apresenta.

A presença da imagem de dois santos de particular devoção nos cistercienses era muito pouco comum no trabalho escultórico, dada a raridade de qualquer escultura medieval figurativa, que não o crucifixo nos mosteiros cistercienses medievais. Só a sua execução numa data tardia, nos fins do século XIII ou princípios do século XIV, segundo a cronologia geralmente aceite, justifica a sua existência, bem como das outras imagens figurativas presentes neste claustro, até porque é nos claustros cistercienses que encontramos maior liberdade na representação da escultura arquitectónica²¹⁶. Apesar

²¹⁵ Para o relicário de S. Pedro de Moissac ver Quitterie CASES et Maurice SCHELLÈS, *ob. cit.*, p.144. Para o capitel relicário em S. Domingo de Silos- Francesca ESPANÓL BERTRAN, “La Polifuncionalidad de un Espacio Restringido, Los Usuarios Religiosos y la Satisfacción de las Necesidades Comunitárias”, em *Claustros Românicos Hispanos*, *ob. cit.*, pp. 26-27.

²¹⁶ Jean HUBERT “Le Caractère et le But du Décor Sculpté des Églises, d’Après les Clercs du Moyen Âge”, in *Moissac et L’Occident au XI^e siècle, Actes du colloque internationale de Moissac*, 1963, Privat, Toulouse, 1964.

deste facto, parece ser relativamente rara a presença de figuração nos próprios claustros de um mosteiro cisterciense.

A presença num capitel medieval, como em Santa Maria de Celas, dos dois santos não é de modo nenhum um caso vulgar, como tem sido considerado, constituindo pelo contrário uma presença *única* na escultura claustral dos cistercienses. Este facto foi sublinhado por Walter Cahn num artigo que tem passado despercebido na Historiografia da Arte em Portugal e, em particular, nos estudos sobre o claustro de Celas²¹⁷. A existência deste capitel permite também compreender a excepcionalidade do programa iconográfico deste claustro.

Nas duas faces menores, ambas apresentando-se com a pedra bastante degradada, encontra-se a imagem de um monge e de uma monja, em posição frontal.

A monja, actualmente com a face quase desaparecida, não permite compreender a realização do trabalho estilístico (Figura 54).

Um dos braços dispõe-se junto ao tronco, enquanto o outro, flectido, possui na mão um objecto hoje impossível de identificar, mas que poderia ser um livro, constituindo uma imagem simbólica de uma obra sagrada, presumivelmente da própria Regra. Nesta hipótese, constituiria uma imagem similar a outras representações de religiosas de que



Figura 54 - Capitel 12, Monja(b).

²¹⁷ Ver Walter CAHN "Bernard and Benedict. The Ladder Image in the Anchin Manuscript" in *Studies in Medieval Art an Interpretation*, Pindar Press, Londres, 2001, p.433.

constituem exemplos as imagens de monjas no túmulo da rainha Santa Isabel, mulher de D. Dinis, originalmente em Santa Clara a Velha em Coimbra²¹⁸.

O monge, na face menor oposta à da monja, na superfície voltada para o interior da galeria, surge com o braço direito dobrado e com a mão benzendo, como já foi identificado por Torquato de Sousa Soares²¹⁹ (Figura 55).

Na sua mão esquerda possui um báculo, disposto na vertical, no qual ainda é visível na sua extremidade superior os vestígios da crossa, como é vulgar nas representações medievais. Em vários claustros medievais, principalmente no românico, aparecem várias representações de monges e monjas, em diversas atitudes, isoladamente ou em grupo. No claustro do mosteiro de Sant Cugat del Vallés, em Barcelona, encontra-se



Figura 55 - Capitel 12, Monge (d).

um exemplo dos monges dirigindo-se para a oração a toque de campainha²²⁰. Apesar da variedade na representação de religiosos em capitéis claustrais beneditinos, importa destacar a maior raridade de imagens de monjas, à semelhança do que se verifica de um

²¹⁸ Para a identificação e análise dos objectos que as religiosas apresentam na escultura funerária em Portugal ver Francisco TEIXEIRA “A imagem da monja cisterciense no túmulo de D. Dinis em Odivelas”, *Cistercium, Revista Monástica* (nº 217), ano LI, ediciones Monte Casino, Zamora, Outubro-Dezembro de 1999, pp. 1161-1174.

²¹⁹ Torquato de Sousa SOARES *ob. cit.*, p. 9.

²²⁰ Ver Joaquin YARZA LUACES e Gerardo BOTO VARELLA (coords), *Claustros Românicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003, p. 301.

modo lato com as imagens de mulheres, muito menos vulgares na iconografia medieval do que as imagens masculinas²²¹.

A presença conjunta de um monge e de uma monja num claustro – ainda mais expressiva por surgirem num mesmo capitel e junto à imagem de S. Bento e S. Bernardo – só pode encontrar explicação pelo facto de ter sido executada propositadamente para um claustro pertencendo a uma comunidade monástica feminina.

A representação conjunta da imagem de uma monja junto da imagem de um monge, mas espacialmente separada, tem correspondência com as imagens de monjas e freiras presentes em túmulos expressamente feitos para mosteiros e conventos femininos, caso do túmulo de D. Dinis no mosteiro cisterciense de S. Dinis de Odivelas, ou do túmulo de Leonor Afonso, em Santa Clara de Santarém²²².

Esta tipologia iconográfica na escultura funerária representa uma autêntica *iconografia de género* em que se associam as imagens dos religiosos femininos e masculinos, diferenciando-se simbolicamente por meio da separação em faces opostas da arca tumular, à semelhança da organização espacial nas faces de um capitel, exprimindo a diferença e a separação entre as monjas e os monges que prestavam assistência espiritual. A diferença de género na imagem é ainda mais acentuada neste capitel pelo facto do monge realizar o gesto da bênção, gestualidade própria e quase exclusivamente reservada ao género masculino²²³.

As imagens conjuntas de monjas e monges, diferenciadas pela atitude e gestualidade, e separadas espacialmente, à semelhança da vivência nas casas religiosas

²²¹ Para uma apreciação qualitativa das imagens masculinas e femininas ver Manuel NÚÑEZ RODRIGUEZ, *Casa. Calle. Convento, Iconografia de la Mujer Bajo Medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997, p. 32.

²²² Francisco TEIXEIRA “A Imagem da Monja Cisterciense no Túmulo de D. Dinis em Odivelas”, *Cistercium, ob. cit.*, p.1173.

²²³ Embora raras, em rigor, também aparecem personagens femininas benzendo. Ver Jean WIRTH, “La Femme qui Bénit” in *Femmes, Art et Religion au Moyen Âge*, dir. de Jean-Claude SCHMITT, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2004, pp. 156-179.

femininas, com o referido paralelo iconográfico dos túmulos expressamente concebidos para casas de cistercienses ou de clarissas, constituem autênticas imagens de género, que só fazem sentido terem sido realizadas para casas de religiosas, neste caso para um mosteiro cisterciense feminino.



Figura 56 - Capitel 12, Duas figuras (c).

Capitel 13 – (Museu Machado de Castro) – Pentecostes

Segundo os Actos dos Apóstolos (Actos 2, 1-13), na altura do Pentecostes o Espírito Santo desceu sobre os Apóstolos de Cristo (Figura 57). Os raios de fogo partem da cabeça de uma pomba disposta no cimo do cesto. Desta forma é concedido aos Apóstolos o dom de falar várias línguas, condição imprescindível para eles poderem realizar a sua missão.



Figura 57 - Capitel 13, Pentecostes (b). (Zodiaque)

O Pentecostes era considerado como a “festa colectiva” dos apóstolos, sendo igualmente celebrada como a data de nascimento da Igreja Cristã²²⁴. Compreende-se, deste modo, que esta imagem surgisse no fim de duas galerias em que os capitéis possuíam imagens da vida de Cristo. Embora Cristo não se encontre presente constitui, verdadeiramente, a principal personagem do Pentecostes, daí que Louis Réau refira que se encontra “invisível mas presente”²²⁵.

A Virgem encontra-se no centro do capitel, rodeada pelos discípulos de Cristo. A mãe de Cristo encontra-se num lugar visualmente proeminente, apresentando-se de mãos juntas a orar, no que é acompanhada pelos apóstolos com excepção daquele que se encontra num plano mais recuado e de que apenas se distingue a cabeça. Pelo facto de qualquer dos oito Apóstolos ter o corpo voltado para o centro do capitel confere visual e simbolicamente uma importância acrescida à Virgem, sinal do peso do culto Mariano.

Note-se, que a mãe de Cristo não recebe no entanto o Espírito Santo, pois já o recebeu na altura da Anunciação, como é sublinhado por Louis Réau²²⁶. A presença de Maria no centro dos apóstolos constitui uma das duas tipologias iconográficas da imagem do Pentecostes; na outra, surge o apóstolo Pedro ocupando o lugar central, tendo esta imagem sido mais vulgar na Alta Idade Média²²⁷.

²²⁴ Louir Réau, *ob. cit.*, pp.591-597, especialmente pp. 593 e 594.

²²⁵ *Id. ibidem*, p. 592.

²²⁶ *Id. ibidem*, pp.591-597.

²²⁷ Gaston DUCHET –SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *ob. cit.*, pp.278-279.

Capitel 14 – Vegetalista

Os elementos vegetalistas desenvolvem-se ao longo do capitel duplo segundo um eixo de simetria vertical disposto a meio do cesto (Figura 58).

É aí que se esculpiu uma folha larga, recortada e nervada, em parte separada da superfície do cesto, o que permite criar zonas de claro e escuro. Esta folha arranca de uma espécie de caulículo possuindo, de um e de outro lado, dois grossos caulículos que vão terminar na parte superior do capitel e também sob os ângulos do ábaco.



Figura 58 - Capitel 14, Vegetalista.

Este capitel é particularmente interessante por ser dos poucos capitéis totalmente vegetalistas. É no ângulo do ábaco que surge um motivo com claros antecedentes na arte românica de Coimbra: uma espécie de cálice invertido situado na parte superior do cesto²²⁸. Nas faces laterais são representadas duas largas folhas, não totalmente iguais, mas igualmente recortadas, com relevo saliente, apresentando ainda uma delas a parte superior da folha revirada o que exprime, sem dúvida uma forte tradição mudéjar com raízes na própria cidade de Coimbra (Figura 59).



Figura 59 - Capitel 14, Vegetalista, pormenor.

²²⁸ Sobre este motivo ver Manuel Luís REAL, “Perspectivas sobre a Flora Românica da Escola Lisbonense. A propósito de dois capitéis desconhecidos de Sintra no Museu do Carmo” em *Sintria I-II*, (1982-1983) Sintra, pp. 529-560.

Galeria Oeste

Esta galeria levanta maiores dificuldades para a sua interpretação e, necessariamente para a compreensão do programa claustral.

Dos 14 capitéis que constituíam as duas galerias primitivas, e que estão reunidos nesta galeria reconstruída no século XVI, restam apenas seis capitéis medievais. Os restantes são capitéis lisos, fruto do restauro efectuado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais nos anos 40.

Apesar da coerência do conjunto das imagens sobreviventes, o estado lacunar desta galeria é muito grande, levantando dificuldades para o entendimento da totalidade das duas galerias primitivas. Os estudos de referência quanto à identificação das cenas da autoria de Vergílio Correia de Nogueira Gonçalves e também de Dom Maur Cocheril revelam vários problemas e lacunas.

No *Inventário Artístico de Portugal* da autoria dos dois historiadores de Coimbra que vimos citando, o capitel 13, que representa o voo de Alexandre o Grande, é, simplesmente, omitido²²⁹.

Por outro lado, Dom Maur Cocheril sempre particularmente cuidadoso na identificação e análise dos objectos artísticos refere nesta galeria a existência de um capitel com o número 13 que identifica como sendo de Saint Étienne²³⁰. Não é possível identificar actualmente qualquer capitel com a imagem deste santo, sendo a identificação tanto mais estranha pela posição que Maur Cocheril lhe concede, junto ao capitel em que está representado o martírio de S. Pedro. Da mesma forma, este capitel – número 12 para este autor – estranhamente pela sua numeração não parece adossado ao

²²⁹ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

²³⁰ Dom Maur Cocheril, *ob. cit.*, p. 177.

pilar. Este facto levanta a dúvida sobre se terá havido alteração na ordem dos capitéis após a sua identificação por parte deste investigador e monge cisterciense.

Capitel 1 – Monstros andrófagos

A composição deste capitel obedece a uma forte simetria axial, o que neste caso se torna mais expressivo por se tratar de um capitel adossado. Nos ângulos, entre a face maior e as duas faces menores, dois homens de cabeça para baixo são devorados por monstros, apresentando a passividade que a arte medieval reserva aos pecadores enquanto sofrem os castigos (Figura 60).

A face maior é praticamente toda ocupada por dois monstros, dois gigantes seres de carácter híbrido, o que constitui desde logo um sinal inequívoco do seu carácter monstruoso. Possuem a cabeça arredondada, com grandes orelhas a lembrar os grifos do capitel onde se



Figura 60 - Capitel 1, Monstros andrófagos.

representa a ascensão de Alexandre o Grande²³¹. Aliás, a organização do corpo destes dois monstros revela similitudes com os referidos grifos, embora aqui a simetria seja visualmente atenuada pela criação de elementos corpóreos distintos na textura nas formas e nas dimensões. A cabeça, relativamente pequena, é diferente pela textura, apresentando qualquer dos dois seres grandes orelhas. Também as pequenas asas se

²³¹ Ver capitel 13 desta galeria

diferenciam, bem como uma cauda idêntica ao longo de toda a sua extensão, em forma de cordame. Embora a relação corpo-asas seja aqui diferente da solução encontrada para os grifos, a organização do cesto – com a importância concedida aos ângulos onde se dispõem as duas figuras humanas, a colocação das caudas dispostas no centro da imagem enrolando-se e terminando no topo sobre o corpo dos seres – mostra bem que é a mesma oficina que trabalha no capitel da ascensão de Alexandre.

A escultura românica teve especial apreço por seres devoradores, constituindo mesmo, segundo Jean Wirth, um dos grandes temas da arte medieval²³². Vários desses seres devoradores desdobram-se de um e de outro lado da vítima, enquanto a cabeça à semelhança do que é dado ver neste capitel, apresenta uma simetria segundo um eixo vertical. Esta organização morfológica aproxima-se bastante do que constitui a “split representation” que encontra exemplos em áreas civilizacionais bem distintas. No entanto, ela parece desaparecer como forma morfológica do bestiário na época gótica, o que revela o conservadorismo deste motivo e, igualmente, da composição deste capitel²³³. Na imagem deste capitel, apesar da cabeça comum que começa a devorar os pés das personagens em qualquer dos dois casos, o corpo distingue-se visualmente, sugerindo a presença de dois animais distintos (Figura 61).



Figura 61 - Capitel 1, Monstros andrófagos, pormenor.

²³² Jean WIRTH- *L'Image à l'Époque Romane*, Cerf, Paris, 1999, p. 220.

²³³ *Id.*, *ibidem*, p. 220 e Claude LEVI-STRAUSS – *Anthropologie Structurale*, reedição, 1971. Plon, Paris, pp. 269-299.

Esta realidade é também sugerida pela diferença na morfologia dos monstros apesar de poderem ser indicados alguns elementos como a longa cauda que os aproxima.

Os dois homens a serem devorados pelos pés, e apesar dessa similitude, apresentam diferenças significativas para a simbólica medieval.

Um levantamento sobre a devoração em imagens medievais em França e em Espanha pôs em destaque a existência de duas grandes tipologias: a devoração pela cabeça e a devoração pelos pés²³⁴. Esta última constitui um castigo aplicado aos laicos, enquanto a devoração pela cabeça é reservada principalmente ao clero. Esta diferença tipológica permite conceder o estatuto de laicos aos dois homens representados. A sua posição, de cabeça para baixo, é particularmente humilhante e ainda mais sendo sujeitos à devoração por monstros, o que é sinal da desordem e da degeneração existente, o que tornou este tema da devoração tão comum na arte românica pelo significado moral que pode adquirir. No entanto, para além do significado negativo é difícil dar um sentido mais preciso a qualquer cena de devoração sem ter em conta o contexto iconográfico em que se insere. Aqui, pelos capitéis sobreviventes, parece ser um contexto de representação de vícios e de pecadores. Importa sublinhar que qualquer das duas figuras se apresenta vestida com uma túnica completamente listrada o que, na simbólica do vestuário medieval, deve ser entendida como um claro sinal da negatividade da personagem.

A figura invertida da direita possui uma cabeça grande, sem orelhas, rude, assente num forte pescoço também ele desproporcionado (Figura 61). Estes traços físicos fazem

²³⁴ Sobre monstros andrófagos ver Raphael GUESURAGA TRUEBA “Los Monstruos Andrófagos en El Arte Románica de Castilla” in *Sautuola*, vol II, Palencia, 1999, pp., 595-613.

lembrar um camponês, o que não seria contraditório dado simbolicamente o camponês constituir por excelência um pecador²³⁵. O seu estado na sociedade justifica que se apresente descalço, bem como o estado pecaminoso de alguém que tinha um vestuário de manga curta e completamente listrado, o que constitui simbolicamente a imagem de alguém que é transgressor.

O outro homem sujeito à devoração apresenta também uma cabeça arredondada, sem pescoço, e mostra barba para o distinguir sobre o ponto de vista etário e também social (Figura 62).



Figura 62 - Capitel 1, Monstros andrófagos, pormenor.

Este anti-naturalismo dos corpos, que toca o grotesco, corresponde a tipos idealizados e não deve ser entendido como uma inépcia do escultor. Quando pintado, este capitel deveria ser particularmente expressivo pela variedade de texturas, pela riqueza de superfícies e de cores, o que permitiria que o simbolismo visual destes pecadores fosse ainda mais evidente. No fundo, seria um capitel em que a variedade – *a varietas* - seria uma realidade negativa susceptível de ser bem comunicada visualmente.

²³⁵ Stephanie THOUROUSE, “Paysan” in Xavier BARRAL i ALTET, *ob. cit.*, pp. 112-117.

Capitel 2, 3, 4, 5 e 6 – capitéis lisos**Capitel 7 – A cólera**

Este capitel duplo adossado a um pilar apresenta três enormes folhas colocadas na face maior e em cada face menor, arrancando qualquer delas do anel que limita o fuste (Figura 63).

São gigantescas, pela superfície do cesto que lhe está reservada, destacando-se ainda mais as suas dimensões pelo contraste que apresentam com duas figuras humanas, uma masculina, outra feminina, colocadas no ângulo do cesto.



Figura 63 - Capitel 7, A Cólera.

A grande folha que domina a superfície maior do cesto apresenta ao centro uma flor com configuração idêntica a uma pinha.

Ao contrário dos restantes capitéis em que existe uma clara distinção entre a figuração humana e a representação vegetalista – pela separação visual entre os dois mundos utilizando diferentes faces do capitel – encontramos aqui uma situação intencionalmente confusa, porque os dois seres humanos parecem surgir do interior do mundo vegetal. Se esta situação figurativa não chega a assumir a subjugação dos seres animais pelos elementos de flora exprime, no entanto, uma situação de transgressão pela composição do capitel e pela referida escala dos seus elementos constituintes. Significa

isto que os elementos vegetalistas também aqui não devem ser vistos como mera “decoreção” possuindo significado e valor sintáctico na estrutura da imagem.

Pela sua gestualidade, as duas figuras exprimem uma situação emocional intensa, possivelmente uma alegoria da cólera: a figura feminina tem os dedos no interior da boca aberta (Figura 64), o homem, também de boca aberta – gesto por si só com uma elevada carga negativa – puxa violentamente a barba²³⁶ (Figura 65).



Figura 64 - Capitel 7, A Cólera, pormenor. Figura 65 - Capitel 7, A Cólera, pormenor.

²³⁶ Para a gestualidade da cólera ver François GARNIER, *ob. cit.*, pp. 224-226.

Capitel 8 – O mestre dos animais

Este capitel apresenta uma composição ao gosto da sensibilidade românica, com a face maior ocupada por dois animais afrontados, situados ao centro do cesto duplo, com os membros inferiores partidos e erodidos observando-se que grande parte da superfície primitiva se encontra particularmente estragada (Figura 66).



Figura 66 - Capitel 8, O Mestre dos animais.

Sob os ângulos encontram-se duas figuras bastante danificadas, em especial a que está mais próxima do espaço central do claustro (Figuras 67 e 68).



Figura 67 - Capitel 8, O Mestre dos animais, pormenor.

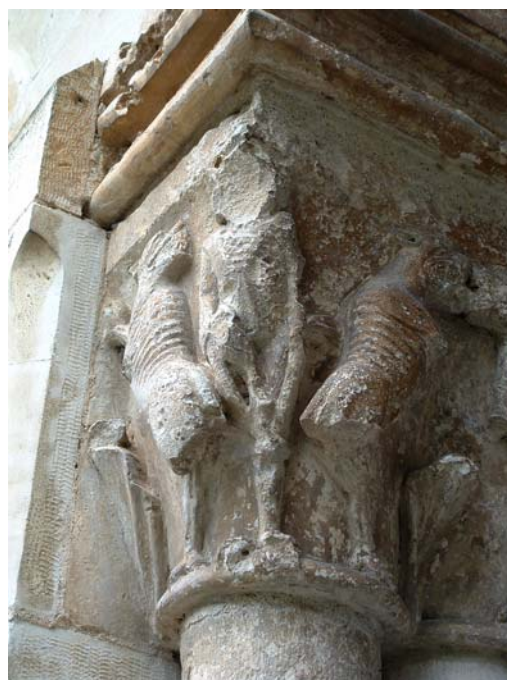


Figura 68 - Capitel 8, O Mestre dos animais, pormenor.

Nas faces menores repetem-se os mesmos animais que se afrontam na face maior, mas aqui com a cabeça virada para as referidas figuras.

Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves identificam neste capitel (capitel 8) a presença de cães e homens²³⁷. Dom Maur Cocheril (capitel 6) vê nele um combate entre personagens e dragões²³⁸. Catarina Villamariz viu igualmente neste capitel uma cena de combate, concretamente entre figuras e seres animais²³⁹.

Os dois seres aparentemente humanos que estão nos ângulos revelam um claro domínio sobre os quatro animais, dobrando-lhes a cauda, puxando-a para cima tanto quanto permite perceber o estado de degradação da pedra. Temos, desta forma, um esquema iconográfico caracterizado pela presença de um homem entre dois animais o que, como vimos, surge repetido neste capitel. Este tipo de composição, com qualidades simétricas, corresponde a uma imagem denominada como “mestre dos animais” e tem uma antiga presença na arte, já que se encontra representada desde o século IV aC na zona da Mesopotâmia²⁴⁰.

O gesto dos homens varia neste tipo iconográfico, já que é vulgar os animais serem apertados pelo pescoço. Nesta imagem, o domínio dos seres humanos sobre as bestas é mais discreto, ficando pelas caudas, o que conduziu à designação apontada – o mestre dos animais.

Como vimos, os animais já foram identificados com cães e com dragões, dois seres que na realidade são particularmente invulgares na representação do mestre dos animais, e em que é bem mais comum a presença de leões e por vezes de outros

²³⁷ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p.69.

²³⁸ D. Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p. 177.

²³⁹ Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 62.

²⁴⁰ Victor M. SCHMIDT, *A Legend and its Image, the Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Mediaevalia Groningana, vol XVII, Egbert Forsten, Groningen, 1995, p. 25.

felinos²⁴¹. Embora aparentemente falte a juba nestes animais, a representação bem marcada de sulcos no seu dorso pode representar esse atributo específico dos leões, identificação que parece corroborada pela presença de fortes garras e de uma gigantesca cauda em qualquer deles. A própria posição dos leões afrontados, de claros antecedentes orientais, tem um testemunho continuado em diversas manifestações da escultura românica, de tal forma que Jurgis Baltrusaitis quis ver nessa presença vulgar um sinal da capacidade de adaptação e de jogo formal, mais do que um sentido moral ou simbólico²⁴². É certamente por estes animais possuírem uma cabeça que mais parece ser uma cabeça de cão que alguns investigadores os identificaram dessa forma. Apesar da cronologia tardia deste conjunto escultórico é certo que não podemos pensar numa representação naturalista do mundo animal, com semelhanças por exemplo com o que já foi assinalado para épocas mais tardias, nomeadamente para o século XV²⁴³. À semelhança de outros animais, também o leão apresenta uma notável instabilidade morfológica. A sua representação em regiões como a Borgonha, em que é o animal mais representado na escultura românica, revela este mesmo facto²⁴⁴.

Apesar de a juba aparecer como elemento distintivo do leão, e não ser evidente a presença deste atributo nos animais deste capitel, não se deve afastar completamente esta hipótese de identificação com os leões. Surge aqui uma imagem de subjugação de animais pelo homem, à semelhança do capitel com a ascensão de Alexandre o Grande, também ele um “mestre dos animais”.

²⁴¹ Marcello ANCHEBEN, *Les Chapiteaux Romains de Bourgogne, Thèmes et Programmes*, Brepols, Turnhout, 2003, p.288.

²⁴² Jurgis BALTRUSAITIS, *Formation, Déformations, la Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane*, 2ª edição, Flammarion, Paris, 1986, p. 151.

²⁴³ Marcel DURLIAT-“Le Monde Animal et ses Représentations Iconographiques du XIe au XVe Siècle ” in *Le Monde Animal et ses Représentations au Moyen Âge*, ob. cit., pp. 73-92.

²⁴⁴ Marcello ANCHEBEN, ob. cit., p. 80.

Capitel 9 e 10 – capitéis lisos**Capitel 11 – Dançarinas mais dragões**

Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves dizem-nos encontrar-se representado neste capitel com o número 11, “composição de fitas, figuras humanas e dragões”²⁴⁵.

Dom Maur Cocheril (capitel 9), numa apreciação muito genérica, dá conta na imagem de “entrelacs” e personagens de pé²⁴⁶. Esta identificação é seguida igualmente por Catarina Villamariz (capitel 11)²⁴⁷.

Na composição da imagem assume especial relevo uma fita perlada disposta em ziguezague ao longo do cesto duplo, ora do direito ora do avesso (Figura 69).



Figura 69 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões.

Nas faces menores encontramos quatro figuras femininas, dispostas nos ângulos, numa colocação que confere uma particular visibilidade para as duas figuras que se direccionam para a galeria (Figuras 70 e 71).

²⁴⁵ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

²⁴⁶ D. Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p. 177.

²⁴⁷ Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 62.



Figura 70 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões, pormenor.



Figura 71 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões, pormenor.

Nas faces maiores, agrupados aos pares, dois pequenos dragões em posição ascendente rastejam sobre a fita perlada, sob a qual as caudas monstruosas se enrolam (Figuras 69 e 72).

Não tem sido assinalado o motivo que permite identificar o significado destas imagens: a presença de quatro mulheres dançarinas, uma delas na posse de castanholas (Figura 70), logo igualmente tocadora de música, e as suas posições, de pé, com os braços levantados, conduz à identificação da representação da música profana neste capitel.



Figura 72 - Capitel 11, Dançarinas mais dragões, pormenor.

A representação destas cantadeiras ou bailadeiras medievais é idêntica à que encontramos em imagens contemporâneas no *Cancioneiro da Ajuda*, não permitindo qualquer dúvida relativamente às personagens que se pretendem representar²⁴⁸.

Neste Cancioneiro verificamos a existência de imagens de dançarinas que revelam a mesma posição dos braços e a mesma situação corporal nesta dança “feminina”, como lhe chamou José Sasportes. Encontramos também o mesmo tipo de castanholas, compostas por pequenas e alongadas tábuas, em capitéis na Catalunha, no mosteiro de Estany²⁴⁹.

No próprio mosteiro de Celas encontra-se o mesmo tipo de castanholas nas mãos de Salomé dançando²⁵⁰. Não é a dançarina acrobática existente em capitéis do românico português²⁵¹, já que qualquer delas assume outra atitude e gestualidade: direitas, altas, ocupando toda a altura do cesto, de pernas abertas e braços levantados numa posição simétrica relativamente ao seu próprio corpo. Os dragões são pequenos, em contraste com a gigantesca cauda que apresentam, sinal da sua animalidade, reforçada pelos efeitos estéticos que o tratamento da extremidade destas caudas permite, constituindo um conjunto de sinais que reforçam a ideia que o cristianismo possuía em relação ao dragão: o ser que encarna todas as forças do mal²⁵².

Pelas suas pequenas dimensões estes dragões são aparentemente menos ameaçadores do que os grandes dragões que atormentam os santos, caso de S. Jorge e

²⁴⁸ Para a representação das cantadeiras com castanholas ver *Cancioneiro da Ajuda*, Códice pp. 109 e 195; boa reprodução in José SASPORTES, *História da Dança em Portugal*, Serviço de Música, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, pp. 25 e 32.

²⁴⁹ Para a caracterização do tipo de castanholas medievais ver Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª edição, fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 444 e reprodução de imagens p. 461. Para a dançarina do claustro do mosteiro de Estany ver George GAILLARD “Les chapiteaux du cloître de Santa Maria del Estany” in *Études d’Art Roman*, PUF, Paris, 1972, p. 135. Reprodução do capitel in Edouard JUNYENT-*Catalogue Romane*, vol2, 2ª edição, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1970, fót.51.

²⁵⁰ Ver capitel número 5 com dança de Salomé e morte de S. João Baptista.

²⁵¹ Ver Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA *História da Arte em Portugal*, vol 1, *O Românico*, Editorial Presença, Lisboa, 2001, p.160.

²⁵² Sobre as propriedades maléficas do dragão ver Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU- *ob. cit.*, pp. 62-63.

Santa Margarida. Isto acontece, na medida em que os dragões não fazem parte de uma imagem narrativa, instauradora de uma história de santidade. A sua escala é suficiente para exprimir o carácter maléfico, já que é a sua presença que importa para dar sentido à composição. Mais do que a dimensão, é a natureza, a posição e o comportamento do dragão que exprimem o seu carácter negativo. É principalmente o seu carácter rastejante e a sua língua de fora com a boca aberta que exprimem a presença do mal.

A fita, pela disposição em ziguezague – sinal de instabilidade – apresenta reforçado este significado pelo facto de se mostrar ora do lado direito com pérolas, ora do avesso liso. Esta fita apresenta clara analogia com outras duas fitas perladas do tímpano de S. Pedro de Moissac; nesse caso saem da boca de dois monstros e percorrem a parte exterior lateral do tímpano, ou seja, a sua zona marginal²⁵³. É nesta fita perlada que em Celas se apoiam e rastejam os dragões, simbolizando a acção maléfica e negativa que exercem. As dançarinas, porque estão presas pelas fitas, e numa posição igualmente negativa de pernas abertas, revelam que estão condenadas pela sua actividade lúdica, estando simbolicamente presas a essa actividade maléfica.

À semelhança de outras imagens, esta condenação da música profana e da dança deve igualmente significar uma condenação da luxúria, actividade directamente ligada à mulher. Note-se, no entanto, que a imagem das quatro mulheres distancia-se bastante do modo como as mulheres luxuriosas são representadas na escultura medieval²⁵⁴.

Capitel 12 – capitel liso

²⁵³ Para imagens destas fitas no tímpano de Moissac ver Meyer SCHAPIRO, *Estúdios Sobre el Románico*, ob. cit., fots. 154 e 155 na p. 246; referência sucinta à fita não valorizando o seu significado na página 238. Sobre o tratamento das superfícies no românico ver Frank HORVAT e Michel PASTOUREAU, *Figures Romanes*, Seuil, Paris, 2001, pp. 266-267.

²⁵⁴ Para a análise do vestuário, cabelo e gestualidade das bailarinas como simbolo da luxúria ver Félix A. RIVAS “El Significado de las Imágenes de Bailarinas en el Románico Aragonés”, in Ana Isabel CERRADA JIMÉNEZ e Josemi LORENZO ARRIBAS (edic), *De los Símbolos al Orden Simbólico Femenino (ss IV-XVII)*, Asociación Cultural AL-MUDAYNA, Madrid, 1998, pp. 217-235.

Capitel 13 – Ascensão de Alexandre o Grande

Apesar do especial interesse iconográfico e do significado que este capitel encerra não tem merecido particular atenção por parte dos estudiosos do claustro. Ele é simplesmente ignorado por Vergílio Correia e Nogueira Gonçalves, que não fazem qualquer referência ao capitel 13, levando o leitor a pensar que é um capitel liso colocado pelos monumentos nacionais²⁵⁵. Dom Maur Cocheril (capitel 11), é também muito sucinto a este propósito, sublinhando apenas a existência de pássaros fabulosos²⁵⁶.

Mais recentemente, Catarina Villamariz identifica-o como representando animais e uma figura humana²⁵⁷.

A composição estrutura-se utilizando as faces maiores para a representação de duas gigantescas aves que ocupam larga superfície do cesto (73 e 74),



Figura 73 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande, as aves gigantescas.



Figura 74 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande, as aves gigantescas.

²⁵⁵ Vergílio CORREIA e Nogueira GONÇALVES, *ob. cit.*, p. 69.

²⁵⁶ D. Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p. 177.

²⁵⁷ Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 62.

apresentando as faces menores a repetição da mesma figura humana, Alexandre o Grande, em posição frontal de braços levantados (Figuras 75 e 76).



Figura 75 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande.

Figura 76 - Capitel 13, Ascensão de Alexandre o Grande.

A posição frontal representa uma posição de força, bem distinta, no entanto, da violência e do seu evidente significado negativo patente noutros capitéis desta galeria.

Representa este capitel a ascensão de Alexandre o Grande ao céu, o que tem um especial interesse iconográfico por ser a primeira representação desta cena conhecida na arte medieval no actual território português.

Alexandre, filho de Filipe da Macedónia, rei dos Persas, constitui um dos mais celebrados heróis da Idade Média, tendo alimentado o imaginário medieval mais do que qualquer outra figura da Antiguidade²⁵⁸. Esse autêntico mito foi sustentado por um quadro romanceado e um conjunto de imagens que apresenta testemunhos em diferentes espaços da Europa: Espanha; França; Itália; Inglaterra e, agora, em Portugal na

²⁵⁸ Willen P. GERRITSEN e Anthony G.VAN MELLE, (orgs), *A Dictionary of Medieval Heroes, Characters in Medieval Narrative Traditions and their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts*, The Boydell Press, Suffolk, 1988, p. 15.

escultura, pois não se conhece a existência de nenhum manuscrito medieval possuindo iluminuras com episódios da sua vida²⁵⁹. A história da vida de Alexandre, mas não necessariamente o episódio da ascensão aos céus, era conhecida, por exemplo, através do manuscrito de finais do século XIV – *O Orto do Esposo* – de que havia uma cópia na biblioteca do Rei D. Duarte²⁶⁰.

O prestígio de Alexandre conduziu à presença da sua imagem em suportes diversificados, nomeadamente em tapeçarias como, no caso português e contemporâneo da feitura do claustro, num tecido de D. Vataça, dama da corte da Rainha Santa Isabel²⁶¹.

O episódio do voo de Alexandre assume um especial significado porque é o único que surge como uma imagem independente, sem ser integrada num ciclo de imagens sobre a vida deste herói da Antiguidade²⁶².

Para a transmissão da história da ascensão de Alexandre no mundo Ocidental teve particular importância a versão grega do romance de Alexandre, escrita em Alexandria por volta do século IV pelo denominado Pseudo-Calístenes²⁶³. A divulgação desta obra

²⁵⁹ Como já foi sugerido o romance de Alexandre também pode ter movido os “argonautas portugueses”, ver Rafael MOREIRA, “A Cultura Visual e Material” e também José MATTOSO- “Os Antecedentes Medievais da Expansão Portuguesa”, in Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDURI- *História da Expansão Portuguesa*, vol 1, Círculo dos leitores, s.l., 1998. pp. 22 e 455.

²⁶⁰ Ver para um breve levantamento das referências a Alexandre o Grande, Frederick G. WILLIAMS, “Breve Estudo do Orto do Esposo com um Índice Analítico dos exemplos”, sep da revista *Ocidente*, vol LXX, Lisboa, 1968, págs. 200, 216,219,222,226,241 e *Livro dos Conselhos de El Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*, edição diplomática, transcrição de João José Alves DIAS, editorial Estampa, Lisboa, 1982, p. 208.

²⁶¹ Sobre esta tapeçaria, conjuntamente com outra que possuía “figuras de Tróia” ver Maria Helena da Cruz COELHO e Leontina VENTURA -“Os Bens de Vataça, Visibilidade de uma Existência”, Sep da *Revista de História das Ideias*, vol 9, Faculdade de Letras, Coimbra, 1987, pp. 33-77.

²⁶² Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, pp 5 e 14. A ventura deste episódio é também sublinhada por Chiara Settis FRUGONI- *Historia Alexandri Elevati per Grifhos ad Aerem. Origine, iconografia e Fortuna di un tema*, Studi Storici, (fasc 80-82), Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, 1973, p. 6. Para a existência de ciclos de imagens de Alexandre na iluminura ver Christiane RAYNAUD-*Mythes Cultures et Sociétés XIII^e – XV^e siècles*, Le Léopard d’Or, Paris, 1995.

²⁶³ Nem todas as diferentes cópias do manuscrito apresentam o episódio do voo. Ver Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, p. 10 e Chiara Settis FRUGONI, *ob. cit.*, pp. 8-9.

foi reforçada pela tradução para latim, no terceiro quartel do século X, de um desses manuscritos pelo religioso Léon de Nápoles²⁶⁴.

Esta versão da vida de Alexandre, que terá particular êxito no Ocidente medieval, constituindo uma espécie de “vulgata do texto”, será retomada e reescrita por Alexandre de Paris por volta de 1180, utilizando três narrativas hoje perdidas²⁶⁵.

Nas várias versões manuscritas o episódio da ascensão de Alexandre não apresenta uniformidade, à semelhança do que também se verifica na biografia grega²⁶⁶. O exemplo do romance de Alexandre de Paris é bem elucidativo a este respeito: numa das versões do manuscrito os elementos essenciais da narração são Alexandre sentado numa cadeira, quatro grifos e uma única lança guarnecida com carne²⁶⁷; noutra versão, o herói faz construir uma caixa forrada a couro com janelas, possui uma lança e é atacado por sete ou oito grifos; ainda noutra versão da história, esta passa-se na infância de Alexandre e não na expedição realizada à Índia na idade adulta²⁶⁸.

Nas imagens, como Victor M. Schmidt destacou, ao contrário da tradição literária, geralmente, não se representam várias cenas, dando conta de diversos momentos da história mas aparece apenas uma cena, a representação do voo de Alexandre²⁶⁹.

Chiara Frugoni, referindo-se aos exemplos de mosaicos e escultura monumental em França, sublinhou a existência de um modelo fixo na iconografia: Alexandre sentado no trono entre dois grifos, numa clara “infidelidade” aos textos em que se fala de *cage*

²⁶⁴ Laurence HARF-LANCNER, trad, apresentação e notas a ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman D'Alexandre*, Lettres Gothiques, Le livre de Poche, Paris, 1994, p.15 e Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, pp. 11-13.

²⁶⁵ Emmanuèle BAUMGARTNER, *Le Récit Médiéval*, Hachette, Paris, 1995, p. 28.

²⁶⁶ Chiara Settis FRUGONI, *ob. cit.*, p. 211.

²⁶⁷ *Id.*, *ibidem*, p. 212.

²⁶⁸ *Id.*, *ibidem*, pp. 212 e 214.

²⁶⁹ Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, p. 27.

ou *chambre*, em qualquer dos casos, de um dispositivo em que Alexandre se coloca para ser puxado pelos grifos²⁷⁰.

Podemos dizer que o elemento comum a todas as representações que surgem no Ocidente é a composição simétrica e a atitude frontal de Alexandre expressa, quer pelo tronco, quer pela cabeça²⁷¹.

Um capitel do claustro de Moissac parece constituir a exceção porque numa das faces, em que a cabeça não está partida, esta encontra-se a três quartos²⁷² (Figura 77).

É na posição frontal que o herói macedónio surge em Celas, como já chamámos a atenção, numa posição que na arte medieval é expressão de poder e, de um modo geral, de clara valorização da personagem representada. Diferente do capitel de S. Pedro de Moissac, em que Alexandre está preso aos



Figura 77 – S. Pedro de Moissac-Ascensão de Alexandre o Grande, pormenor.

grifos por meio de cordas (Figuras 77 e 78), aqui aparece envolto em fortes correias representadas de um modo naturalista, rodeando o seu tronco e suspendendo-o do pescoço das aves (Figura 75).

²⁷⁰ Na iconografia bizantina Alexandre encontra-se num carro num modelo claramente triunfante. Ver Chiara Settis FRUGONI, *ob. cit.*, pp. 265-266 e Mireille MENTRÉ e Marie-Laure REGNAULT “Ascension “ in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 112-117.

²⁷¹ Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, p. 5 são reduzidos os exemplos em que não se verifica tal simetria; p.236, fig 19 e p 248 fig 41.

²⁷² *Id.*, *ibidem*, p.15 e Q.CAZES, *ob. cit.*, p. 91.

O voo de Alexandre é representado em Celas de um modo extremamente raro, na medida em que constitui uma das poucas representações em que o macedónio aparece duas vezes num mesmo capitel, à semelhança do capitel de Moissac. Victor Schmidt afirma, inclusive, que a dupla representação de Moissac significando dois momentos do episódio - a subida e a descida dos céus - não encontra paralelo na arte medieval (ver Figuras 77 e 78)²⁷³.



Figura 78 – S. Pedro de Moissac-Ascensão de Alexandre o Grande, pormenor.

Para este autor e também para Chiara Frugoni, a representação de dois momentos do voo surge apenas noutra capitel do século XIII existente numa nave da catedral de Bitonto, na Apúlia. Numa das faces, Alexandre sentado no trono, com os dois braços levantados, mostra o isco aos dois grifos; noutra face, o macedónio apresenta, numa solução original, o braço direito baixo e na mesma situação se encontram o isco e o grifo, dispostos desse lado. A diferença na gestualidade de Alexandre, e na posição do grifo, constituem para Chiara Frugoni indícios da existência de dois momentos sucessivos²⁷⁴.

²⁷³ Chiara Settis FRUGONI, *ob. cit.*, pp 271-273 e Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, pp.17 e 172.

²⁷⁴ Chiara Settis FRUGONI, *ob. cit.*, pp. 289-293. No entanto Victor M. SCHMIDT, interroga-se se a cena de Bitonto representa a descida de Alexandre. Ver Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, pp.17 -18.

Com as suas origens na Antiguidade, o grifo teve múltiplas representações no mundo grego, constituindo um exemplo de animal híbrido por ser constituído, como já referimos, por um corpo de leão associado à cabeça, asas e garras de águia²⁷⁵.

No capitel de Celas os dois grifos, com enormes pescoços, apresentam um grande corpo de acordo com as dimensões extraordinárias que lhes eram atribuídas no romance de Alexandre²⁷⁶ (Figuras 73 e 74).

As duas aves possuem igualmente grandes e aguçadas orelhas, apesar de não apresentarem o forte bico das águias, aqui substituído por umas bocarras com enormes dentes. Note-se que muitas vezes na escultura medieval os grifos surgem com orelhas de gato, mas a respeito dos dentes, e da ausência do bico, esta representação afasta-se bastante da cabeça das águias, o que parece corroborar a ideia da grande instabilidade morfológica presente nas representações destes animais medievais²⁷⁷. Sem dúvida que os dentes grandes e ameaçadores têm correspondência com o texto do romance em que Alexandre se refere aos grifos falando com os seus companheiros de viagem: “vous voyez ces oiseaux, si forts et si puissants”²⁷⁸.

Alexandre de Paris tornou a viagem aérea de Alexandre mais dramática e emotiva tornando os grifos ameaçadores e perigosos. No Pseudo-Calístenes as aves que transportavam Alexandre, além de serem brancas e enormes, eram muito fortes mas mansas²⁷⁹. As dimensões excepcionais encontram paralelo nas caudas de leão, caudas hipertrofiadas, constituindo uma extremidade do corpo que se presta a um tratamento

²⁷⁵ Sobre o grifo na Idade Média ver Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU-*Le Bestiaire Medieval, Dictionnaire Historique et Bibliographique*, le Léopard d’or, Paris, 2002, pp. 71-72 ; para a iconografia do grifo na Antiguidade ver Chiara Settis FRUGONI, *idem*, pp. 25 e seguintes.

²⁷⁶ Já na antiguidade no “Fisiólogo grego” o grifo era considerado a maior das aves, ver Ignacio MALAXECHEVERRÍA, (organizador), *Bestiário Medieval*, ediciones Siruela, Madrid, 1986, pp. 78-79.

²⁷⁷ Instabilidade morfológica também presente na escultura medieval em França, ver V.H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*, Arthaud, Paris, 1961, p. 218.

²⁷⁸ *Le Roman D’Alexandre*, Branche III, 4982, ed.cit, p. 609.

²⁷⁹ PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida Y Hazañas de Alejandro de Macedónia*, Libro II, 41, tradução prólogo e notas de Carlos Garcia Gual, Editorial Gredos, Madrid, reimpressão 1988, p. 169.

ornamental privilegiado²⁸⁰. Elas surgem no registo inferior do cesto, pujantes, enleando-se por entre as patas e surgindo por fim sobre o corpo. Tal como o pescoço, a cauda é cuidadosamente trabalhada com elementos boleados e terminando volumosa numa extremidade em forma de elemento vegetalista.

A morfologia dos grifos e o modo de composição do corpo, com diferentes orientações do pescoço e das outras extremidades, sugerem a ideia de esforço e de movimento, opostas à tranquilidade da imagem de Alexandre.

As características de grandeza e ferocidade dos dois grifos vêm realçar as qualidades de coragem e espírito destemido de Alexandre, o que lhe permite realizar façanhas sobre-humanas, daí a sua qualidade de herói, para além da de rei.

Que interpretação dar a este capitel que surge numa época em que o tema da ascensão de Alexandre desapareceu da escultura monumental?

Constitui uma interpretação dominante na historiografia da arte considerar que a imagem da ascensão representa uma condenação do pecado do orgulho, considerado até ao século XII como o pecado mais grave²⁸¹. No entanto, pela associação a outras imagens contíguas, também esta imagem tem sido valorizada, por exemplo na representação existente em S. Pedro de Moissac²⁸². Noutros casos, a imagem de Alexandre pode ser interpretada como uma alegoria da força.

²⁸⁰ François de la BRETEQUE, "Image d'un Animal: le Lion. Sa Définition et ses "Limites " dans les Textes e l'Iconographie (XI^e-XIV^e siècles) ", in *Le Monde Animal et ses Représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles*, Actes du XV^eme Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984, Université de Toulouse – Le Mirail, Toulouse 1985, pp. 142-154.

²⁸¹ Para uma síntese sobre uma iconografia do orgulho ver Marcello ANGHEBEN, *Les Chapiteaux Romains de Bourgogne, Thème et Programmes*, Brepols, Turnhout, 2003, pp. 380-382.

²⁸² Para a imagem de Moissac ver Marcel DURLIAT-*La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques, de Conques á Compostelle*, 2^a edição, comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, Dax, 1995 p. 158.

O desaparecimento da cena da ascensão dos programas da escultura monumental deve-se certamente às alterações na iconografia em que os programas narrativos e o reportório do bestiário se modificaram²⁸³.

A integração da imagem de Alexandre em conjuntos de capitéis com bestiário e representação de pecados e pecadores conduz a que também neste contexto este capitel seja uma representação do orgulho.

Capitel 14 – S. Pedro, S. Paulo, S. Dinis

Este capitel, em que está representado o martírio de S. Pedro, juntamente com o martírio de outras duas figuras, constitui um dos capitéis, como anteriormente destacámos, no centro das análises da iconografia deste claustro (Figuras 79, 80 e 81).

Podemos dizer que ele é, na interpretação de vários historiadores, pela identificação e significado das imagens que apresenta nas duas faces menores, um capitel fundamental para compreender o programa iconográfico, ou pelo menos a cronologia e a localização inicial do conjunto escultórico.



Figura 79 – Capitel 14, S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis, martírio de S. Pedro

²⁸³ Victor M. SCHMIDT, *ob. cit.*, p. 70.

A análise deste capitel duplo, nas várias posições assumidas pelos historiadores, e também nas suas rejeições e confrontos iconográficos, parte do legítimo pressuposto da existência de uma coerência iconográfica das imagens presentes nas suas três faces. Ao centro, na face maior, a representação do martírio de S. Pedro, dominando a figuração presente nas faces menores, laterais, pela sua escala.

Já foi destacada a importância nos capitéis figurativos da cena que surge na sua face maior em imagens com carácter temático, como parece aqui verificar-se. É esta imagem que permite retirar o significado iconográfico do conjunto²⁸⁴. É pois a partir da identificação incontestada desta imagem que se deve prosseguir para uma correcta identificação e interpretação das figuras dos santos que a cercam.



Figura 80 – Capitel 14, S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis, martírio de S. Paulo.



Figura 81 – Capitel 14, S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis, S. Dinis cefalóforo.

²⁸⁴ Ver François GARNIER *Le langage de L'Image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, vol 1, 2ª edição. Le Léopard d'Or, Paris, 1982, Análise da fotografia 18.

S. Pedro surge na iconografia habitual para o momento do seu martírio: crucificado, de cabeça para baixo, aqui rodeado apenas por dois algozes, com a cabeça e um dos braços infelizmente mutilados (à semelhança dos membros superiores dos que o prendem) embora o resto do corpo permita perceber, de uma maneira mais correcta, as questões de ordem estilística e de trabalho no seio da oficina escultórica. O santo veste uma túnica comprida, com largo decote em “V”, que se mantém junto ao corpo, com largas pregas, numa posição antinaturalista, contrária à acção da gravidade, só deixando ver a extremidade dos pés, aqui cuidadosamente esculpido.

A disposição naturalista da túnica, deixando descobrir grande parte das pernas devido à acção da gravidade seria inconcebível, pelo carácter negativo que essa atitude comportava para a personagem, tanto mais que exprimia uma desordem do vestuário inconcebível para a dignidade do apóstolo²⁸⁵. Uma figura invertida, já por si, corresponde vulgarmente na iconografia medieval a alguém caído em desgraça ou com incontestável valor negativo, embora aqui apareça com o significado da profunda humildade do apóstolo, recusando-se a ser crucificado da mesma forma que Cristo. Note-se que, apesar desta reconhecida lenda da sua vida, a crucificação de S. Pedro apenas se conhece pelos escritos apócrifos, onde exactamente se refere que o santo foi crucificado nessa posição²⁸⁶.

O antinaturalismo da imagem de S. Pedro exprime-se também pela colocação das chaves, seu reconhecido atributo, junto aos pés, sem qualquer tipo de suporte apesar de Torquato Sousa Soares nos dizer que estão presas às cordas, certamente por erro de

²⁸⁵ *Id., ibidem*, p. 107

²⁸⁶ Marc THOUMIEU, *Dictionnaire d'Iconographie Romane*, 3ª edição, Zodiaque, la Pierre qui-Vire, 1998, p. 307

observação²⁸⁷. Segundo o *Evangelho de S. Mateus*, S. Pedro recebe duas chaves: a do Céu e a da Terra²⁸⁸ (Mateus, 16, 18-19)

É com base neste texto que o apóstolo é vulgarmente representado com duas chaves, como os estudos iconográficos geralmente reconhecem; menos vulgares parecem ser os estudos sobre as características dessas mesmas chaves. Poderíamos dizer que de um modo francamente maioritário o santo é representado não só com duas chaves, como na maioria das imagens medievais essas chaves aparecem invertidas: a pega na parte inferior da imagem, enquanto a aba ou palhetão (em particular quando as chaves são empunhadas) surge sobre as mãos, na parte cimeira. É possível que essa posição das chaves, sem carácter meramente ocasional, como mostra a sua repetida ocorrência, tenha a intenção de as distinguir de outro tipo de chaves – as chaves da cidade – com representações vulgares em cenários urbanos²⁸⁹. No entanto, neste capitel as chaves surgem direitas, não invertidas, numa disposição que parece contrariar a sua posição habitual. Tal facto deve-se, compreensivelmente, à própria situação de S. Pedro: de cabeça para baixo, o santo provoca uma alteração espacial dos seus atributos. É apenas por coerência da própria imagem que as chaves tomam esta disposição, também ela invertida em relação à posição das chaves noutras cenas da vida de S. Pedro.

É uma imagem de crucificação, uma imagem cuja composição é simétrica, facto favorecido pela presença regular de um número par de carrascos, distribuídos de um e de outro lado da cruz; a presença das duas chaves, entre os pés, no eixo de simetria da imagem que atravessa o corpo confere-lhes particular visibilidade.

²⁸⁷ Torquato de Sousa SOARES, *ob. cit.*, p. 6.

²⁸⁸ Ver Gaston DUCHET – SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *La Bible et les Saints, Guide Iconographique*, nouvelle édition augmentée, Flammarion, Paris, 1994, p. 284.

²⁸⁹ Ver por exemplo a imagem das chaves da cidade in Jaques LE GOFF, *Por Amor das Cidades*, Teorema, Lisboa, 1997, p. 97.

Elas aparecem como chaves distintas, porque são chaves para usos diferentes, segundo o citado texto do *Evangelho de S. Mateus*, o que não tem sido devidamente destacado e a sua diferença materializa-se em distintas morfologias. No caso de Celas, à semelhança do que a iconografia e os achados arqueológicos revelam, temos chaves grandes (também símbolo do seu poder e importância) com compridas hastes cilíndricas, possuindo, numa extremidade, uma pequena pega ou argola e, no outro extremo, bem visível, duas abas laterais, dispostas simetricamente para fora. É nesta morfologia das abas diferentes que se expressa a existência das duas “fechaduras distintas” que necessariamente, exigiam chaves igualmente diferentes.

Nos princípios do século XX, o erudito investigador António de Vasconcelos, num estudo exprimia a opinião que iria fazer escola e constituiria a base de uma das duas correntes de opinião que desde essa altura pretendem interpretar as duas faces menores deste capitel e, simultaneamente, fundamentar a conclusão de que os capitéis, conjuntamente com as colunas e bases, vieram no século XVI do exterior. António Vasconcelos exprimia este facto de uma forma que permite supor a existência, em princípios do século XX, de uma consensualidade entre os estudiosos do assunto: “(...) que vieram de outra parte, e ali foram inseridas na arcaria construída em meados do século XVI, era também ponto assente pelos entendidos”²⁹⁰.

António de Vasconcelos baseava-se no sempre citado, desde então, documento do Cartório do Mosteiro em que se refere a oferta e o envio de colunas e capitéis para Celas, por D. João III, em 1553²⁹¹.

Desta forma, os capitéis teriam vindo de um edifício da Universidade já que se considerava que o texto permitia uma interpretação inequívoca de que a oferta dizia respeito aos capitéis e colunas medievais. Sem qualquer análise iconográfica, António

²⁹⁰ António de VASCONCELOS, *ob. cit.*, p. 100.

²⁹¹ António de VASCONCELOS, *ob. cit.*, p. 103.

de Vasconcelos limita-se, em seguida, a identificar a representação do martírio de S. Dinis nas duas faces menores deste capitel. Curiosamente, este autor parte da própria constatação da presença da imagem do mártir S. Dinis para aventar a hipótese de ter sido o rei homónimo a mandar erguer e construir esse edifício²⁹².

Este autor instaura verdadeiramente no campo da discussão sobre a origem do claustro dois argumentos que constituem, de modo implícito, uma constante nas interpretações avançadas até hoje: o primeiro argumento diz respeito ao facto de se aceitar como um dado adquirido, e de clara evidência iconográfica, que as duas figuras presentes nas duas faces menores constituem um e o mesmo santo – S. Dinis; a segunda hipótese, que tem sustentado implicitamente a mesma linha interpretativa, é que a imagem de S. Dinis está necessariamente relacionada com a personagem do rei homónimo, então reinando no país. Ao longo do século XX houve, é certo, algumas variações nesta linha interpretativa, mas ela constitui sempre um elemento central.

Esta tese foi criticada por dois historiadores de Coimbra, Pierre David e Torquato de Sousa Soares, que defenderam a realização do conjunto de capitéis para o mosteiro cisterciense de Celas, procurando negar a presença neste capitel de S. Dinis e valorizando o outro capitel com os dois santos de devoção cisterciense S. Bento e S. Bernardo (ver capitel 12)²⁹³.

Torquato de Sousa Soares sublinhou que a presença incontestável de S. Pedro na face central do capitel conduz a que S. Paulo deva estar nas faces laterais, já que também este santo foi decapitado e, ao contrário de S. Dinis, costuma aparecer nas imagens juntamente com S. Pedro²⁹⁴.

²⁹² *Id.*, *ibidem*, p. 104.

²⁹³ Torquato de Sousa SOARES *ob. cit.*, pp. 7 e seguintes.

²⁹⁴ *Id.*, *ibidem*.

Com esta argumentação afastava-se a figura inoportuna do mártir S. Dinis e destacava-se a importância quer da tradição iconográfica, quer da própria lógica das imagens nas várias faces do capitel²⁹⁵.

A substituição da identificação de S. Dinis por S. Paulo trazia consigo uma exigência iconográfica: implicava que as qualidades e atributos expressos nas duas imagens existentes nas faces menores se adequassem a esta nova identificação.

Na face menor, à esquerda da representação de S. Pedro, vê-se uma personagem ajoelhada a ser decapitada, com as mãos juntas ao peito, em atitude de perseverança na fé cristã (Figura 80).

Um carrasco segura-lhe a cabeça com a mão direita, enquanto a mão esquerda, muito deteriorada, devia empunhar uma espada cuja terminação ainda se observa muito partida na parte superior do capitel. À semelhança de muitas outras imagens medievais encontra-se representado, simultaneamente, o próprio acto e a sua consequência. Desta forma, S. Paulo, em posição de perfil, surge já decapitado com a cabeça bem destacada do tronco. Apresenta cabelo curto, com longos sulcos e as maçãs do rosto bem marcadas, tal como a barba, denunciada pela existência de um sulco na face o que corresponde, como se verifica noutras figuras, a um procedimento usual nesta oficina.

S. Paulo veste túnica com cinto. Sobre a túnica destacam-se, de forma “ablusada”, as pregas. À semelhança dos apóstolos, S. Paulo surge revestido de manto (com pregas muito gravadas, quase paralelas) e descalço.

O seu carrasco apresenta cabelo comprido ondulado, num modelo similar ao dos carrascos de S. Pedro, mostrando também as maçãs do rosto salientes e uma boca grande, num esgar, atributo próprio de personagem com carácter negativo²⁹⁶.

²⁹⁵ *Id., ibidem*, p. 7.

²⁹⁶ François GARNIER, *ob. cit.*, p. 136.

O corpo deste carrasco, por meio de um claro contraste entre a zona das pernas, oblíqua em relação ao tronco, sugere fortemente a ideia de movimento, particularmente importante nesta imagem para exprimir a ideia de decapitação e a violência que lhe está associada. Note-se a dificuldade numa disposição naturalista do corpo, com problemas na organização espacial, bem patentes na colocação dos pés dispostos numa posição completamente lateral. O facto de um dos braços da cruz em que S. Pedro é crucificado terminar sobre uma das pernas deste verdugo revela igualmente dificuldades na organização espacial das três faces do capitel.

Na outra face menor é representada outra figura ajoelhada com túnica de largas pregas, à semelhança do mártir anteriormente analisado, mas aqui apresentando-as oblíquas, numa sugestão naturalista para exprimir o facto de este mártir se encontrar completamente ajoelhado sobre os pés (Figura 81).

Este santo constitui exemplo de uma tipologia de mártir que tem recebido a unanimidade por parte de todos os investigadores: é um santo cefalóforo porque é representado transportando a sua própria cabeça nas mãos, contando-se, segundo a hagiografia, mais de 100 santos que realizaram essa marcha prodigiosa²⁹⁷.

A representação de um santo com a cabeça nas mãos constitui um atributo fundamental para a identificação do mártir em causa. Pierre David e Torquato Sousa Soares pretendiam, como vimos, que ele representasse S. Paulo, numa proposta alternativa à identificação como S. Dinis e que dura desde os anos 40²⁹⁸. Ao contrário do que defendiam então estes professores da Universidade de Coimbra, S. Paulo não foi um santo cefalóforo, simplesmente porque depois da sua morte nunca transportou a sua

²⁹⁷ Para análise dos santos cefalóforos e a problemática da cefaloforia ver por todos Pierre SAINTYVES, *En Marge de La Légende Dorée, Songes, Miracles et Survivances. Essai sur la Formation de Quelques Thèmes Hagiographiques*, Librairie critique Émile Noury, Paris, 1930, cap. VII (Les Saints Cephalophores).

²⁹⁸ François GARNIER, *ob. cit.*, p. 107.

cabeça nas mãos até outro local²⁹⁹. Existia na sua argumentação uma clara confusão entre decapitação e cefaloforia: o facto de uma personagem ser decapitada, como foi o caso de S. Paulo, não implica que ela seja necessariamente cefalófora. Daqui se conclui que a figura cefalófora não pode ser S. Paulo, podendo ser eventualmente S. Dinis, incontestável cefalóforo segundo a hagiografia.

Os dois historiadores de Coimbra reforçavam a sua proposta de identificação de S. Paulo argumentando que pelo facto deste se apresentar com túnica, manto e descalço, não poderia ser um bispo como S. Dinis, já que este surgia nas imagens medievais calçado e com vestes sacerdotais³⁰⁰.

De facto, os apóstolos costumam ser representados com esse vestuário e, embora em rigor histórico S. Paulo não seja um apóstolo, por constituir uma das figuras centrais do cristianismo costuma aparecer nas imagens junto aos apóstolos e com as mesmas vestes³⁰¹. Estas observações de carácter histórico e iconográfico não impedem, no entanto, que o cefalóforo representado seja S. Dinis já que, se por vezes, nomeadamente nas iluminuras, surge com as vestes de bispo, nem sempre ele segue esse tipo de representação³⁰². Este facto é registado num exemplo naturalmente expressivo e importante: na própria abadia de S. Denis, situada nos tempos medievais junto a Paris. No final do século XII foi realizada nesta abadia a, hoje denominada, “Porte des Valois”, no transepto Norte. S. Dinis é aí representado no tímpano, juntamente com os seus dois companheiros de martírio Eleutério e Rústico³⁰³. Surge aí representado como

²⁹⁹ Jacques de VORAGINE- *La Légende Dorée* traduction et notice par G.B., t.I, Édition Rombaldi, Paris, 1942, p. 296 e nota anterior.

³⁰⁰ Torquato de Sousa SOARES, *ob. cit.*, p. 7.

³⁰¹ Ver Pere BESERAU i RAMON- “Apôtres” in *Dictionnaire Critique D’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 92.

³⁰² Para a construção da personagem S. Dinis e a sua iconografia como bispo ver Colette BEAUNE, *Les Manuscrits des Rôis de France au Moyen Age*, introdução de François Avril, 2ª edição, Bibliothèque de l’Image, Paris, 1997, pp. 67 e seguintes.

³⁰³ Sobre a “Porte des Valois” ver Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *L’Église Abbatiale de Saint-Denis*, t1., éditions de la Tourelle, Antony, 1992.

um apóstolo, em tudo semelhante ao cefalóforo que aparece no claustro do mosteiro de Celas: de cabeça descoberta, nas mãos, vestindo túnica e manto e igualmente descalço. Nada impede, deste modo – nem os atributos, nem as tradições iconográficas – que esteja representado neste capitel.

No entanto, como anteriormente destacámos, Torquato de Sousa Soares tinha justamente chamado a atenção para o facto de ser “bizarra” a associação entre o martírio de S. Pedro e o de S. Dinis, o que nunca mereceu por parte dos defensores da tese dionisiana justificação de qualquer teor.

A hagiografia de S. Dinis associa a figura deste santo à de S. Paulo, por quem foi convertido e, simultaneamente, à evangelização da Gália, o que conduziu a que ele se tornasse o primeiro bispo de Paris. Esta invenção hagiográfica teve clara difusão por meio da *Legenda Dourada* de Jacques Voragine, em que encontramos no começo da vida de S. Dinis a associação entre os dois santos:

“Saint Denis l’areópagite fut converti à la foi par l’apòtre Saint Paul. On l’appelle l’Areópagite à cause du quartier de la vie qu’il habitait et qui avait le nom d’Areopagus (...)”³⁰⁴.

Existe assim, uma relação histórica forjada entre S. Paulo e S. Dinis, bispo de Paris, da mesma forma que entre S. Pedro e S. Paulo, neste último caso aceite pelas duas grandes interpretações deste capitel.

Se aceitarmos que no capitel não aparecem apenas representados dois santos – S. Pedro e S. Dinis, ou S. Pedro e S. Paulo – mas três santos (S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis) verifica-se quer a existência de uma coerência “histórica” baseada na hagiografia, quer uma lógica iconográfica baseada nessa espécie de *parentesco espiritual*.

³⁰⁴ Jacques de VORAGINE- *La Légende Dorée*, traduction et notice par G.B., t.II, Édition Rombaldi, Paris, 1942, p. 299.

Na verdade, a hipótese de no capitel estarmos em presença de três santos, já tinha sido levantada por Catarina Villamariz embora com a justificação, quanto a nós incorrecta, da presença de S. Dinis por ser atribuível a feitura do claustro ao reinado do rei homónimo³⁰⁵.

A existência de duas posições opostas e intransigentes na identificação dos santos deste capitel conduziu a que muitos historiadores optassem por não se pronunciar sobre o assunto, ou então por não tomarem posição na discórdia iconográfica³⁰⁶.

A presença dos três santos relacionados pela hagiografia permite compreender as imagens na sua lógica própria e de acordo com um programa, como veremos, sem necessidade de introduzir à força o papel do rei D. Dinis como encomendador, devido à imagem do santo homónimo, fora de qualquer lógica programática e da própria coerência das imagens de martírio.

³⁰⁵ Catarina VILLAMARIZ, *ob. cit.*, p. 58.

³⁰⁶ Caso de Reinaldo dos Santos, Dom Maur Cocheril e mais recentemente Francisco Pato de Macedo, nas obras indicadas neste capítulo.

1.3.5 Escultura S. Cristóvão e o Menino Jesus

S. Cristóvão é representado na sua habitual iconografia, transportando o Menino, encontrando-se este aos ombros do santo, enquanto atravessam um rio (Figura 82).

Este curso de água é representado por meio da imagem comum da água e dos rios na Idade média, com linhas ondulantes que ocupam toda a zona inferior da imagem, por entre duas colunas. São estas colunas que suportam o arco trilobado, servindo todos estes elementos arquitectónicos para enquadrar a cena.



Figura 82 – S. Cristóvão e o Menino Jesus.

Diz-nos a legenda dourada que o santo, um forte gigante, depois de atravessar o rio ficou a saber que a criança pesada que transportava era

Jesus. Sugeriu-lhe o Menino que plantasse a sua vara, que no dia seguinte esta estaria coberta de folhas e florida³⁰⁷.

Nesta imagem, à semelhança do que se pode ver em muitas imagens medievais, um acontecimento posterior é incorporado na própria imagem. Desta forma, quando S. Cristóvão atravessa o rio do seu varapau já brotam elementos vegetalista abundantes.

O santo é representado com barba e cabelos compridos, o que constitui uma das tipologias iconográficas próprias³⁰⁸.

³⁰⁷ Jacques de VORAGINE, *ob. cit.*, vol.II, p. 18.

Apesar de alguma erosão na superfície da pedra, nomeadamente no rosto do Menino e do santo, as maçãs do rosto salientes e o nariz deste último, sugerem que este relevo foi realizado pela mesma oficina que trabalhou no conjunto claustral.

No claustro I esta representação de S. Cristóvão estaria colocada num lugar importante sob o ponto de vista da circulação e da visualidade. Só assim a imagem do santo poderia desempenhar o carácter apotropaico que lhe era atribuído por quem o olhasse³⁰⁹.

1.3.6. Problemas de cronologia

Apesar da polémica que se tem mantido sobre as origens deste claustro, a cronologia dos capitéis medievais não tem merecido especial interesse, podendo conduzir a pensar que representa um aspecto merecedor de unanimidade. De facto, as datações que têm sido avançadas para o conjunto escultórico apresentam diferenças nalguns casos de expressiva amplitude cronológica para o objecto de estudo em causa. Alguns estudos mais antigos, como o realizado por Reinaldo dos Santos, chamavam a atenção para o vestuário das figuras, embora sem concretizarem quais as figuras e os elementos de vestuário em causa. Sugeriu este autor uma datação recuada, na segunda metade do século XIII, no entanto, de seguida, indicava que as esculturas seriam do tempo de D. Dinis³¹⁰.

³⁰⁸ Louis RÉAU, *ob. cit.*, vol III, tomo I, pp. 304-313, especialmente p. 307.

³⁰⁹ Ver Johan HUIZINGA, *O Declínio da Idade Média*, editora Ulisseia, s.d., p. 177. Muitas imagens do santo foram destruídas depois do concílio de Trento, Louis RÉAU, *ob. cit.*, p. 306

³¹⁰ Reinaldo dos Santos, *A Escultura Em Portugal*. 1º vol. *Séculos XII a XV*, Lisboa, Of. Gráficas de Bertrand (Irmãos), 1948. p. 39.

A obsessão em associar repetidamente o conjunto de capitéis a este rei conduziu a que de um modo implícito se estabelecesse como limites cronológicos para a obra escultórica os limites do seu reinado: entre 1279 e 1325.

Outros autores apresentam uma cronologia mais genérica, sendo vulgar atribuir o claustro a finais do século XIII ou a princípios do século XIV. Sendo vulgar esta datação em dois séculos diferentes por vezes, como na proposta de José Gudiol Ricart e Juan Gaya Nuño, datam o conjunto escultórico do século XIII, sublinhando no entanto o carácter evolucionado da sua escultura³¹¹.

Numa posição contrastante, Nogueira Gonçalves datava o conjunto de capitéis do século XIV, atribuindo-lhe um carácter arcaico e considerando que teriam sido realizados no primeiro quartel desse século, o que correspondia mais uma vez ao final do reinado de D. Dinis³¹². Carlos Alberto Ferreira de Almeida, baseado em critérios iconográficos e elementos de carácter estilístico – como as pregas tubulares – datava o conjunto de princípios do século XIV³¹³. É, aliás, o século XIV que tem merecido na historiografia de arte mais recente a proposta avançada pela maioria dos estudiosos³¹⁴. Neste panorama geral, constitui uma excepção o mencionado estudo de Torquato de Sousa Soares, em que se considerava possível terem sido os capitéis esculpido durante o reinado de D. Afonso III³¹⁵.

Na análise do capitel da Adoração dos Magos destacámos o gesto de Belchior – com a mão direita retirando a coroa e descobrindo a cabeça – como uma novidade iconográfica que se terá difundido nos anos 30 e 40 do século XIV. Devido à presença

³¹¹ José GUDIOL RICART e Juan António GAYA NUÑO, *Arquitectura y Escultura Románicas*, Ars Hispânia, Historia Universal del Arte Hispánico, vol V, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1948, p. 371.

³¹² A Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Arte Medieval*, Epartur, Coimbra, 1980, pp. 93-94.

³¹³ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal*, *Estudo Iconográfico*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1983, p.11.

³¹⁴ Veja-se a recente síntese sobre a arte medieval em Portugal de Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio VIEIRA DA SILVA, *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p. 163, em que justamente se destaca a espacialidade gótica do trabalho escultórico.

³¹⁵ Torquato de Sousa SOARES, *ob. cit.*, p. 8.

deste motivo iconográfico não parece possível aceitar para o claustro uma cronologia mais recuada do que o segundo quartel do século XIV, o que corresponde aliás ao trabalho escultórico posterior ao falecimento do rei D. Dinis. A datação no segundo quartel do século XIV é igualmente reforçada pela presença da imagem de Santiago Matamouros.

Conhecem-se várias inscrições funerárias, acompanhadas de esculturas, da zona de Coimbra, do século XIV: lápide funerária de D. Justa e de D. Aparício, de 1330-1339, lápide de D. Mor Peres e D. Maria Gonçalves, lápide de Simão Joanes, de 1326, lápide de D. Maria Fernandes, de 1300³¹⁶.

A comparação com as qualidades destas esculturas com os volumes por vezes modelados deficientemente, fazendo uso de gravação para a delimitação das superfícies permitem aceitar a datação pós 2º quartel do século XIV para os capiteis de Celas.

A própria forma dos ábacos que se apresentam sobre estes capitéis, bem altos e mistilíneos, não contradizem esta datação, bem pelo contrário. Parece, desta forma, que os elementos iconográficos e estilísticos permitem avançar com essa datação dos anos 30 ou 40 para o conjunto claustral.

1.3.7 O programa iconográfico

A análise dos vários capitéis medievais permite compreender a existência de um verdadeiro programa iconográfico de carácter excepcional, o que reforça a justa importância que tem sido atribuída a este claustro por ser historiado. É um programa claramente erudito e ambicioso, com inspiração em fontes iconográficas diversificadas,

316 Ver *O Sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal (1300-1500)*, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 2000, pp. 112, 113, 176 e 236. Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, vol.II, t.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000, pp. 1159 e tomo 2, pp. 1516-1519, 1545-1548 e 1972-1974.

o que certamente já tornava este claustro invulgar nos tempos medievais, e daí também a sua conservação posterior.

Por ser um claustro tardio, não anterior ao segundo quartel do século XIV, compreendemos que possua uma excepcional organização espacial: temas estruturados por galerias, originalmente duas cristológicas e outras duas certamente com a representação de vícios e possivelmente também das virtudes. A actual galeria Oeste, resultante da junção de duas galerias medievais revela também que o bestiário é portador de sentido, sendo susceptível de encerrar um conteúdo didáctico.

Surge neste claustro uma sábia organização da narrativa, privilegiando a circulação pelas galerias, numa estruturação espacial que ultrapassa a mera colocação das cenas em faces maiores e menores dos capitéis, e em que a própria disposição dos pilares é aproveitada para a existência de pausas na própria narrativa visual. No entanto, a organização dos capitéis faz uso de uma solução antiga com as cenas realizadas para serem vistas de frente.

Não se pode classificar os capitéis como simplesmente vegetalista, com bestiário ou com cenas da vida de Cristo, na medida em que existe uma lógica topológica que aproveita as diferentes faces do capitel para diferentes tipos de representação. Com excepção de um único capitel vegetalista sobrevivente, a flora encontra-se sempre na face virada para o centro do claustro, para além dos casos em que sugere o enquadramento de uma cena.

A representação do martírio de três santos – S. Pedro, S. Paulo e S. Dinis – mostra uma imagem do poder episcopal. Juntamente com as imagens de S. Bento e S. Bernardo revelam que estamos perante um programa religioso em que se expressa o poder institucional da igreja e, neste sentido, é um programa muito distante da representação do poder régio ou da sua encomenda. Como vimos, este programa é dirigido para uma

comunidade monástica feminina, facto indiciado pela presença conjunta de imagens de monjas e monges.

É também excepcional esta iconografia por associar temas novos como Santiago Matamouros a cenas com uma larga tradição românica, como é o caso da Ascensão de Alexandre o Grande aos céus, e das imagens de S. Bento e S. Bernardo, caso único nos claustros cistercienses por toda a Europa. Toda esta diversidade iconográfica, organizada em programa, revela a ambição do mosteiro e certamente a cultura de quem o orientou, talvez alguém ligado ao bispado de Coimbra.

2 O MOSTEIRO DE S. DINIS DE ODIVELAS

O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, só tardiamente, no século XX, à semelhança de outras casas femininas medievais de Cister, recebeu uma maior atenção por parte dos historiadores¹.

Naturalmente que esta casa cisterciense já tinha merecido outros estudos, de que constituem exemplos mais significativos a obra de Artur Nobre de Gusmão sobre a Arquitectura dos Mosteiros Cistercienses Medievais, bem como os estudos sobre o património arquitectónico cisterciense por D. Maur Cocheril². No entanto, em qualquer dos casos, a análise da arquitectura e da escultura medieval do mosteiro de Odivelas não atingia a profundidade e extensão de outros estudos dos mesmos autores sobre outros mosteiros cistercienses.

Apesar das destruições que o mosteiro medieval sofreu, esta casa feminina merece um interesse especial pela época da sua fundação (finais do século XIII) e particularmente por constituir uma fundação real, devida a D. Dinis. Por estes factos, mas também por constituir um mosteiro cisterciense erigido perto de Lisboa, e numa época em que as fundações mendicantes se difundiam por todo o reino, esta fundação tardia reveste-se de um interesse particular.

¹ Este facto é testemunhado pela existência de artigos em que se estudam os problemas da sua fundação em Hermínia Vasconcelos VILAR e Maria João Marques da SILVA, “A Fundação do Mosteiro de Odivelas” in *Actas Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galícia e Portugal*, (17-20 Outubro 1991), vol.1, Ourense, 1992, pp. 589-601; os problemas da instituição da capela de D. Filipa de Lencastre em A. da Rocha MADAHIL, *A Instituição da Capela de D. Filipa no Convento de Odivelas*, Biblioteca da “Feira da Ladra”, Lisboa, 1934; ou numa dissertação de mestrado sobre reabilitação do património edificado em Manuela Maria Justino TOMÉ, *Mosteiro de S. Dinis de Odivelas-Estudo Histórico-Arquitectónico, Acção para a Salvaguarda do Património Edificado*, tese de mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico pela Universidade de Évora, Évora, 1996, entretanto editada com o título: *Odivelas, Um Mosteiro Cisterciense*, Colecção Patrimónios, Nº 3, Comissão Instaladora do Município de Odivelas, Odivelas, 2000.

² Artur [Nobre] de GUSMÃO, *A expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal (Ensaio de Arqueologia da Idade Média)*, Edição do autor, Lisboa, 1956 e Dom Maur COCHERIL, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, 1ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1978.

2.1 A FUNDAÇÃO

O mosteiro foi fundado pelo rei D. Dinis em 1294, no lugar de Odivelas, dando origem ao primeiro mosteiro de monjas cistercienses de fundação régia perto de Lisboa. Com efeito, é nesse ano que o Capítulo Geral dos cistercienses aceita este novo cenóbio, conforme nos informa o cronista seiscentista Frei Francisco Brandão³. Apesar deste facto, este mesmo cronista regista o ano de 1295 como correspondendo à data da fundação, no que tem sido seguido vulgarmente pelos diferentes autores, certamente por ser neste ano que o Bispo de Lisboa, D. João de Soalhães, redige a carta de confirmação do mosteiro⁴. Um recente estudo sobre a fundação desta casa de religiosas, da autoria de Hermínia Vilar e Maria João M da Silva, também regista o mesmo ano de 1295 como sendo o da fundação⁵.

Deve-se a Frei Francisco Brandão a divulgação da tese segundo a qual a iniciativa régia desta fundação representava, por parte do monarca, um agradecimento pelo milagre que o teria salvado das garras de um urso em Belmonte, um lugar situado no sul de Portugal⁶. Esta interpretação das origens do mosteiro costuma ser corroborada pela presença de um urso num suporte do túmulo régio; no entanto, essa imagem deve ser interpretada como um símbolo de carácter negativo⁷.

Importa frisar, para além das diferenças a respeito da data de fundação, que este mosteiro se apresenta como a primeira fundação cisterciense, quer masculina, quer

³ Frei Francisco BRANDÃO, *Monarquia Lusitana*, parte V, edição Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1976, p. 218.

⁴ *Id.*, *ibidem*.

⁵ Hermínia Vasconcelos VILAR e Maria João Marques da SILVA, *ob. cit.*, p.590.

⁶ Frei Francisco BRANDÃO, *ob. cit.*, p.221. Note-se que o próprio cronista duvida deste milagre.

⁷ Para a interpretação da imagem do urso como símbolo do diabo ver Manuel Nunez RODRIGUEZ, “Religio Regis y Culto al Poder” in *Propaganda e Poder*, Congresso Peninsular de História da Arte, (5 a 8 de Maio de 1999), Edição Colibri, Lisboa, 2001, pp.95-113.

feminina, perto de Lisboa, o que sem dúvida exprime a importância que esta cidade assume nos finais do século XIII. Não só a proximidade a Lisboa terá sido importante, como o facto de D. Dinis possuir uma quinta, ou possivelmente um paço, em Vale de flores, na actual Odivelas, terá sido importante para esta escolha⁸. Significa isto que também em relação a este cenóbio se verifica a associação entre paço e mosteiro, à semelhança do que se passou com Santa Maria de Celas e Santa Maria de Almoester⁹.

Infelizmente desconhecemos quais os edifícios que compunham esta quinta de Val de flores, tendo existido até 1922 uma construção, que então ruiu, chamada a casa de D. Dinis. Constituiria muito possivelmente um vestígio das antigas habitações régias, embora muito transformado nos séculos pós-medievais, como revelam os registos fotográficos pela existência de quatro andares, bem como por algumas molduras das janelas¹⁰.

2.2 O CONJUNTO MONÁSTICO

Do mosteiro medieval, actualmente, subsiste apenas a cabeceira da igreja (Figura 83), a zona do portal (Figura 84) e alguns capitéis integrados num claustro reedificado no século XVI, o denominado Claustro da Moira¹¹.

⁸ Sobre a localização ver Frei Francisco BRANDÃO, *ob. cit.*, p.222.

⁹ José Custódio Vieira da SILVA, *Paços Medievais Portugueses*, IPPAR, Lisboa, 1995, pp. 95-97.

¹⁰ Ver fotografia de data desconhecida, mas do princípio do século XX, reproduzida em Carlota Abrantes SARAIVA, *Mosteiro de S. Dinis de Odivelas*, Sétimo Centenário do Mosteiro de Odivelas, 1295-1995, (Instituto de Odivelas), 1995, p.17.

¹¹ Carlota Abrantes SARAIVA, *ob. cit.*, pp. 68-69.



Figura 83- S. Dinis de Odivelas, cabeceira.



Figura 84- S. Dinis de Odivelas, portal.

Desta forma, temos, como resultado das destruições que se verificaram especialmente nos séculos XVI e XVIII e das mudanças de gosto, poucos testemunhos das edificações medievais e apenas alguns vestígios da escultura medieval exterior à

igreja. Significa isto que qualquer análise que diga respeito ao mosteiro medieval é necessariamente limitada e apresentando muitas incertezas.

A primeira questão que se coloca diz respeito à organização do espaço monástico na Idade Média, problema recorrente em qualquer estudo de arquitectura monástica, para o qual, se chamou anteriormente a atenção¹². Na ausência de qualquer análise arqueológica, importa partir da organização espacial dos séculos XVI e seguintes. No entanto, apesar desta séria limitação julgamos possível levantar algumas hipóteses a partir do estado actual do antigo conjunto monástico, já que as construções pós-medievais tiveram que ter em conta a anterior organização espacial do cenóbio.

A existência de uma planta realizada nos finais do século XIX, e dada a conhecer por Borges de Figueiredo, constitui um imprescindível elemento de trabalho, tanto mais precioso na medida em que desde essa época o mosteiro sofreu profundas alterações¹³ (Figura 85).

¹² Ver planta tipo de um mosteiro cisterciense na Parte I, capítulo 1, ponto 1.3 desta tese.

¹³ Borges de FIGUEIREDO, *O Mosteiro de Odivelas*, Livraria Ferreira, Lisboa, 1887, “Bosquejo ichnographico do Mosteiro de Odivelas, em Agosto de 1887”.

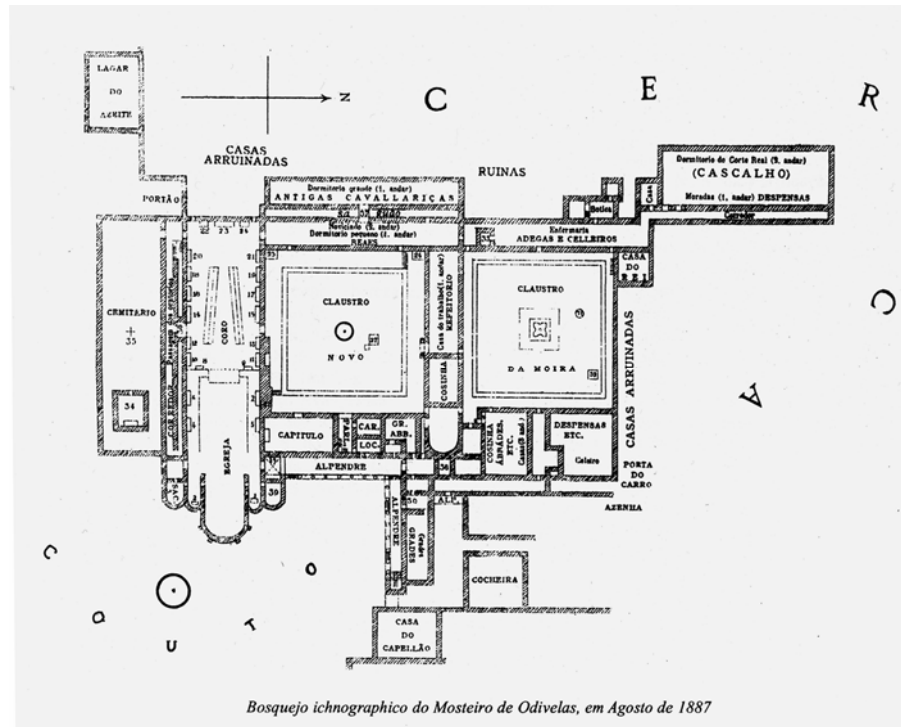


Figura 85- S. Dinis de Odivelas, planta levantada por Borges de Figueiredo.

A criação do Instituto de Odivelas em princípios do século XX permitiu a reabilitação de muitos dos edifícios, embora com alterações profundas exigidas pela criação desse estabelecimento de ensino¹⁴.

Na composição arquitectónica de um mosteiro medieval, a igreja e o claustro que o ladeia constituem os dois espaços estruturantes da edificação¹⁵. Num mosteiro cisterciense feminino o portal principal situa-se lateralmente à igreja, no lado oposto ao claustro¹⁶. Nos fins do século XIX, segundo a planta dada a conhecer por Borges de Figueiredo, e anteriormente referida, no lado oposto ao claustro, e contíguo à igreja, encontra-se um cemitério, numa disposição inabitual para um cenóbio feminino medieval. Esta singularidade da organização espacial, em fins do século XIX, é

¹⁴ Para a compreensão dessas alterações ver Carlota Abrantes SARAIVA, *ob. cit.*

¹⁵ Para a análise geral da relação Igreja/Claustro ver nota 12.

¹⁶ Ver Parte I, capítulo 1, ponto 1.2 desta tese.

expressa também pela presença do portal principal, lateral, mas do mesmo lado do claustro.

Não existe, é certo, qualquer certeza sobre a posição do claustro medieval, embora a situação do claustro novo permita supor que ele se situaria sensivelmente no mesmo espaço deste claustro e adossado à igreja. Teríamos deste modo, se houve persistência na relação espacial igreja/claustro, uma situação invulgar pela posição de entrada na igreja. Não parece crível que o claustro primitivo se dispusesse no lado contrário, onde hoje se situa o cemitério, não só porque representaria uma mudança radical na construção dos lugares regulares, como exigiria uma profunda alteração da rede hidráulica do próprio mosteiro, o que seria pouco plausível. Parece-nos que a organização dos lugares regulares no século XIX terá respeitado os grandes elementos da organização medieval, o que significa que este mosteiro cisterciense já possuiria na Idade Média uma singular organização monástica, para a qual não tem sido chamada a atenção. Com efeito, os estudos existentes sobre a edificação medieval têm tido a preocupação de estudar algumas transformações operadas ao longo dos séculos, mas sem questionar a eventual singularidade do espaço do mosteiro na Idade Média¹⁷.

Qual a razão de ser desta singularidade planimétrica? Cremos que os vestígios medievais existentes, conjugados com a análise das edificações posteriores, permitem supor que o mosteiro de S. Dinis de Odivelas poderá ter sido condicionado na sua organização dos espaços medievais pela existência da quinta que era pertença de D. Dinis.

¹⁷ Veja-se por exemplo Manuela Maria Justino TOMÉ, *ob. cit.*

2.3 A CABECEIRA DA IGREJA

A leitura exterior da cabeceira revela uma apreciável diferença em altura entre esta e as naves, realidade vulgar na arquitectura dos mendicantes, mas particularmente acentuada nesta edificação das cistercienses (Figura 83). Apesar das alterações sofridas, nomeadamente depois do terramoto de 1755, como é atestado pela presença na parede oriental exterior da igreja da data de 1767, os vestígios existentes, e a leitura interior do espaço, levam a pensar que na edificação medieval esse contraste em altura já constituía uma realidade arquitectónica. Diferenciando-se de muitas das edificações góticas que se encontram em território português, nomeadamente dos mendicantes, esta cabeceira apresenta-se toda em cantaria, sinal em primeiro lugar do prestígio que se queria conferir a uma fundação régia.

A visão de conjunto da cabeceira encontra-se modificada desde o século XV pela edificação, por parte do infante D. Pedro, em 1424, de uma capela instituída em memória de sua mãe, a Rainha D. Filipa de Lencastre¹⁸.

Os absidíolos com terminação em três panos apresentam-se escalonados, em altura e profundidade, em relação à abside, na qual a terminação também poligonal é precedida por um tramo rectangular. Os contrafortes que já foram classificados de arcaicos¹⁹, ritmam todo este conjunto, terminando superiormente antes do lacrimal do telhado.

Na abside encontram-se janelas maineladas, cuidadas, abertas em três faces e muito restauradas, enquanto nos absidíolos apenas se abre uma pequena fresta, uma

¹⁸ A. da Rocha MADAHIL, *ob. cit.*

¹⁹ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *História da Arte em Portugal, O Gótico*, Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 44.

solução também vulgar na arquitectura gótica trecentista, mendicante e paroquial, o que revela a particular atenção dada à luz no espaço da capela-mor.

A cabeceira revela uma dificuldade técnica que não é exclusiva desta edificação e que se encontra noutros exemplos da arquitectura sua contemporânea, como no mosteiro cisterciense de Santa Maria de Almoester. Desde os anos 50 do século XX que Artur Nobre de Gusmão chamou a atenção para a ligação exterior dos panos dos absidiólos à abside²⁰. Como consequência desta má articulação resultam problemas de iluminação das capelas laterais, como veremos mais adiante.

A persistência desta dificuldade na composição arquitectónica, e na solução estrutural para contrabalançar as tensões laterais, conduziu inclusive aquele autor a considerar esta dificuldade como um dos grandes problemas técnicos do gótico em Portugal²¹.

O espaço da cabeceira apresenta-se integralmente abobadado, num trabalho de cantaria que diz respeito não apenas às nervuras e arcos, mas caracteriza igualmente todas as superfícies existentes na cobertura desta zona da igreja (Figuras 86, 87 e 88).



Figura 86- S. Dinis de Odivelas, abóbada da capela-mor.

²⁰ Artur [Nobre] de GUSMÃO, *ob. cit.*, p.372.

²¹ *Id.*, *ibidem*.



Figura 87- S. Dinis de Odivelas, abóbada da capela lateral. Figura 88- S. Dinis de Odivelas, abóbada da capela lateral.

Esta opção na escolha dos materiais conduz a que os elementos de cobertura da capela-mor e das capelas laterais sejam significativamente mais pesados do que se tivesse empregado unicamente abóbadas de alvenaria. Esta opção técnica conduz a que sejam significativamente aumentadas as pressões exercidas sobre os muros da cabeceira, o que permite igualmente compreender que também eles sejam de cantaria, como já tivemos oportunidade de frisar na análise exterior deste espaço. Desta forma, a utilização maciça de pedra regular em toda a cabeceira só é compreendida perante a associação entre aspectos simultaneamente técnicos e estéticos.

A capela-mor apresenta-se estruturada em três tramos, sendo constituída por dois tramos rectangulares a que se segue um último tramo com três panos poligonais. Realce-se a robustez das abóbadas de nervuras com perfil chanfrado, o que representa igualmente alguma inexperiência do ponto de vista técnico. Estas nervuras dispõem-se a

diferentes alturas, de uma forma enviesada, testemunhando alguma dificuldade na realização de um sistema de abobadamento reforçado e conduzindo a que não se utilizasse nenhuma cadeia para se unir as duas chaves existentes (Figura 86).

Esse escudo com as armas régias constitui, com outro escudo (reutilizado num dos muros do exterior), o único símbolo heráldico para significar a régia fundação do cenóbio.



Figura 89- S. Dinis de Odivelas, capela-mor, chave com armas de Portugal.

Ao contrário da abside, os absidiólos, apenas com dois tramos, apresentam uma cadeia

em disposição enviesada, o que reforça o juízo anterior sobre a existência de dificuldades na realização do trabalho de abobadamento (Figuras 87 e 88).

Já se procurou identificar nos sistemas de suporte da cabeceira a existência de soluções de ascendência alcobacense²². Esta procura de antecedentes na construção dos cistercienses poderá ser exemplificada na utilização de mísulas como nos capitéis de ângulo, tendo presente que em Alcobaça se encontraram outras soluções como as colunas nos ângulos do pilar²³ (Figuras 90 e 91).

²² Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *ob. cit.*, p.44.

²³ Este problema foi levantado, em particular, a respeito da problemática da “unidade cisterciense”, questão candente na historiografia dos anos 50 e 60 do século XX por Artur Nobre de GUSMÃO, *ob. cit.* pp. 372-373.



Figura 90- S. Dinis de Odivelas, capela-mor, capitéis. Figura 91- S. Dinis de Odivelas, capela lateral, capiteis.

A zona da cabeceira é tradicionalmente a primeira a ser construída, e a sua responsabilidade deve-se ao primeiro mestre pedreiro da obra que poderá ser Antão Martins. Esta atribuição tem por base o conhecimento de uma inscrição com *ANTAM MARTINZ* num antigo capitel apeado do mosteiro, hoje desaparecido mas visto e cuidadosamente analisado por Borges de Figueiredo no seu estudo sobre o cenóbio de Odivelas, o que deve dissipar as dúvidas sobre a sua existência²⁴.

A presença de uma inscrição lapidar com esse nome será devida a um pedreiro que trabalhou no cenóbio, mas pode parecer insuficiente para lhe atribuir as funções de mestre do mosteiro de Odivelas como faz Mário Jorge Barroca num estudo epigráfico²⁵. No entanto, o facto de o nome não constituir apenas uma marca ou sigla de pedreiro, de carácter alfabético, mas aparecer desenvolvida, ao contrário das restantes siglas, é

²⁴ Borges de FIGUEIREDO, *ob. cit.* pp. 146-147.

²⁵ Mário Jorge BARROCA, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, vol.II, t.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000, pp. 1123-1124.

um forte indício de dizer respeito ao responsável pelo trabalho de escultura e eventualmente pelo próprio estaleiro²⁶.

Através da análise de um documento datado de 1324, Frei Francisco Brandão encontrou referência a um *mestre da obra de Odivelas* de nome Afonso Martins, que figurava no citado documento como testemunha²⁷. Ao mesmo tempo, este cronista difundia a tese de que as obras do mosteiro teriam durado 10 anos, de 1295 a 1305²⁸. Uma hipótese possível para harmonizar a eventual presença de dois mestres na edificação de Odivelas e a aparente contradição entre a conclusão das obras em 1305 e a existência do mestre pedreiro em 1324 é ter-se processado mais do que uma campanha de obras no mosteiro de Odivelas²⁹. Não é, no entanto, de excluir a hipótese de o cronista ter confundido os nomes de Afonso e de Antão Martins.

2.4 A ESCULTURA DOS CAPITÉIS

O portal da igreja é constituído por três pares de capitéis em que assentam as arquivoltas (Figura 84). O trabalho escultórico destes capitéis, idênticos, revela um modelo comum ao século XIV, com pequenas folhas densas, dispostas em dois níveis

²⁶ Para os problemas da interpretação e da existência de diferentes tipos de siglas e a sua nomenclatura ver J.L.VAN BELLE, “Les Signes lapidaires: Essai de Terminologie” in *Actes du colloque International de Glyptographie de Saragosse (7 -11 Julho de 1982)*, Braine-le-Château/Saragosse, 1983, pp. 29-43 e *idem*, “Les Marques de Tailleurs de Pierre: Remarques Semiologiques” in *Actas del V Colóquio Internacional de Gliptografia*, Pontevedra, 1986, pp. 247-258. no caso português o estudo das siglas em mosteiros cistercienses em Rodrigo de la Torre MARTIN-ROMO, “Los signos de Canteros em el Monasterio Cisterciense de Santa Maria de Alcobaça (Estremadura-Portugal)”, in *Actes du VIII coloque International de Glyptographie d’Hoepertingen*, Euregio, 1992, pp. 123-142 e Francisco TEIXEIRA, “O Mosteiro de Santa Maria de Almoester: Construção e Siglas de Pedreiros”, in *Cister, Espaços, Territórios, Paisagens*, Colóquio Internacional (16 a 20 de Junho de 1998, Mosteiro de Alcobaça), vol II, IPPA, Lisboa, pp. 545-550.

²⁷ Frei Francisco BRANDÃO, *ob. cit.*, p.224.

²⁸ *Id.*, *ibidem*.

²⁹ Mário Jorge BARROCA, *ob. cit.*, p. 1124.

de folhagem, onde alguns exemplares apresentam indícios de ser fruto de restauro efectuado nos anos 40 pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Figura 92). Junto ao portal lateral abre-se o nártex, uma solução que se apresenta como única nas casas cistercienses femininas³⁰.



Figura 92- S. Dinis de Odivelas, capitéis do portal.

À entrada deste nártex, de um e de outro lado, temos um arco profundo assente em dois largos capitéis. Um dos capitéis repousa sobre um fuste de cinco faces adossado ao pano murário (Figura 93).

A terminação superior do fuste num elemento poligonal, indica uma morfologia própria do tardo-gótico e sugere uma datação compreendida entre os anos 20 e os anos 50 do século XV. Na sua modelação superior, o cesto apresenta segmentos convexos por entre a folhagem o que o distingue dos capitéis integrados no portal da igreja.



Figura 93- S. Dinis de Odivelas, nártex, capitel.

³⁰ Certamente que noutros edifícios, como em Santa Maria de Almoester a entrada da igreja apresentaria uma protecção, eventualmente um telheiro.

A folhagem, constituída por folhas de água, organiza-se colocando-se sob o ângulo dos ábacos e a meio do cesto, segundo um eixo. Apresenta-se com um fraco relevo, embora com boa definição das superfícies. Esta espécie vegetal tem larga tradição cisterciense sendo bem conhecidos os exemplos do claustro de Fontenay.

O outro capitel em que assenta o arco do nártex apresenta cesto idêntico ao do capitel anterior: também aqui a folhagem tem pouco relevo, mostrando os contornos bem definidos, embora a superfície das folhas se apresente simplificada e completamente lisa (Figura 94).

No interior da igreja temos vários exemplos da simplificação existente no trabalho escultórico dos capitéis como, num capitel triplo sustentado por uma coluna adossada e ladeado por duas mísulas de forma tronco-cónica (Figura 91). Este facto confere a este conjunto uma grande simplicidade formal reforçada pelos elementos vegetalistas.

Outro capitel revela o mesmo tipo de tratamento do relevo e de composição do cesto presente nos capitéis da cabeceira (Figura 95).



Figura 94- S. Dinis de Odivelas, nártex, capitel.

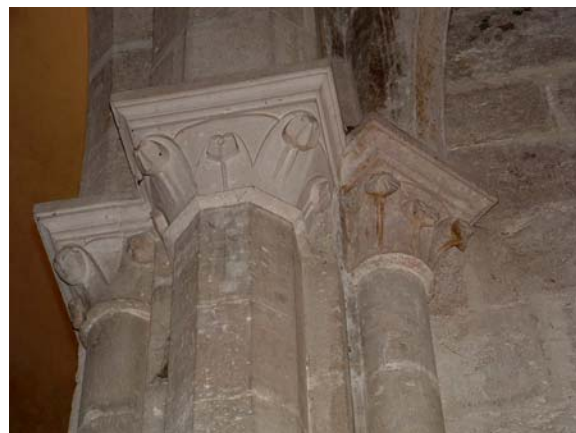


Figura 95- S. Dinis de Odivelas, capitéis do arco triunfal.

É evidente a simplicidade no tratamento das superfícies do cesto e dos seus limites quando temos um tipo de folhagem que parte da zona inferior do cesto, sem

qualquer tipo de caulículo ou de ramo. Sob os ângulos do ábaco termina uma folha pontiaguda, a um nível mais elevado, característica aliás comum na composição de todos os capitéis desta oficina (Figura 90). A folhagem apresenta-se bem nervada e oblonga à semelhança de outros elementos vegetalistas da cabeceira.

2.5 O ESPAÇO DAS NAVES E O “PORTAL”

Os actuais panos murários da igreja monástica, embora alterados na época moderna, apresentam uma articulação com a cabeceira medieval que permite supor a existência primitiva de quatro tramos. Na análise do espaço da igreja medieval, e da respectiva partição, merece ser posta em relevo a Carta de Dotação e Constituição do Real Mosteiro de Odivelas, datada de 1295³¹. Neste documento, mesmo antes da discriminação dos bens que revertiam a favor da instituição, realça-se a importância da clausura sob a forma activa e passiva. Depois da afirmação do princípio da clausura determina-se as barreiras que devem existir no interior da igreja entre o coro monástico e o altar (Figura 96); na nave existiria um portal (*portale*) que deveria ser constituído por duas portas (*duo paria*) diferentes: uma inteira (*integra*) e de boa madeira (*lignea bora*) e a outra de grades (*gradizela*)³².

³¹ Frei Francisco BRANDÃO, *ob. cit.*, p.224. Ver documento em Anexo.

³² *Id.*, *ibidem*, p. 326 e notas p. 146.



Figura 96- S. Dinis de Odivelas, interior da igreja.

Esta diferenciação quanto às portas tinha por finalidade permitir a existência de diferentes disposições das mesmas conforme o momento litúrgico que se vivia. Assim, se as portas de grades deveriam permanecer sempre fechadas, as portas inteiras, de boa madeira, “deveriam abrir-se na elevação do Corpo de Cristo”³³. A explicitação desta conduta diz-nos da importância que era concedida à elevação da hóstia, possibilitando a sua visão. Esta correspondia a uma arreigada devoção que encontrava lugar especial nas comunidades religiosas femininas³⁴. O texto mostra, igualmente, como a vida religiosa de clausura passava pela possibilidade de olhar e ser ou não visto, em que existem mecanismos específicos de partição do espaço e de separação dos géneros.

Pelo tipo de abertura das duas portas, a de madeira e a de grades (uma abrindo para o coro e outra para o altar) julgamos que o portal possuía a organização indicada na Figura 97.

³³ *Id., ibidem.*

³⁴ Sobre a visão da hóstia ver Michael CAMILLE, *Le Monde Gothique*, Flammarion, Paris, 1996, pp.108-110.

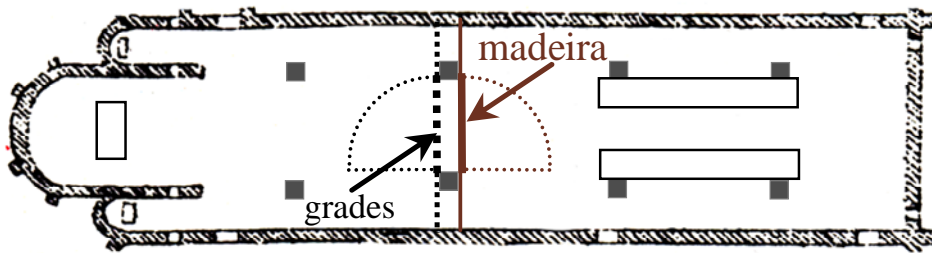


Figura 97- O portal com porta de madeira e grades

As medidas práticas para a preservação da clausura monástica, como já referimos passavam conscientemente pela introdução, no espaço da igreja, de eficientes mecanismos próprios. A referência concreta e pormenorizada sobre a sua constituição e o seu funcionamento exprimem, sem dúvida, esse interesse, e revelam como decerto se teve em conta a experiência prática da efectividade da clausura vivida noutros mosteiros ou conventos.

A Carta de Dotação e Constituição do Real Mosteiro de Odivelas revela o desejo de criar uma clausura rigorosa em 1295, mesmo antes da promulgação do decreto *Pericoloso* de Bonifácio VIII, a importante normativa sobre a clausura feminina de 1298, como já foi destacado por José Mattoso³⁵.

Paradoxalmente, o cronista que transcreve esta Carta de constituição do mosteiro, em que se valoriza claramente a clausura, afirma noutra lugar, num dos capítulos sobre o mosteiro de Odivelas, que o decreto *Pericoloso* não foi “recebido” em Portugal³⁶. Frei Francisco Brandão também sugere que terá existido alguma oposição a esta clausura rigorosa, problema para o qual encontrou uma explicação de fundo: “a estreiteza da

³⁵ José MATTOSO, *Identificação de um País, Ensaio Sobre as Origens de Portugal (1096-1325)*, vol.II, *Composição*, Editorial Estampa, Lisboa, 1985, p.52.

³⁶ Frei Francisco BRANDÃO, *ob. cit.*, pp. 222-223.

clausura era tão estranha às religiosas deste reino”, o que deve constituir uma interpretação e uma generalização um pouco abusiva para fins do século XIII.

Sabe-se que as disposições primitivas sofreram alteração pelo próprio rei, já que num novo documento de 1300 se procura tornar a clausura aparentemente mais branda, embora o próprio Frei Francisco Brandão se interrogue sobre o carácter desta medida, porque a clausura continuava rigorosa³⁷.

Pouco tempo depois, em 1306, existe uma carta de D. Dinis e do Abade de Alcobaça, em que se determina que:

*Ho parlatório das monjas será feito na Igreja antre ho choro e ho altar*³⁸

Importa realçar que esta situação do parlatório era particularmente estranha à organização espacial dos mosteiros, em que este espaço era vulgar situar-se no claustro, junto da sala do capítulo. A novidade topográfica que esta carta propunha para este mosteiro cisterciense feminino tinha no entanto antecedentes nos conventos femininos das ordens mendicantes, em especial nas Clarissas e Dominicanas. Com esta localização, no interior da igreja, procurava-se o isolamento eficaz que o espaço sagrado poderia proporcionar³⁹. Note-se que na altura em que é tomada esta opção quanto à organização e funções no interior do espaço da igreja o rei D. Dinis ainda pensava sepultar-se, juntamente com a rainha em Santa Maria de Alcobaça.

A alteração quanto ao local de sepultura do monarca ter-se-á verificado entre 1314, data do primeiro testamento da rainha Isabel de Aragão em que esta pretende ser

³⁷ *Id., ibidem.*

³⁸ Artur [Nobre] de GUSMÃO, *ob. cit.*, p.190. Biblioteca Nacional, *Alcobacense* 232, ver apêndice documental.

³⁹ Panayota VOLTI, *Les couvents des Ordres Mendiants et leur Environnement à la fin du Moyen Age –Le Nord de La France et les Anciens Pays-Bas Méridionaux*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 43.

sepultada em Alcobaça com o rei, e 1318, quando surge o primeiro documento fazendo referência à sua arca tumular em Odivelas⁴⁰.

No ano seguinte, em 1319, verificam-se alterações às constituições primitivas, permitindo o desaparecimento da grade com a finalidade de as monjas se poderem deslocar à igreja e rezar junto do túmulo do rei⁴¹. Com efeito, D. Dinis manda sepultar-se no interior da igreja, entre a capela-mor e o coro monástico, exprimindo, esta decisão, uma novidade para esse período, quanto ao panorama dos locais de tumulação régios e com o significado de uma mudança de atitude em relação à morte⁴².

Se a finalidade de prodigalizar de futuro as atenções sobre o túmulo real é compreensível, no entanto esta medida implicava o desaparecimento da grade, pertencente ao portal anteriormente analisado, o que constitui de facto uma medida na reorganização do espaço da igreja. Esta tem que ser entendida face à novidade da decisão régia, de tumulação em S. Dinis de Odivelas e não em Santa Maria de Alcobaça. Esse facto seria ordenado e explicitado no segundo testamento de D. Dinis, de 1322, em que ele determina ser sepultado entre o coro monástico e a capela-mor⁴³.

Embora este testamento seja posterior às alterações das constituições do mosteiro de 1319, certamente que mais não faz que precisar e corrigir no documento testamentário a transformação quanto à opção do local de sepultura.

Este conjunto documental, que vai de 1295 a 1322, procurando instituir várias medidas práticas, algumas de sentido contrário, deixa dúvidas sobre a disposição que

⁴⁰ O documento de 1318 foi dado a conhecer por Hermínia Vasconcelos VILAR e Maria João Marques da SILVA, *ob. cit.*, pp. 589-601. Para a problemática da arca tumular de D. Dinis ver Francisco TEIXEIRA, “A Imagem da Monja Cisterciense no Túmulo de D. Dinis em Odivelas”, in *Cistercium, Revista Monástica*, ano LI, nº 217, Ediciones Monte Casino, Zamora, 1999, pp. 1161-1174.

⁴¹ Frei Francisco BRANDÃO, *ob. cit.*, p.223 e Hermínia Vasconcelos VILAR e Maria João Marques da SILVA, *ob. cit.*, p.596.

⁴² Ver José Custódio Vieira da SILVA, “Da Galilé à Capela-Mor: O percurso do Espaço Funerário na Arquitectura Gótica Portuguesa” in *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 45-59.

⁴³ António Caetano de SOUSA, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, t. I, Livros I e II, Atlântida-Livraria Editora, Coimbra, 1646, pp. 125 e Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, p.1163.

teria o espaço da igreja a partir dos anos 20 do século XIV, data do segundo testamento régio. Esta realidade, que constitui uma produção normativa alargada no tempo, revela de uma forma exemplar a necessidade sentida de instituir dispositivos no interior do espaço sagrado para reforçar a clausura, uma medida de particular importância para o prestígio do cenóbio de fundação régia. Os mesmos documentos parecem mostrar igualmente a existência de oposição por parte da comunidade em relação a algumas dessas medidas.

2.6 CAPITÉIS DO CLAUSTRO MEDIEVAL

O claustro medieval dispunha-se adossado à igreja, tendo sido profundamente transformado no século XVI e durante os séculos seguintes. Daí certamente a razão para passar a ser designado por Claustro Novo, como passou a ser conhecido⁴⁴.

Apresenta galerias amplas de reconstrução quinhentista, bem patente pelas abóbadas de nervuras, pela morfologia das chaves e arcarias em que se dispõem os capitéis simples (Figura 98).



Figura 98- S. Dinis de Odivelas, Claustro Novo, galeria quinhentista.

⁴⁴ Esta designação é visível por exemplo na planta desenhada por Borges de FIGUEIREDO, *ob. cit.* no “Bosquejo ichnographico do Mosteiro de Odivelas”.

No claustro da Moira, assim denominado por ter tido obras de beneficiação no século XVII graças à Abadessa D. Luísa Maria de Moira, ainda permanece grande número de capitéis quinhentistas, revelando a época de edificação desse espaço.

Surge aí um capitel reaproveitado no claustro quinhentista (Figura 99).

O cesto apresenta-se em forma tronco-cónica, praticamente liso, apenas com um pequeno relevo, sugerindo uma folha lisa agarrada ao cesto e terminando em folhagem pequena sob o ábaco no seu ângulo.

Encontra-se na mesma galeria outro capitel com uma pequena folha nascendo junto do colarinho e com folhagem achatada junto ao ábaco (Figura 100).

Ao longo do cesto, a existência de pequenos buracos dispostos simetricamente sugerem a presença de folhagem, embora sem qualquer modelação das superfícies, como se o trabalho escultórico tivesse apenas sido iniciado.



Figura 99- S. Dinis de Odivelas, Claustro da Moira, capitel medieval.



Figura 100- S. Dinis de Odivelas, Claustro da Moira, capitel medieval.

Na antiga sala do capítulo existem três interessantes capitéis duplos, deslocados do seu contexto arquitectónico e que, muito provavelmente, estariam integrados nas galerias do claustro medieval.

Dois deles apresentam idêntica tipologia, sendo caracterizados por possuírem um cesto liso, quase cilíndrico terminando num ábaco comum aos existentes nas galerias dos claustros medievais de Santarém, Lisboa ou Évora (Figura 101). A superfície do

capitel apresenta folhagem definindo um só andar, partindo de caules com relevo duro, os quais nascem a meio do cesto. Esta folhagem vai-se colocar sob os ângulos do ábaco, repetindo-se o mesmo tipo de folhagem a meio do cesto, em elementos vegetalistas de relevo pronunciado. Num outro exemplar sobrevivente do claustro trecentista o cesto apresenta-se com duas folhas largas, praticamente lisas, surgindo a meio do cesto, acompanhando a sua superfície e terminando em ponta sob os ângulos do ábaco (Figura 102).



Figura 101- S. Dinis de Odivelas, capitel duplo.



Figura 102- S. Dinis de Odivelas, capitel duplo.

Apesar das dificuldades da compreensão da arquitectura e da escultura deste cenóbio, pelas destruições já indicadas, o que resta proporciona, apesar de tudo, informação de interesse para o tema em estudo.

Em primeiro lugar sublinhe-se como numa construção régia, onde deviam trabalhar dos melhores mestres pedreiros da época, se assistem a algumas dificuldades de ordem técnica que estão presentes na primeira campanha do período medieval, correspondente à edificação da cabeceira.

Infelizmente possuímos um grande desconhecimento sobre a escultura contemporânea da região de Lisboa para permitir uma comparação com o trabalho escultórico deste mosteiro, em particular dos capitéis. Apesar disso, destaque-se o distanciamento em termos de modelos em relação ao que se conhece, da zona escalabitana, no tocante ao trabalho escultórico da cabeceira. Tal facto sugere a presença duma oficina estranha a essa escola de escultura.

Na cabeceira, o programa vegetalista caracteriza-se por uma grande simplicidade formal. A folhagem apresenta-se pouco recortada, partindo das bases dos capitéis e mísulas para terminar junto aos ábacos. Estas folhas estão todas muito agarradas ao cesto, com fraco relevo e sem movimento, ao contrário de exemplares mais tardios de meados do século XIV.

Ao contrário do que se verifica em relação à cabeceira, é possível aproximar os três capitéis duplos de exemplos da região escalabitana, o que conduz a pensar na circulação de modelos entre a cidade de Santarém e a região de Lisboa. Esta comparação é de ordem compositiva para dois capitéis (Figuras 101 e 102), vulgares no claustro de S. Francisco de Santarém. Um dos capitéis (Figura 101) corresponde ao modelo vulgar no claustro das cistercienses de Almoster⁴⁵. Embora com variantes em relação a este claustro, pode ser indiciador da difusão deste modelo a partir das oficinas que trabalharam em Odivelas.

⁴⁵ Ver Francisco TEIXEIRA, ob. cit., capitéis das Figuras 77-88.

A documentação existente revela também como a questão da clausura monástica, mais tarde associada à situação da sepultura régia, se apresenta como uma preocupação fundamental, merecendo atenção desde a Carta de fundação desta casa cisterciense feminina, em que de um modo cuidadoso se explicitam os dispositivos de separação de género adequados.

3 O MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALMOSTER

O Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Almoster constitui, apesar do estado de ruína de vários dos seus edifícios provocado pela incúria dos homens e pela acção do tempo, um valioso exemplo do património edificado da época medieval. Ele representa, especialmente, um testemunho da realidade edificatória dos cistercienses no fim do século XIII e nos princípios do século XIV em Portugal.

Ao património construído, modificado nos fins da idade Média e ao longo da época Moderna, como geralmente aconteceu em muita da arquitectura gótica do país, importa acrescentar a presença no interior do templo de uma riqueza em arte da talha e do azulejo de excepcional valor pelas suas qualidades plásticas, realidade valorizada pela sua existência no próprio espaço para onde foram encomendadas e por vezes pensadas (Figura 103).



Figura 103- Santa Maria de Almoster, igreja, nave.

Este mosteiro cisterciense constitui assim também um valioso exemplo do que era o gosto, a sensibilidade artística e os valores religiosos que se foram exprimindo e sedimentando no espaço do templo, praticamente único local onde essa realidade é perceptível actualmente de um modo mais profundo.

A diferença entre o estado de conservação do templo e do seu interior e dos restantes edifícios regulares foi sendo agudizada desde os fins do século XIX, à semelhança do que se verificou em outras instituições de clausura feminina. O empobrecimento dessas comunidades femininas, cada vez mais reduzidas em número e albergando uma população diminuída física e mentalmente, facilitou o estado de ruína a que se chegou nos próprios finais do século XIX, como neste Mosteiro.

Apesar da ruína, da infeliz destruição, como no caso da hospedaria, ou da pouca criatividade e abusiva utilização da zona do refeitório e dormitório por serviços pecuários, o conjunto monástico assume especial valor quando comparado com a realidade patrimonial de muitos mosteiros medievais femininos porque muito transformados ou simplesmente destruídos.

3.1 A FUNDAÇÃO

A cronologia e o entendimento do que constituiu a fundação deste Mosteiro cisterciense têm conduzido a historiografia a apresentar desde há muito propostas díspares. Os autores do século XIX e princípios do século XX contribuíram, em grande

parte, para este estado de coisas copiando-se ou apresentando estudos sem fundamento nas fontes escritas, conduzindo ao que já denominámos como *caos factual*¹.

Conforme tivemos oportunidade de analisar anteriormente, a fundação deste mosteiro cisterciense teve a sua origem numa disposição testamentária de D. Sancha Pires de 1287, em que exprime a vontade de fundar uma casa religiosa, inclinando-se para que esta fosse um Mosteiro cisterciense, embora não pusesse de parte a hipótese de pertencer a outra Ordem². Possuímos, actualmente, um estudo crítico de Luís Miguel Rêpas que, tendo em conta a complexidade do processo relativo à fundação de uma nova casa cisterciense, soluciona questões que se têm apresentado controversas, fazendo uso de um conjunto documental alargado³. É com base neste incontornável artigo que sistematizaremos a principal informação respeitante à fundação do cenóbio, corrigindo elementos cronológicos anteriormente defendidos nos principais estudos:

– 1287, 2 de Julho – testamento de D. Sancha Pires que mostra a intenção de fundar um mosteiro de monjas cistercienses⁴;

– 1287, Setembro – mês da realização do Capítulo Geral em Cister. Carta de filiação do Mosteiro de Almoester a Claraaval⁵.

Embora o processo de fundação de um Mosteiro seja complexo e exija diferentes fases, os dois documentos atrás citados significam que o processo de fundação deve ser

¹ Veja-se a posição assumida por diferentes autores in Artur [Nobre] de GUSMÃO, *A expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal (ensaio de Arqueologia da Idade Média)*, Edição do autor, Lisboa, 1956, pp. 191 e 192 e Francisco TEIXEIRA, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 1992, pp. 54 e ss.

² Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, p.54.

³ Luís Miguel RÊPAS, “A Fundação do Mosteiro de Almoester: Revisão de um Problema Cronológico”, in Luís Adão da FONSECA, Luís Carlos AMARAL e Maria Fernanda Ferreira SANTOS (coord), *Os Reinos Ibéricos na Idade Média, Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, vol II, Universidade do Porto, Livraria Civilização, Porto, 2003, pp. 795-804.

⁴ Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Conventos Diversos, Mosteiro de Almoester*, maço 2, nº 55. Ver Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, p.54.

⁵ Análise pormenorizada dos problemas historiográficos para esta datação em Luís Miguel REPAS, *ob. cit.*, p.796.

datado quanto ao seu início em 1287 e não em 1289, como é defendido por vários autores seguindo a perspectiva de Mário Tavares Chicó⁶.

– 1289, 14 de Abril – o Papa Nicolau IV concede a licença para a fundação do mosteiro⁷.

A documentação não permite confirmar o ano de 1289 como o do lançamento da primeira pedra do mosteiro, embora nos pareça demasiado tardia a data de 1335. É possível que esta data referida por Nobre de Gusmão e Dom Maur Cocheril corresponda à era de César, equivalente ao ano de 1297⁸.

Ainda existe o sino doado por D. Berengária Aires ao mosteiro, datado de 1292, o que eventualmente lhe confere o acrescido interesse patrimonial de constituir o mais antigo sino medieval conservado em Portugal⁹



(Figura 104).

Figura 104- Santa Maria de Almoster, sino medieval de 1292.

⁶ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p.166, nota 2. Em rigor esta data é valorizada de forma diferente como se pode ver in Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *História da Arte em Portugal, O Gótico*, Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 44 que refere “autorizado em 1289”; Paulo PEREIRA, “A Arquitectura (1250-1450)” in Paulo PEREIRA (dir.) *História da Arte Portuguesa*, 1º volume, *Da Pré História ao Modo Gótico*, Temas e Debates, s.l., 1995, p. 373 refere o mesmo ano como data do começo da edificação.

⁷ Luís Miguel RÊPAS, *ob. cit.*, p.796.

⁸ A data de 1335 é proposta por Nobre de Gusmão aparecendo também, por gralha, a data de 1355. Ver Artur [Nobre] de GUSMÃO, *ob. cit.*, pp. 191 e 195. A mesma proposta e confusão entre 1335 e 1355 em Dom Maur COCHERIL, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, 1ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1978, pp. 342,343 e 344.

⁹ Ver Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, pp.110-112.

Mário Barroca valorizou a sua datação considerando o ano de 1292 como o da fundação do mosteiro, o que não parece ser corroborado por outras fontes escritas¹⁰. No entanto numa cuidadosa análise ao mesmo sino este autor defende igualmente 1289 como o ano da fundação de Santa Maria de Almoster e 1292 como o início da vida em comunidade¹¹.

3.2 A IGREJA MONÁSTICA

A antiga igreja monástica possui três naves, quatro tramos e transepto não saliente, apresentando actualmente uma cabeceira com abside e absidiolos possuindo terminação recta (Figuras 103 e 105).

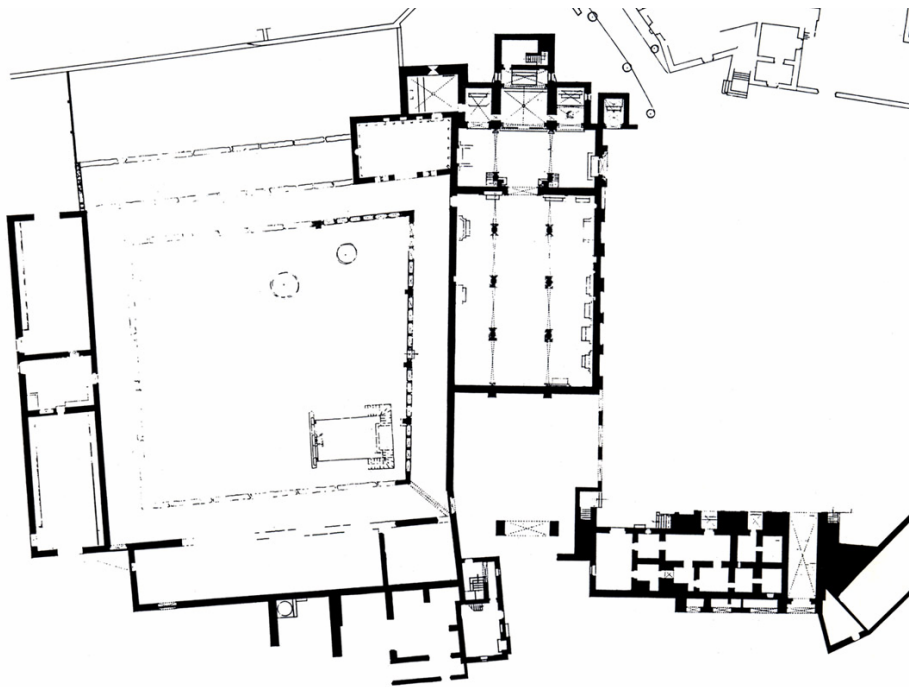


Figura 105- Santa Maria de Almoster, planta do conjunto monástico (DGEMN).

¹⁰ Ver Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *ob. cit.*, p. 183 e Luís Miguel RÊPAS, *ob. cit.*, p. 796.

¹¹ Mário Jorge BARROCA, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, vol.II, t.2, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000, pp. 1081-1087.

A tipologia das cabeceiras constitui um princípio de caracterização da arquitectura gótica para Mário Tavares Chicó.

Salientou este historiador da arte a excepcionalidade desta cabeceira, em Portugal, com três capelas quadrangulares¹². Foi igualmente a cabeceira que mereceu particular atenção a Nobre de Gusmão quando realizou a sua análise relativa à arquitectura de Santa Maria de Almoster, tendo destacado que a presença de uma cabeceira com abside rectangular, ladeada a norte e a sul por um absidiolo estaria de acordo com as preferências cistercienses, dada a comparação que se podia estabelecer com os templos de Santa Maria de Fiães e de Santa Maria do Bouro¹³.

Deste modo associava-se a actual organização planimétrica da cabeceira ao conhecido plano Bernardino¹⁴. Vários indícios revelam, no entanto, que se verificou uma profunda alteração no segundo tramo da abside como é denunciado pela menor espessura do muro, pela alteração da cobertura, e pela diferença do aparelho no próprio muro¹⁵. Exteriormente também a modificação da abside primitiva é particularmente visível pelo vestígio de um antigo pano murário, bem patente nas imagens dos anos 40, mas hoje em parte disfarçado, pelo revestimento e caiação dos muros, e pela presença do arranque de um contraforte disposto a sul da abside actual¹⁶ (Figura 106).

¹² Mário Tavares CHICÓ, *ob. cit.*, pp.91 e 109.

¹³ Artur [Nobre] de GUSMÃO *ob. cit.*, p. 374 Referência também à cabeceira plana em Dom Maur COCHERIL, *ob. cit.*, p. 351.

¹⁴ Ver capítulo sobre Arquitectura dos cistercienses para a problemática do plano Bernardino.

¹⁵ Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, pp.71-82.

¹⁶ *Id.*, *ibidem*, p. 73.



Figura 106- Santa Maria de Almoſter, veſtígio da antiga abside (DGEMN).

Esta modificação, à semelhança do que se verificou em muitos templos monásticos, foi devida à instalação de um retábulo em talha na zona da capela-mor no século XVII. Conforme propusemos já anteriormente, a cabeceira primitiva era composta pelos dois absidiólos que não apresentam actualmente qualquer modificação nos seus panos murários e por uma abside com um primeiro tramo recto, ainda hoje existente e um segundo tramo poligonal (Figura 107).

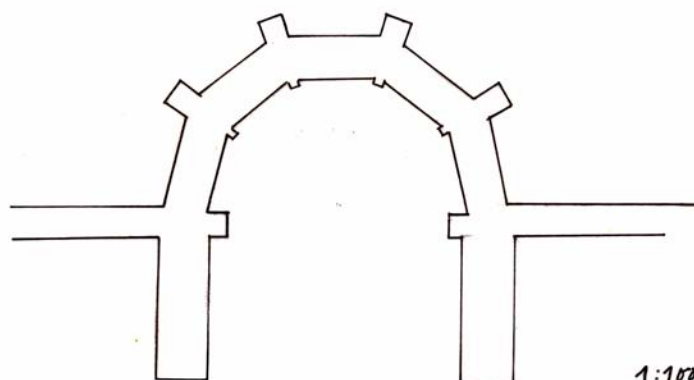


Figura 107- Santa Maria de Almoſter, reconstituição da abside primitiva.

Depois desta interpretação e reconstituição da cabeceira primitiva, surgiu outra hipótese baseada igualmente na análise e na medição dos vestígios existentes na actual abside. Segundo esta hipótese, defendida por Virgolino Jorge e Maria Antónia Jacinto, estas observações conduzem à reconstituição de uma abside primitiva com terminação circular. Note-se, como a fotografia dos anos 40 bem testemunha, que o pano murário primitivo que aí aparece é claramente oblíquo em relação ao actual muro da abside, possuindo a aresta bem visível, o que fragiliza a hipótese da primitiva terminação curva deste espaço (Figura 106). Esta forma, que podemos considerar como sendo conservadora para a época gótica, encontraria a sua razão de ser pela incorporação de estruturas arquitectónicas anteriores na cabeceira de Almoster I. Concretamente, segundo aquela hipótese, teria sido integrada uma capela pré-existente que faria parte do paço de D. Sancha Pires¹⁷. À semelhança do que foi proposto anteriormente para explicar a irregularidade planimétrica do claustro, também aqui a existência de estruturas arquitectónicas anteriores conduziram a condicionamentos na edificação do mosteiro cisterciense.

Parece que, de facto, a análise métrica não é decisiva para determinar a configuração primitiva da cabeceira de Almoster I. Há no entanto uma outra possibilidade de encontrar vestígios do primitivo pano murário. Trata-se de uma vala aberta paralelamente à parede que foi levantada para apoio do retábulo da capela-mor. É possível, dada a sua localização, que se possam encontrar vestígios dos alicerces dos

¹⁷ Virgolino Ferreira JORGE, “Mosteiros Cistercienses Femininos em Portugal. Notas sobre a Tipologia dos Sítios e as Igrejas” in *Cistercium, Revista Monástica*, ano LI, nº 217, pp. 853-864 e Maria Antónia Martins JACINTO, “O Mosteiro de Santa Maria de Almoster: Contributo para uma Proposta Metodológica de Conservação e Valorização dos Edifícios Regulares”, in *Cistercium, Revista Monástica*, ano LI, nº 217, pp. 991-1006.

antigos panos murários correspondentes ao último tramo da abside se for efectuada uma análise arqueológica rigorosa.

À semelhança do que se encontra em dois capitéis de um dos absidiolos (Figura 108 e 109), é no espaço do transepto, em dois capitéis dos primeiros pilares do templo, que se expõem as armas de D. Berengária Aires (Figura 110), com correspondência com os símbolos heráldicos que se expõem num dos capitéis do portal.



Figura 108- Santa Maria de Almoster, capitel da capela lateral.

Figura 109- Santa Maria de Almoster, capitel da capela lateral.

Desta forma foram representados símbolos de prestígio e de afirmação de poder, neste caso de D. Berengária como protectora do mosteiro e patrocinadora da obra construtiva. Importa realçar que os símbolos heráldicos desta nobre marcam todo o espaço reservado aos leigos no interior do templo, utilizando também o portal como zona simbolicamente sempre



Figura 110- Santa Maria de Almoster, capitel do transepto.

significativa por constituir um espaço de passagem do exterior para o interior do espaço sagrado.

Não sabemos se o absidiolo que actualmente se encontra revestido de talha dourada também possuiria símbolos heráldicos nos capitéis à semelhança do absidiolo direito. Seja correcta ou não esta hipótese, impossível de verificar dada a destruição dos capitéis dessa capela, importa destacar que temos no transepto uma autêntica apropriação simbólica do espaço sagrado por meio da multiplicação de símbolos heráldicos. Esta emblemática laica, de carácter pessoal e familiar, constitui uma afirmação de poder e prestígio contrária ao espírito cisterciense que pugnava pela separação entre o espaço monástico, como espaço sagrado, e o espaço exterior, laico. Esta simbólica que marca o espaço do templo é tanto mais relevante na medida em que actualmente a escultura monumental não mostra nenhum exemplo da heráldica cisterciense.

A multiplicação desses símbolos de poder, na pedra, exprime igualmente a importância que D. Berengária Aires teve nos primeiros tempos de vida da comunidade e o papel que assumiu no controlo da própria edificação, apesar do seu estado laico, o que revela a importância dos fundadores e dos seus descendentes directos.

É altamente provável que D. Berengária Aires tenha permanecido sempre no estado laico, como já foi sublinhado por Luís Miguel Repas, sendo possível que o facto de ter sido sepultada no hábito cisterciense, à semelhança da rainha Isabel de Aragão com o hábito de clarissa, seja simplesmente um sinal de devoção religiosa¹⁸.

O padre Ignácio da Piedade e Vasconcelos, escrevendo em meados do século XVIII, diz-nos que o túmulo de Berengária Aires estava na “capela mayor” e que quando se fez a tribuna, por volta de 1680, se mudou o seu túmulo para um altar

¹⁸ Luís Miguel RÊPAS, *ob. cit.*, p. 799. Para o caso da rainha Isabel de Aragão ver capítulo respeitante ao Convento de Santa Clara de Coimbra.

defronte da porta da igreja e dedicado a S. João Baptista¹⁹. Sabemos que Berengária Aires se mandou sepultar frente ao altar do apóstolo S. João, juntamente com sua filha²⁰. Tal facto merece ser sublinhado porque constitui uma conduta particularmente precoce quanto à atitude perante a escolha do local de sepultura, para o território português, já que ser sepultado no interior da igreja e ainda mais na zona da cabeceira era particularmente raro nos finais do século XIII e princípios do século XIV²¹.

Podemos compreender esta situação se atendermos à posição desta dama, benfeitora do mosteiro e desempenhando um papel fundamental nas dificuldades

iniciais que o cenóbio enfrentou, nomeadamente pelos problemas levantados pela Ordem do Hospital²². Se a situação do túmulo, na capela de S. João Evangelista, constitui a possibilidade de criar um autêntico espaço privilegiado de sepultura, as características do túmulo também reforçam a peculiar situação de D.

Berengária Aires.



Figura 111- Santa Maria de Almoster, arco e túmulo de D. Berengária Aires.

¹⁹ Padre Ignácio da Piedade e VASCONCELLOS, *História de Santarém Edificada*, Lisboa, 1740, pp. 266-267.

²⁰ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Mosteiro de Almoster, Testamento de D. Berengária, Maio 3, nº 11.

²¹ Ver José Custódio Vieira da SILVA, "Da Galilé à Capela-Mor: O percurso do Espaço Funerário na Arquitectura Gótica Portuguesa" in *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 45-59.

²² Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, pp.63-64.

Na década de 90 do século XX, num trabalho de restauro que teve por objecto o referido altar de S. João Baptista, junto à porta que conduz ao claustro, sob a estrutura edificada no século XVI (Figura 111), foi descoberta uma arca tumular que revela a veracidade das afirmações do cronista sobre a transladação do túmulo.

Embora este cronista fale na sepultura de D. Berengária Aires e de uma sua irmã, certamente por confusão, devia tratar-se do túmulo de sua filha segundo a disposição testamentária daquela nobre²³.

De acordo com as fontes históricas, o túmulo encontrado deverá constituir a arca tumular de D. Berengária (Figura 112).

Possui a forma paralelepípedica e apresenta a tampa estruturada com a forma de duas águas. É completamente anepígrafa e não apresenta nem na tampa, nem na arca tumular, qualquer tipo de trabalho escultórico. No entanto, ainda é possível ver pequenos vestígios de pintura, actualmente de cor verde, bastante ténue.



Figura 112- Santa Maria de Almoster, arca tumular de D. Berengária Aires.

Estes elementos cromáticos que persistem na pedra indicam-nos que a tampa, e possivelmente a própria arca eram policromadas, possuindo eventualmente símbolos heráldicos e decorativos para identificar e dignificar a tumulada.

A transformação da divisória entre o espaço da comunidade e o espaço reservado aos leigos surgiu na época Moderna, como ainda é bem patente (Figura 103). Ela

²³ Padre Ignácio da Piedade e VASCONCELLOS, *ob. cit.*, pp. 266-267.

substitui a grade medieval, à semelhança do que se terá verificado, por exemplo, em Santa Clara de Santarém, mantendo sob o ponto de vista material e também simbólico, a separação do espaço da clausura, embora criando uma monumentalização das estruturas.

O espaço das naves era quase todo ocupado pelo coro das monjas, seguido certamente pelo coro das conversas, como era regra, embora a única informação que possuímos diga respeito ao coro das monjas que surge representado numa planta levantada em 1942. Aí este coro ocupa praticamente toda a nave central até ao último tramo²⁴.

As naves apresentam austeros arcos de comunicação, arcos quebrados formados por aduelas de secção rectangular, o que constitui uma clara simplificação formal. Os pilares que sustentam os arcos são de secção rectangular, com colunas adossadas, à semelhança da edificação mendicante de Santarém, Elvas ou Estremoz. No entanto, nesta casa cisterciense os ábacos dispostos em lados contrários do pilar encontram-se ligados entre si por um friso que os continua. Deste modo, estabelece-se uma maior continuidade visual entre os elementos de suporte.

Já foi defendida a existência de um coro alto no prolongamento da igreja medieval a Ocidente²⁵. No entanto, os únicos vestígios que podiam justificar esta afirmação dizem respeito a um gradeamento, desaparecido no restauro efectuado nos anos 40, bem como uma escada que conduzia ao campanário.

O coro alto, se existiu, só terá sido muito possivelmente edificado no século XVI, época em que surgem em Portugal os primeiros coros altos²⁶.

²⁴ Ver planta, da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, levantada em 1942, in Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, p.75.

²⁵ Virgolino Ferreira JORGE, *ob. cit.*, pp. 853-864.

²⁶ José Custódio Vieira da SILVA, “A igreja de Santiago da Espada de Palmela” in *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 61-74.

3.3 O CLAUSTRO

Como anteriormente destacámos, apesar do estado ruinoso dos lugares regulares, o espaço claustal ainda tem particular importância pela existência de duas galerias, a da sala do capítulo e a galeria da leitura (Figura 113).



Figura 113- Santa Maria de Almoester, claustro, galeria da leitura (DGEMN).

Possuindo galerias cujos comprimentos variam entre 39 e 43 metros, este claustro apresenta-se francamente grande para o panorama claustal português, apenas ultrapassado pelo claustro dionisino de Santa Maria de Alcobaça, com galerias a atingir os 50 metros de comprimento. As dimensões excepcionais deste claustro, ultrapassando o próprio comprimento da igreja, o que é invulgar, sugerem que terá sido D. Isabel de Aragão, mulher de D. Dinis, a custeá-lo. Embora anteriormente puséssemos esta hipótese em causa pela falta de qualquer elemento heráldico da rainha no claustro, indicador do seu papel de benfeitora da instituição, o facto de o mosteiro ser contemplado nos dois testamentos da Rainha vai ao encontro desta atribuição ao mecenato régio. Do primeiro (1314) para o segundo testamento, (1317), aumenta

inclusive a doação realizada ao mosteiro de 500 para 1000 libras²⁷. Esta linha interpretativa é igualmente corroborada pelo facto de o texto de carácter hagiográfico *A Vida da Rainha Santa Isabel*, do século XIV, referir explicitamente: *fez do seu haver a castra, e enfermaria e outras casas e obras*²⁸.

Não parece pois haver razão para duvidar do papel da rainha na edificação do claustro e possivelmente de parte dos lugares regulares. Destes apenas subsistem, com pequenas modificações, a sala do capítulo que, apesar da importância deste espaço apresenta cobertura de madeira. As suas dimensões são indiciadoras da existência primitiva de uma pequena comunidade, possivelmente sem atingir as duas dezenas de monjas de coro, a contrastar com valores mais elevados que as fontes indicam para o século XVI.

A galeria da leitura apresenta uma arcatura constituída por quatro ou cinco arcos quebrados dispostos entre contrafortes, apresentando originalmente cobertura de madeira, hoje completamente destruída. Assemelha-se desta forma aos claustros franciscanos que apresentavam igual tipo de arcaria e de cobertura, mais económica estruturalmente mais simples, mais austera e mais económica²⁹.

Os capitéis geminados são maioritariamente vegetalistas, com excepção de um capitel que possui bestiário, animais afrontados que parecem representar dragões e sereias (Figura 114 e 115).

²⁷ António Ribeiro de VASCONCELOS, *Evolução do Culto de D. Isabel de Aragão*, 2º volume, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1894, pp. 6 e 13.

²⁸ José VIANNA, *A Vida da Rainha Santa Isabel*, 2ª edição, Coimbra Editora, Coimbra, 1954, p.93.

²⁹ Mário Tavares CHICÓ, *A Catedral de Évora na Idade Média*, Edições Nazareth, Évora, 1946, p.37.



Figura 114- Santa Maria de Almoster, claustro, capitel com bestiário.



Figura 115- Santa Maria de Almoster, claustro, capitel com bestiário.

A presença destas imagens é bem expressiva do facto de em princípio de século XIV não serem seguidos os princípios estéticos e as proibições defendidos por S. Bernardo. Numa época em que a representação de elementos vegetalista domina no interior dos templos e tanto quanto sabemos nos claustros, como em S. Francisco de Santarém ou S. Francisco de Évora, surgem imagens de bestiário revelando que esse gosto pelo fantástico e esse tipo de sensibilidade não se perdeu.

Num dos lados do capitel parece estar representado um dragão, com o pescoço já partido e a cabeça afrontada com uma sereia peixe. No outro lado do capitel outro dragão de patas reduzidas, à semelhança de todos os animais representados, afronta,

neste caso, uma sereia pássaro³⁰. Qualquer destes animais afrontados revela a presença de seres de carácter negativo segundo os bestiários e a tradição românica, o que é visualmente expresso pela importância concedida às extremidades dos corpos: caudas, orelhas, bicos e garras. A variedade de texturas também está presente nestes corpos, como é possível ver onde a superfície da pedra não se encontra erodida. O seu carácter híbrido é, igualmente, um sinal da associação destes mesmos seres ao mal. A presença destes animais entre um conjunto de capitéis exclusivamente vegetalista exprime o fascínio, que nunca desapareceu na Idade Média, por seres que vulgarmente se classificam como fantásticos, em que a qualidade principal era a capacidade de sedução³¹.

Na galeria da leitura surge também um capitel com a representação de quatro escudos, dois coticados em faixa, um enxaquetado em contrabanda cortada (Figura 116). e o último com cruz aguçada

Desconhecemos a quem pertencem estes símbolos heráldicos que podem representar eventualmente monjas que patrocinaram a feitura do claustro, embora não seja de excluir a hipótese de identificarem locais de enterramento.



Figura 116- Santa Maria de Almoſter, claustro, capitel com símbolos heráldicos.

³⁰ Estas duas sereias apresentam diferenças morfológicas em relação à escultura medieval francesa, ver V.H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*, Arthaud, Paris, 1961, pp. 225-234.

³¹ Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTOUREAU- *Le Bestiaire Médiéval, Dictionnaire Historique et Bibliographique*, le Léopard d'or, Paris, 2002, pp. 134-136.

Nos capitéis claustrais destaca-se igualmente a presença de várias siglas com a identificação de *João David* como mestre pedreiro, o que será possivelmente o escultor responsável pela feitura dos capitéis³². A repetição desta sigla, e por surgir num dos capiteis com o nome *Davide* completo (Figura 117) deve significar não só a sua notoriedade no seio dos artífices que trabalhavam a pedra, mas também o prestígio que o trabalho de escultura foi de um modo geral adquirindo, por toda a Europa, desde o românico.

Daí o desejo de deixar a memória do trabalho por meio da gravação na pedra, à semelhança do que nos aparece noutras obras contemporâneas como em S. Dinis de Odivelas ou no que resta do Paço de Estremoz³³.



Figura 117- Santa Maria de Almoester, claustro, capitel com sigla.

Com as suas três naves, Santa Maria de Almoester apresenta uma planimetria e uma espacialidade segundo o “modelo mendicante” e possui um claustro com cobertura de madeira também vulgarizado pelos mendicantes. Apesar destas aproximações esta igreja distancia-se também das igrejas erigidas por franciscanos e dominicanos, pois é pequena a diferença de altura entre a nave central e as naves laterais, o que conduziu a que o templo apenas seja iluminado lateralmente através de frestas abertas nessas naves laterais.

³² Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, p.141.

³³ Relativamente a S. Dinis de Odivelas ver Parte II, capítulo 2. Quanto ao Paço de Estremoz, ver José Custódio Vieira da SILVA, *Paços Medievais Portugueses*, IPPAR, Lisboa, 1995, pp. 89 e 90 e Mário Jorge BARROCA, *ob. cit.*, pp. 1441-1442.

Estas características justificam que se sublinhe a influência da arquitectura dos mendicantes nesta casa de monjas. Importa, no entanto chamar a atenção para o facto da tipologia da cabeceira deste cenóbio encontrar antecedentes noutra casa dos cistercienses, na abadia velha de Salzedas. Em ambos os casos, como em S. Dinis de Odivelas, encontra-se uma organização planimétrica raramente empregue pelos cistercienses. Significa isto que não basta falar de uma eventual contaminação dos esquemas mendicantes nesta casa feminina de Cister, mas partir do próprio facto de que há um modelo mais antigo no interior da própria ordem. Esta realidade não se apresenta como contraditória revelando como o peso e prestígio dos mendicantes reforçam a adopção de um modelo mais antigo.

4 O CONVENTO DE SANTA CLARA DE SANTARÉM

Do antigo convento das clarissas de Santarém só resta a igreja, imponente, mas isolada artificialmente das construções e espaços que durante séculos se ergueram a si adossadas (Figura 118). A igreja conventual constitui um dos edifícios mais abundantemente referidos nos estudos respeitantes à arquitectura gótica em Portugal, em especial nas análises que se debruçam sobre os seus inícios.



Figura 118- Santa Clara de Santarém, igreja do antigo convento.

A esta presença constante não é decerto estranho o facto de constituir a mais comprida igreja mendicante no país, se exceptuarmos o caso singular da igreja do denominado Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Figura 119).

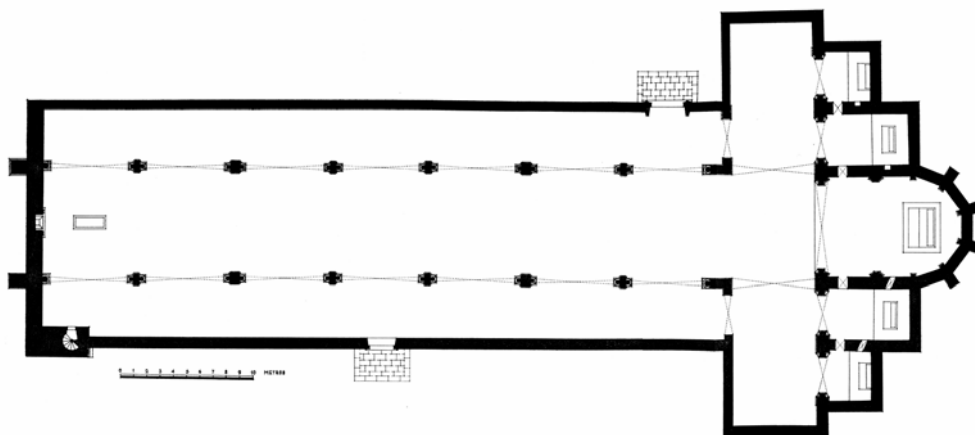


Figura 119- Santa Clara de Santarém, igreja, planta (DGEMN).

Apesar da completa destruição de todo o conjunto conventual, de que temos conhecimento por registos fotográficos do princípio do século XX, a igreja sobrevivente é particularmente valorizada nos estudos sobre o gótico em Portugal, conforme já sublinhado¹.

A antiga igreja conventual foi bastante restaurada pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nos anos 40 do século XX, depois de anos votada ao abandono².

Nos anos 50, Elie Lambert considerava-a “ un des exemples les plus purs de ce style gothique très portugais”³. O prestígio da igreja conventual na historiografia e a justeza desta observação conduziram a que aproximadamente 50 anos depois o

¹ Imagens do imponente conjunto conventual em Zeferino SARMENTO, *História e Monumentos de Santarém*, pref. de Joaquim Veríssimo Serrão, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 1993, p. 74.

² *Igreja de Santa Clara de Santarém*, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (30-31), Lisboa, 1942-1943.

³ Elie LAMBERT, “Les Grands Monastères Portugais, Leur Caractère National dans l’Histoire de l’Architecture Monastique Internationale”, sep. *do Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra Editora, Coimbra, 1954.

historiador Paulo Pereira se lhe refira praticamente nos mesmos termos, considerando que o templo representa o gótico português no seu estado mais puro⁴.

Mesmo antes de uma análise mais completa da sua arquitectura e escultura monumental importa sublinhar que só o profundo restauro efectuado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais deram a este edifício o pretensamente original grau de pureza quanto ao estilo arquitectónico. As transformações em todas as aberturas, o desaparecimento do muro de clausura em alvenaria e de todo mobiliário, incluindo o cadeiral, sugerem ao espectador o enunciado grau de pureza deste edifício.

4.1 A FUNDAÇÃO

Desde o estudo de Gustavo de Matos Sequeira, nos finais da década de 40 do século XX, que se tem repetido que a fundação do convento se deve a Afonso III, sendo vulgar considerar a data de 1259 como correspondendo ao ano da fundação⁵. Em rigor, tratou-se de uma transferência do primeiro convento de clarissas fundado em Portugal em Lamego, no ano de 1258, certamente associado ao entusiasmo e devoção por Santa Clara, realidade intensificada depois da sua canonização, ocorrida três anos antes, em 1255. A casa de Lamego não seria adequada à vida conventual, tanto mais que os franciscanos mais próximos, que poderiam prestar auxílio espiritual, se encontravam distantes na Guarda e no Porto⁶. Como José Mattoso chamou a atenção, a transferência para a cidade de Santarém terá sido do interesse e recebeu o apoio de D. Afonso III, o

⁴ Paulo PEREIRA, “A Arquitectura (1250-1450)” in Paulo PEREIRA (dir.) *História da Arte Portuguesa*, 1º volume, *Da Pré História ao Modo Gótico*, Temas e Debates, s.l., 1995, p. 373.

⁵ Gustavo de Matos SEQUEIRA, *Inventário Artístico de Portugal*, vol III, *Distrito de Santarém*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1949, p. 79.

⁶ Para uma síntese sobre esta fundação ver António Montes MOREIRA, “Breve História das Clarissas em Portugal” in *II Congreso Internacional: Las Clarisas em España y Portugal*, Salamanca 20-25 de Setembro de 1993, vol I, Asociación Hispanica de Estudios Franciscanos, 1999, pp. 211-231.

qual terá prometido construir o novo convento⁷. A escolha do rei terá recaído nas clarissas devido ao rigor da sua vida religiosa, expressa nomeadamente no facto de serem denominadas de *reclusas* na primeira documentação do convento de Lamego, o que sem dúvida é indicador do modo rigoroso como seguiam o regime de clausura. A escolha da cidade de Santarém significava igualmente uma opção por uma cidade situada na Estremadura, e não no Norte do País, e em que o rei tinha mandado construir um paço novo⁸. Importa igualmente destacar, segundo a interpretação de José Mattoso, que a intenção de fundar uma casa religiosa por parte do rei se prendia com o desejo de receber a absolvição dos seus pecados, por meio da mediação das orações das clarissas, bem como se pretendia a protecção da sua filha a Infanta D. Branca, nascida nesse ano⁹.

Este conjunto de questões merecem, no contexto deste estudo, o destaque para dois aspectos: em primeiro lugar, a valorização das orações das mulheres religiosas, o que naturalmente é comum a outras fundações de casas religiosas femininas; em segundo lugar, a relação existente entre casas religiosas e paços, que representa uma característica da Idade Média peninsular¹⁰. Importa destacar que o caso deste convento encontra, no entanto, diferenças em relação a outras casas religiosas que se situam nos próprios paços. Neste caso o convento das clarissas apenas estaria próximo do novo paço real mandado erigir por D. Afonso III. Na localização deste convento, mais do que a proximidade do novo espaço régio deve pôr-se em relevo a sua presença na cidade de Santarém, sem dúvida a cidade mais importante juntamente com Lisboa.

⁷ José MATTOSO, “O Triunfo da Monarquia Portuguesa: 1258-1264. Ensaio de História Política” in *Análise Social*, vol XXXV, nº 157, Revista do Instituto de Ciências sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001, pp. 899-935.

⁸ *Id.*, *ibidem*, p. 914.

⁹ *Id.*, *ibidem*, pp. 913-914.

¹⁰ Para a associação entre Paços Régios e Mosteiros ver José Custódio Vieira da SILVA, *Paços Medievais Portugueses*, IPPAR, Lisboa, 1995, pp. 96-97.

Tem-se, com razão, valorizado a importância que D. Leonor Afonso, filha ilegítima de Afonso III, teve para o prestígio e importância material do próprio cenóbio, e Mário Chicó chega a afirmar, sem fundamento, que seria a própria Leonor Afonso a fundadora do convento¹¹. D. Leonor Afonso foi um elemento importante na política de casamentos entre a casa real e a família dos senhores de Sousa, através do seu casamento com Estevão Anes de Sousa em 1271, tendo este nobre falecido antes de acabar o ano de 1272. Em 1273 casou com Gonçalo Garcia de Sousa, sobrinho do primeiro marido, tendo também ficado viúva no ano de 1276¹². Na realidade, só depois da sua segunda viuvez é que Leonor Afonso decide tornar-se religiosa, começando o noviciado, neste convento, em 1292 e fazendo um segundo testamento no ano seguinte, no qual faz a doação de bens ao convento e manda ser enterrada na sua igreja¹³. Sendo o segundo testamento de 1293, verifica-se desta forma que só em finais do século XIII, e princípios do século XIV, o convento vai beneficiar com a entrada na religião desta nova benfeitora.

4.2 A IGREJA CONVENTUAL

A Igreja que chegou até hoje encontra-se muito restaurada, fruto de um profundo trabalho efectuado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais em 1941

¹¹ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p.104, nota 59.

¹² Para a família dos Sousa ver Anselmo Braancamp FREIRE, *Brasões da Sala de Sintra*, 3ª edição, vol. 1, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1973, p. 205 e Odília Filomena Alves GAMEIRO, *A Construção das Memórias Nobiliárquicas Medievais, O Passado da Linhagem dos Senhores de Sousa*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, Lisboa, 2000, pp. 158-159.

¹³ Fr.António BRANDÃO, *Monarquia Lusitana*, Quarta Parte, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1975, p. 246.

e 1942, como consta do respectivo boletim¹⁴. Nessas obras avulta a reconstituição do transepto do templo, do qual a igreja tinha sido amputada e a reconstituição dos absidíolos. Importa salientar que os absidíolos exteriores constituem praticamente uma obra dos Monumentos Nacionais, já que se encontravam destruídos¹⁵ (Figura 120). Em virtude destas últimas alterações, que se terão verificado nomeadamente depois do século XVI, ficamos privados de conhecer de uma forma mais rigorosa a cabeceira primitiva, que corresponderia ao começo dos trabalhos de edificação do espaço sagrado, como era norma.



Figura 120- Santa Clara de Santarém, igreja antes das obras de restauro (DGEMN).

Santa Clara de Santarém é uma igreja de três naves, possuindo uma cabeceira constituída por uma abside ladeada de ambos os lados por dois absidíolos, e com um transepto saliente. A abside, como nos é revelado pelas fotografias realizadas pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais antes do profundo restauro,

¹⁴ *Igreja de Santa Clara de Santarém, ob. cit.*, figuras 5 a 33.

¹⁵ Veja-se a planta e as fotografias in *Igreja de Santa Clara de Santarém, ob. cit.*, figuras 3 e 22.

encontrava-se bastante transformada, com alteração dos panos murários, das aberturas e de todo o sistema de cobertura (Figura 121 e 122).



Figura 121- Santa Clara de Santarém, capela-mor antes das obras (DGEMN).

Figura 122- Santa Clara de Santarém, capela-mor restaurada.

A cabeceira apresenta-se, depois de restaurada, com dimensões invulgares para os templos dos mendicantes no território português, geralmente apenas constituídos por uma abside e por dois absidíolos. É possível que a cabeceira do tempo das clarissas imitasse a cabeceira da igreja dos franciscanos de Santarém¹⁶. O elevado número de absidíolos tornou particularmente longa a cabeceira, escalonada em altura e em profundidade, que assim apresenta uma mais rica volumetria.

Na sua reconstituição, o transepto apresenta-se nascendo a menor altura que a nave central, a qual domina pela sua situação toda a volumetria do conjunto.

A igreja apresenta também o modelo vulgar das igrejas dos mendicantes em que se verifica a existência de uma diferente altura entre a nave principal e as naves laterais

¹⁶ Gérard PRADALIÉ, *O Convento de S. Francisco de Santarém*, prefácio de Vítor Serrão, Câmara Municipal de Santarém, 1992, pp. 64-65.

(Figura 123), criando um pano murário em que se abrem janelas de iluminação para o interior do templo. Apesar da altura apreciável de toda a igreja, o facto de ser bastante comprida, devido ao número avultado de tramos que possui, conduz a que visualmente predomine o sentido da horizontalidade numa leitura exterior da mesma (Figura 124).



Figura 123- Santa Clara de Santarém, pormenor.



Figura 124- Santa Clara de Santarém, fachada lateral.

As duas portas existentes, embora posteriores ao período medieval, permitem compreender a articulação do espaço sagrado com o exterior e em particular com o claustro que se situaria a sul¹⁷. A porta situada a norte e que daria o acesso ao exterior do convento foi modificada no século XVIII, conforme é visível pela sua própria

¹⁷ Igreja de Santa Clara de Santarém, *ob. cit.*, figura 15.

morfologia, mas certamente encontra-se ainda na mesma posição do portal medieval (Figura 125).



Figura 125- Santa Clara de Santarém, portal principal, século XVIII.

Não tem sido suficientemente destacada a importância do sistema de suportes dos dois absidíolos originais (os mais próximos da abside) (Figura 126).

Em qualquer deles, os arcos de entrada são arcos duplos repousando em impostas. Esta solução oferece ao espectador um ar arcaico o que é igualmente acentuado pelo sistema de abobadamento em berço quebrado. É o mesmo sistema de cobertura que encontramos em Santa Maria de Almoester e com larga tradição na arquitectura cisterciense¹⁸.



Figura 126- Santa Clara de Santarém, capela lateral.

¹⁸ Francisco TEIXEIRA, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, Câmara Municipal de Santarém, 1992, p. 80.

Esta simplicidade dos elementos arquitectónicos e da escultura monumental estaria possivelmente presente na capela-mor, contrastando com aquilo que se passa nas naves, em que se verifica a presença de capitéis possuindo variada escultura vegetalista.

Esta similitude do sistema de cobertura e da escultura arquitectónica entre um templo de mendicantes e uma igreja dos cistercienses tem-se procurado explicar como uma influência da arquitectura dos monges brancos.

Relativamente às cabeceiras de S. Francisco e de Santa Clara de Santarém, Gérard Pradalié levantou a hipótese de serem inspiradas no modelo da cabeceira de Santa Maria de Alcobaça, a qual originalmente teria, igualmente, uma terminação recta, o que resultava de ser uma cópia da cabeceira de Claraval II¹⁹. Hoje, esta hipótese parece bastante mais frágil, dado o abandono da tese da existência de Alcobaça I como cópia de Claraval II²⁰.

O convento de Santa Clara constitui um exemplo paradigmático quanto às diferentes hipóteses que a historiografia da arte tem proposto para a cronologia da construção medieval, tendo em conta a data de fundação de uma casa religiosa. Gérard Pradalié, num cuidadoso trabalho em que analisa a arquitectura de Santa Clara, a par do estudo do convento de S. Francisco de Santarém, defende a cronologia avançada pelo cronista Frei Manuel da Esperança, para o qual, a edificação do templo das Clarissas estaria concluído em 1272²¹.

Esta tese mereceu crítica por parte de Isabel Corte-Real, argumentando com as avultadas dimensões do templo e principalmente com a necessidade de construção das

¹⁹ Gérard PRADALIÉ, *ob. cit.*, pp. 72-73.

²⁰ Artur Nobre de GUSMÃO, *A Real Abadia de Alcobaça*, 2ª edição, Livros Horizonte, Lisboa, 1992, pp. 14,15e 22-23.

²¹ Gérard PRADALIÉ, *ob. cit.*, pp. 66-67; aceitação também do ano de 1272 para a conclusão dos trabalhos em Jorge Henriques Pais da SILVA, *Páginas da História da Arte*, vol 1, *Artistas e Monumentos*, Editorial Estampa, Lisboa, p. 41. Frei Manuel da ESPERANÇA, *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, vol I, parte 1ª, Livro V, Capítulo 1, Lisboa, 1656.

instalações conventuais, o que exigia, necessariamente, mais tempo²². Pedro Dias destacou a existência primeira em Santa Clara, à semelhança do que se passava com os outros conventos, de uma construção modesta e pequena, em claro contraste com o edifício que hoje possuímos, excepcionalmente comprido para o panorama construtivo da época²³ (Figura 127).

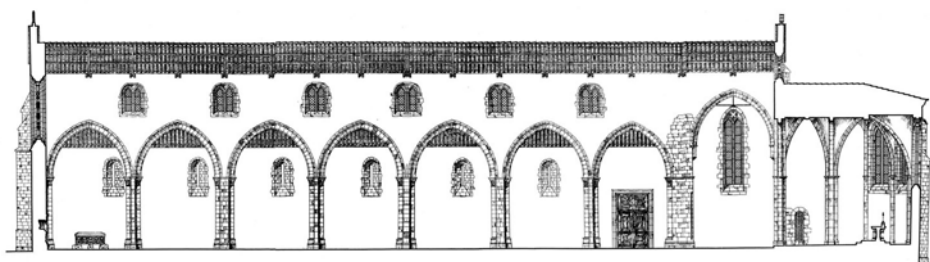


Figura 127- Santa Clara de Santarém, corte longitudinal (DGEMN).

Certamente que a primeira edificação apresentava essa característica, em claro contraste, aliás, com o que seria o desejo de Afonso III, interessado em ser o benfeitor de um convento que não fosse nem pequeno nem modesto²⁴.

Apesar das dificuldades apontadas para a compreensão da cabeceira primitiva do templo, importa analisar o edifício hoje existente, de modo a procurar detectar diferentes campanhas construtivas, aspecto susceptível de esclarecer com maior rigor os problemas de cronologia. Esta análise apresenta-se à partida particularmente difícil devido aos profundos restauros efectuados, o que conduziu a que o templo apresente

²² Ver a tese inédita e pouco divulgada de Isabel de Mendonça de CORTE-REAL, *Les Monuments Gothiques de Santarém et le Couvent d'Almoster*, thèse d'Histoire de l'Art, Poitiers/Coimbra, 1989, p. 55.

²³ Pedro DIAS, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, pp. 75-76.

²⁴ Ver José MATTOSO, *ob. cit.*, p. 914 que refere o desejo de sumptuosidade do Rei.

uma grande unidade, como sublinharam Pedro Dias e Carlos Alberto Ferreira de Almeida²⁵.

Apesar da aparente homogeneidade da igreja parecem particularmente significativas as questões que são susceptíveis de ser levantadas por meio duma análise, no corpo das naves, aos elementos de suporte e em particular aos pilares e às colunas que lhe estão adossadas²⁶. Com efeito, um estudo a qualquer dos pilares revela estarmos em presença de estruturas de suporte com blocos de diferentes características quanto ao tipo de pedra empregue e quanto às dimensões dos silhares (Figuras 128 a 137).



Figura 128- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 129- Santa Clara de Santarém, pilar.

²⁵ Pedro DIAS, *ob. cit.*, pp. 75-76 e Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *História da Arte em Portugal, O Gótico*, Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 50.

²⁶ Esta análise teve como ponto de partida a chamada de atenção, por parte de Gérard Pradalié, a um pilar da igreja numa visita efectuada aos monumentos de Santarém em 1992.



Figura 130- Santa Clara de Santarém, pilar.

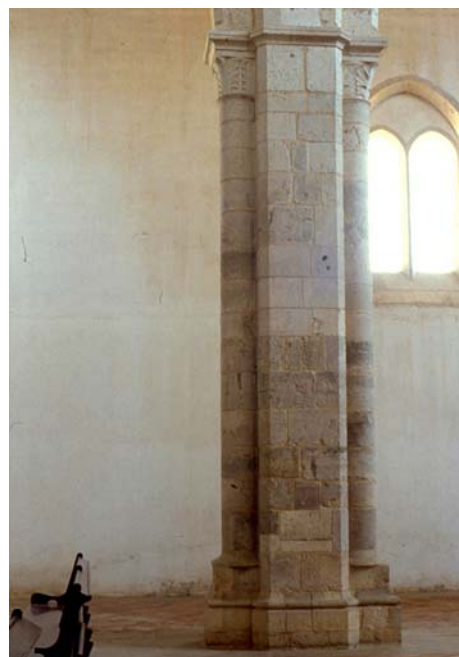


Figura 131- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 132- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 133- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 134- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 135- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 136- Santa Clara de Santarém, pilar.



Figura 137- Santa Clara de Santarém, pilar.

Alguns dos silhares foram substituídos durante o restauro efectuado pelos Monumentos Nacionais, como ainda hoje é perceptível pelo tratamento da superfície da pedra e pela diferente textura que apresentam as suas arestas nestes casos, o que é aliás confirmado pelo próprio Boletim dos Monumentos Nacionais²⁷. Esta intervenção não justifica, no entanto, a diferença quanto ao tipo de pedra calcária que se apresenta mais escura, com um grão menos fino e mais sujeita à própria degradação e que não é fruto do restauro realizado pela direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. É este tipo de pedra que nos surge nos elementos em cantaria que não foram substituídos na cabeceira, e nas bases dos pilares bem como nos silhares seguintes dos fustes, ao longo de toda a nave.

No muro ocidental da igreja as duas colunas adossadas em que repousam os últimos arcos de comunicação das naves revelam o emprego deste tipo de pedra desde as bases até aos capitéis (Figura 138). Esta análise do aparelho permite colocar algumas hipóteses quanto à existência de diferentes fases na edificação da igreja. Em primeiro lugar terá sido edificada Santa Clara I, uma igreja pequena e modesta, de mais rápida realização, necessária para albergar a comunidade



Figura 138- Santa Clara de Santarém, coluna adossada ao muro ocidental.

²⁷ Ver *Igreja de Santa Clara de Santarém*, ob. cit., p. 39, XII.

de clarissas oriunda de Lamego. Desta igreja, tanto quanto é possível verificar na actual edificação e na ausência de qualquer campanha arqueológica, não existem nenhuns vestígios. Certamente que Santa Clara I não estaria de acordo com uma igreja construída com o apoio régio, neste caso D. Afonso III que, como já destacámos, procuraria construir um templo que dignificasse a sua própria actuação. Daí a construção de Santa Clara II, francamente ambiciosa para os programas existentes à época, no panorama arquitectónico português, nomeadamente em Santarém. É de acordo com esta ambição que se cria um projecto em que a cabeceira era constituída por uma abside ladeada por dois absidiolos de ambos os lados, e com três naves excepcionalmente compridas. Se este projecto serviu para ofuscar a figura de D. Sancho II por parte de D. Afonso III, como defendeu Gérard Pradalié, ou serviu para uma política de apaziguamento das tensões entre o rei e Roma, como interpretou José Mattoso, em qualquer dos casos é certo que pelas suas dimensões Santa Clara II podia visualmente igualar-se, devido à sua volumetria, à igreja vizinha dos irmãos Fanciscanos²⁸.



Figura 139- Santa Clara de Santarém, interior da igreja.

²⁸ Gérard PRADALIÉ, *ob. cit.*, p.78 e José MATTOSO, *ob. cit.*, pp. 914 e 915.

A leitura da igreja de Santa Clara permite compreender por que razão a sua arquitectura tem sido apontada como um exemplo significativo do gótico construído em território português (Figura 139).

Santa Clara de Santarém, como qualquer igreja de franciscanos e de dominicanos, apresenta o mesmo ideal de austeridade, só contrariado pelas dimensões dos próprios edifícios como anteriormente destacámos. Em qualquer dos casos temos a existência de um programa comum em que vulgarmente se opta por uma planta em cruz latina, com três naves e transepto saliente²⁹.

A zona da cabeceira distingue-se das naves pelo maior cuidado no tratamento arquitectónico, sendo a única zona abobadada do edifício, o que conduz a que não seja necessário o emprego de recursos técnicos mais sofisticados como os arcobotantes e os contrafortes, ficando estes últimos reservados às zonas em que se verifica a existência de maiores tensões laterais, a cabeceira e o muro ocidental. Assim, todos os edifícios revelam exteriormente uma grande simplicidade formal e um sentido de unificação do espaço que não é contrariado pelos simples arcos que dividem a nave central das laterais³⁰.

A adopção de um mesmo modelo planimétrico e de idêntico sistema de suportes e coberturas resulta numa concepção espacial semelhante das casas mendicantes masculinas e femininas. Essa semelhança torna-se ainda mais evidente quando a grade de clausura medieval que se encontrava perpendicular às naves é retirada, tal como acontece hoje na igreja de Santa Clara de Santarém.

A igreja foi planeada para se destacar, em Santarém, na arquitectura da época, como o testemunham a grandiosidade da cabeceira e a excepcionalidade da presença de

²⁹ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio VIEIRA DA SILVA, *História da Arte Portuguesa. Época medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p. 119.

³⁰ *Id.*, *ibidem*.

sete tramos nas naves. No entanto, este projecto foi interrompido por razões que desconhecemos quando já estavam certamente definidos os muros exteriores do templo, à semelhança do que nos mostram as imagens medievais em que são representados estaleiros de arquitectura, particularmente na época gótica. É esta realização primeira dos limites materiais do templo levantando as paredes de alvenaria que conduzem a que o muro que se encontra ao fundo das naves possuísse precocemente as duas colunas adossadas (Figura 138). Com efeito, a análise do seu aparelho não deixa dúvidas quanto à realização das suas bases e fustes pela primeira oficina que trabalhou em Santa Clara II. É exactamente o mesmo tipo de pedra desde a base até ao capitel, com semelhanças em relação ao trabalho efectuado por esta oficina no arranque dos pilares.

Quando este estaleiro começou a trabalhar nos pilares realizou as bases e um número variável de silhares de pedra, cuja observação permite dizer que atingiu o número máximo de cinco ou seis silhares. Tal facto significa que esta primeira oficina não chegou sequer a realizar metade dos pilares com colunas adossadas. Os silhares por ela realizados chegam a ter 50 cm de altura a par de outros com apenas 30 cm.

Esta irregularidade é bem menor na segunda oficina, em que os silhares apresentam vulgarmente uma altura que anda próxima dos 30 cm. Esta regularidade é sinal de que nos encontramos perante um estaleiro que revela outras preocupações quanto ao corte e às dimensões da pedra a utilizar. Se a análise dos vários pilares não permite falar propriamente em *produção em série*, podemos no entanto, considerar que nos encontramos perante uma oficina de superior qualidade³¹.

O estudo da situação dos pilares e colunas adossadas em relação aos muros laterais parece ser igualmente indiciador de algumas dificuldades em manter um

³¹ Para a importância da produção em série na arquitectura gótica ver Dieter KIMPEL, “Le Développement de la Taille en Série dans l’Architecture Médiévale et son Rôle dans l’Histoire Économique” in *Bulletin Monumental*, t. 135-III, Société Française d’Archéologie, Paris, 1977, pp. 195-222.

projecto inicial ou, noutra hipótese, sinal de alguma alteração necessária. Com efeito, as frestas que se abrem nos muros laterais encontram-se sob os arcos de comunicação podendo ser visualizadas a partir da nave central. A observação do conjunto destas frestas revela que a sua posição relativa vai variando à medida que nos afastamos da cabeceira, encontrando-se cada vez mais distanciadas do centro dos arcos de comunicação, revelando eventual falta de coordenação do trabalho arquitectónico quando se chegou ao nível das aberturas laterais (Figura 127).

Relativamente aos capitéis do templo foram já postas em evidência as semelhanças sob o ponto de vista estilístico e dos modelos vegetalista com os capitéis da cabeceira do Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Almoester³².

Isabel Corte-Real dividiu o conjunto de capitéis em três grupos considerando que existe um tratamento sumário da escultura³³. A igreja apresenta ao longo das naves um conjunto de capitéis bem conservados embora alguns de leitura mais difícil devido às pinturas que receberam nos séculos XVII e XVIII.

Apesar da sua variedade, é possível organizar estes capitéis em grupos atendendo às características da sua escultura vegetalista. Um primeiro grupo é constituído pelos capitéis de crochet que surgem nos ângulos, sob os ábacos³⁴ (Figura 140).



Figura 140- Santa Clara de Santarém, capitel.

³² Francisco TEIXEIRA, *ob. cit.*, p. 85.

³³ Isabel de Mendonça de CORTE-REAL, *ob. cit.*, p. 52.

³⁴ *Id.*, *ibidem*, p. 52.

Já foi destacada a semelhança entre os capitéis da igreja das clarissas e os capitéis existentes no vizinho claustro dos irmãos franciscanos, o que é particularmente notório a respeito de este tipo de capitel, abundante no claustro franciscano³⁵.

Uma segunda tipologia na composição do cesto diz respeito à presença de duas folhas largas, de recorte variável, em que parece possível identificar palmetas, folhas de água ou as folhas muito recortadas de espinheiro - alvar³⁶ (Figuras 141 e 142).



Figura 141- Santa Clara de Santarém, capitel. Figura 142- Santa Clara de Santarém, capitel.

Noutros capitéis, as folhas que se desenvolvem simetricamente no cesto são suficientemente estreitas para permitirem que uma outra folha, ou mesmo “flores-de-lis”, apareçam no eixo do cesto ou lateralmente junto ao pilar (Figura 143).

Em qualquer dos casos e para além das classificações taxonómicas empregues, o relevo destes motivos vegetalistas é fraco, e daí que se diga que a folhagem aparece agarrada ao cesto³⁷.



Figura 143- Santa Clara de Santarém, capitel.

³⁵ Gérard PRADALIÉ, *ob. cit.*, p.128.

³⁶ Isabel de Mendonça de CORTE-REAL, *ob. cit.*, p. 52.

³⁷ Pedro DIAS, *ob. cit.*, pág. 75 e Paulo PEREIRA, *ob. cit.*, p.372.

Perante este panorama podemos dizer que as esculturas dos capitéis se devem a um trabalho realizado por uma só oficina, num trabalho escultórico que parece ser dos fins do século XIII. Note-se, como chamou a atenção Carlos Alberto Ferreira de Almeida, a presença de elementos arcaicos como os primeiros pilares, pela sua forma em T (Figura 144), mas que não parece permitir datar o corpo da igreja como sendo do século XIII³⁸.

O comprimento invulgar das naves poderá parecer um sinal do prestígio das ordens mendicantes e do valor da sua pregação, como foi sugerido por Paulo Pereira; no entanto, importa frisar, que para o estabelecimento da clausura, o espaço deixado para os fiéis era muito diminuto, como as imagens antes do restauro permitem perceber, com a presença dominante do cadeiral das Clarissas³⁹. De facto, pelo reduzido espaço passível de ser utilizado pelos fiéis e pela importância da pregação para a comunidade feminina, o convento não era propriamente um lugar de pregação para os crentes, como se verificava nos conventos masculinos⁴⁰.



Figura 144- Santa Clara de Santarém, pilar.

³⁸ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *História da Arte em Portugal*, vol 2, *o Gótico*, Editorial presença, Lisboa 2002, pp. 30 e 50.

³⁹ Paulo PEREIRA, *ob. cit.*, p.372 e *Igreja de Santa Clara de Santarém*, *ob. cit.*, figuras 3 e 36.

⁴⁰ Para a importância da pregação e sua disputa entre os mendicantes ver José Mattoso, “Estratégias da Pregação no século XIII”, in *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Editorial Estampa, 1987, pp. 191-202.

Em dois capitéis do lado sul das naves encontra-se uma invulgar concentração de representações do escudo de Portugal, particularmente notável antes do tardo-gótico e a generalização dos motivos heráldicos na escultura monumental⁴¹. Num dos capitéis é representado duas vezes um escudo palado, com cinco palas (Figura 145).



Figura 145- Santa Clara de Santarém, capitel com escudo palado.

Zeferino Sarmento, dedicado investigador dos monumentos de Santarém, propôs que num dos capitéis se apresentavam as armas de D. Afonso III, enquanto no outro, porque está contíguo aos escudos palados, se deveriam ver as armas de D. Dinis⁴² (Figura 146).



Figura 146- Santa Clara de Santarém, capitel com escudo de D. Dinis.

Numa interpretação distinta Pedro Dias viu na heráldica destes capitéis não a representação das armas de um rei individualizado, mas apenas uma alusão

⁴¹ Para a importância da heráldica ver José Custódio Vieira da SILVA, “A Importância da Genealogia e da Heráldica na Representação Artística Manuelina” in *O Fascínio do Fim*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 131-151.

⁴² Zeferino SARMENTO, *ob. cit.*, pp 68-69.

à origem real do convento, o que de certa maneira ignora o problema da diversidade heráldica existente⁴³.

Carlos Alberto Ferreira de Almeida teve o mérito de ter trazido para a discussão dos motivos heráldicos uma outra representação das armas de Portugal que se encontra no muro ocidental da igreja sobre a rosácea (Figura 147).

Foi posto em relevo por este historiador da arte o problema da morfologia deste último escudo, sinal de diferenças de ordem cronológica e também elas reveladoras da complexidade e dos sinais contrários que dificultam a datação desta arquitectura.



Para Carlos Alberto Ferreira de Almeida a representação do escudo no interior do templo com bordadura lisa e escudetes é

Figura 147- Santa Clara de Santarém, escudo com as armas de Portugal.

mais arcaico que o da *frontaria* com cinco besantes nos escudetes, inscrito sob moldura rectangular, o que conduz a datá-lo como sendo da época de D. Dinis⁴⁴. Sublinha, igualmente, este autor, que nada impede que as armas representadas sejam as da própria D. Leonor Afonso que terá utilizado as armas do pai⁴⁵. Tal facto não impede que persista o problema da interpretação heráldica dos dois escudos palados, com a particular dificuldade de apenas surgirem associados a um único brasão com as armas de Portugal. Cremos que o problema continua em aberto, podendo a comparação entre as representações heráldicas na sigilografia e nas armas tumulares abrir algumas

⁴³ Pedro DIAS, *ob. cit.*, p. 76.

⁴⁴ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *ob. cit.*, pág. 50.

⁴⁵ *Id.*, *ibidem*, pág. 50.

perspectivas sobre os usos de brasões por parte de nobres e bastardos do sexo feminino. Com efeito, é conhecido o selo heráldico de D. Leonor Afonso o que permite, de uma forma mais rigorosa, levantar algumas hipóteses sobre os brasões representados na igreja das clarissas⁴⁶. Este selo autenticava um documento de 1290, sendo aí gravado um escudo palado, de quatro peças, sendo a primeira e terceira pala carregadas com três escudetes, e a segunda e a quarta por três castelos; na quarta pala surgem também cinco besantes em cruz, encontrando-se o escudo acompanhado por quatro flores-de-lis⁴⁷. Por este escudo vê-se que D. Leonor Afonso usava, como filha bastarda de D. Afonso III, armas diferenciadas do reino de Portugal, o que parece invalidar a hipótese de Carlos Alberto Ferreira de Almeida de que a filha usava as armas do pai. Embora não haja qualquer dúvida quanto ao uso deste selo por D. Leonor Afonso, coloca-se a legítima hipótese dos seus símbolos heráldicos esculpidos na pedra apresentarem diferenças em relação à sua heráldica sigilográfica. O exemplo de D. Teresa Martins, mulher de D. Afonso Sanches, ambos fundadores do convento de Santa Clara de Vila do Conde, é a este respeito elucidativo, por mostrar diferenças no escudo pessoal conforme ele é representado na pedra ou num selo⁴⁸.

Em relação às armas de D. Leonor Afonso, também julgamos possível levantar hipótese dos escudos que aparecem esculpidos com as armas de Portugal, associados a escudos palados, representarem as armas dessa benfeitora do convento, tanto mais que surgem também esculpidas flores-de-lis que se encontram igualmente no exterior do escudo representado no selo. Esta hipótese constitui uma alternativa à tese que defende a presença dos escudos palados como uma representação das armas da rainha Isabel de Aragão.

⁴⁶ Marquês de ABRANTES, *O Estudo da Sigilografia Medieval Portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, Lisboa, 1983, p. 234, exemplar 292.

⁴⁷ *Id.*, *ibidem*.

⁴⁸ Ver capítulo sobre o convento de Santa Clara de Vila do Conde

Este conjunto de símbolos heráldicos inscritos na pedra, permitem supor que o templo terá sido acabado em princípios do século XIV, o que parece corroborado pelo próprio desenho da rosácea⁴⁹.

A presença das armas de D. Leonor Afonso marca essa apropriação do espaço sagrado por meio desses símbolos heráldicos por parte da filha de Afonso III. A opção pela utilização de elementos heráldicos nos capitéis das naves deve igualmente associar-se à escolha do espaço do coro conventual como espaço de tumulação por parte de D. Leonor Afonso. Isabel Corte-Real diz-nos que esta clarissa de sangue real foi sepultada na cabeceira e não nas naves, sugerindo que a descoberta do túmulo em 1937, nesta zona, pode ser devida a qualquer transferência posterior do local de tumulação⁵⁰. Importa ter presente que o local da descoberta da arca tumular na nave principal apenas nos diz da preocupação de guardar túmulos sem uso no próprio solo do espaço sagrado, à semelhança do que acontecia com as esculturas de devoção já degradadas e que posteriormente foram substituídas, como aconteceu no século XVII com o túmulo de D. Leonor Afonso (Figura 148).



Figura 148- Santa Clara de Santarém, arca tumular de D. Leonor Afonso.

⁴⁹ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *ob. cit.*, p. 50.

⁵⁰ Isabel de Mendonça de CORTE-REAL, *ob. cit.*, p. 53.

Deve no entanto sublinhar-se que a escolha do coro das monjas como local de tumulação tinha similitude com a opção de D. Dinis que fez a mesma escolha para S. Dinis de Odivelas como analisaremos em capítulo próprio, em qualquer caso podendo beneficiar da melhor forma das atenções e das orações da comunidade feminina. Como relata o cronista Frei Manuel da Esperança, as clarissas levantavam as lajes situadas a meio do coro, com intenção de aproveitar a terra que tinha estado em contacto com o corpo de Leonor Afonso que se queria santificado, o que corrobora a hipótese da presença do túmulo exactamente no espaço do coro conventual⁵¹.

Infelizmente desconhecemos como seria o portal lateral situado no muro Norte do templo, substituído no século XVIII por um novo portal que constitui actualmente a comunicação entre o templo e o exterior. Não sabemos se também aí encontraríamos elementos heráldicos, à semelhança do que nos mostra o portal do mosteiro cisterciense de Santa Maria de Almoester. Apenas sabemos, como já foi referido, que no muro ocidental do templo, abaixo da rosácea, se colocou um brasão com o escudo régio. Significa isto que essa superfície, a *frontaria*, como lhe chama Pedro Dias é valorizada apesar de não possuir nenhum portal axial, exactamente por nos encontrarmos num convento feminino⁵². Esta valorização é em primeiro lugar efectuada pela própria presença da grande, cuidadosa e desenhada rosácea. Significa isto que a zona vulgarmente chamada de *frontaria ou fachada* continua a destacar-se sob o ponto de vista simbólico e visual. Este facto origina uma situação de ambiguidade em relação à presença do portal principal, agora disposto na fachada lateral, à semelhança do que foi analisado para o mosteiro cisterciense de Santa Maria de Almoester.

Na antiga igreja conventual, os arcos de comunicação entre a nave central e as naves laterais repousam em colunas adossadas a finos pilares. Quer uns quer outros, por

⁵¹ Frei Manuel da ESPERANÇA, *ob. cit.*, vol I, parte 1ª, Capítulo 10.

⁵² Pedro DIAS, *ob. cit.*, p. 77.

serem finos, não criam verdadeiras divisões no espaço interno da igreja, favorecendo a unificação do espaço.

A igreja encontra-se actualmente despida de quase todo o mobiliário litúrgico e das obras de arte que contribuíram para a riqueza e devoção do convento, o que conduz a que a tendência para a unificação espacial seja mais evidente neste edifício do que noutros casos como a igreja de Santa Maria de Almoster. Sem qualquer tipo de divisão ou grade nas naves, com o interior praticamente nu, Santa Clara de Santarém não se distingue pela espacialidade das igrejas dos irmãos franciscanos.

5. O CONVENTO DE SANTA CLARA DE COIMBRA

O convento de Santa Clara de Coimbra, conhecido como convento de Santa Clara-a-Velha desde que as clarissas edificaram novo convento no século XVII, sofreu durante séculos a deposição de areias e de terras transportadas pelo rio Mondego. Como resultado dessa acção contínua das águas e dos aluviões, a igreja apresentava-se até aos anos 90 do século XX em parte inundada e em grande parte soterrada (Figura 149).



Figura 149- Santa Clara de Coimbra, igreja, alçado sul.

A impressão geral que deixava ao visitante era de uma ruína, com sabor romântico, tendo justamente merecido a Mário Chicó a apreciação de uma igreja *baixa e atarracada*¹.

Todos os estudos existentes até recentemente ressentiam-se do conhecimento deveras parcelar da igreja e das instalações conventuais, já que apenas a parte superior daquela era visível e, como tal analisada. O estudo de Francisco Pato de Macedo veio alterar radicalmente o tipo de conhecimento que se possuía sobre a arquitectura desta

¹ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p.109.

casa religiosa². Graças a todo o trabalho arqueológico, realizado a partir dos anos 90 do século XX, foi possível conhecer o espaço claustal e as edificações a ele associadas, sobre os quais a ignorância era quase total.

Aquilo que poderia parecer constituir uma vicissitude do ponto de vista da preservação da integridade do monumento acabou, ao mesmo tempo, por ser em parte o garante dessa mesma conservação, na medida em que apesar da degradação dos materiais pela água, as terras que o mantiveram soterrado constituíram, por outro lado, a barreira física que evitou os agentes atmosféricos, como o vento e a chuva³.

A construção, no século XVII, de um novo convento, dada a impossibilidade física das religiosas permanecerem no mesmo lugar baixo, junto ao Mondego, trouxe consigo uma realidade interessante, sob o ponto de vista arqueológico e histórico para o velho convento⁴. A preservação dos materiais pétreos e cerâmicos enterrados conservou uma parte significativa das estruturas e dos espaços medievais e tardo-medievais. No entanto, a construção de uma nova casa para as clarissas obrigou à mudança, para as novas instalações conventuais, dos objectos litúrgicos e de devoção de que o convento medieval ficou totalmente despido. Apesar, deste estado artificial dos espaços trecentistas, o rigoroso trabalho arqueológico desenvolvido tem permitido revelar objectos do dia-a-dia, fragmentos do quotidiano, anteriores à segunda metade do século XVII, de uma variedade inesperada.

² Francisco Pato de MACEDO, *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006 e Artur Corte REAL e Francisco Pato de MACEDO, “ Le Cloître de Sainte-Claire-l’Ancienne de Coimbra (XIVe siècle)” in *Revue de l’Art*, n° 133, Paris, 2001, pp.19-28.

³ Para uma visão alargada dos problemas de conservação e das perspectivas diversificadas que, ao longo do tempo fundamentaram os trabalhos de reabilitação do convento ver Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, capítulo II, ponto 3.

⁴ Para a compreensão da edificação da nova casa das clarissas em Coimbra, edificada no Monte da Esperança, ver *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Monumentos*, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n° 18, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 2003.

5.1. A FUNDAÇÃO

A fundação deste convento de clarissas sofreu especiais dificuldades dada a contestação realizada aos intentos da fundadora, D. Mor Dias, por parte do poderoso Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra⁵.

Esta nobre era filha de D. Vicente Dias, alcaide de Coimbra, e de D. Bona Dias, cujos nomes constam de um obituário de Santa Cruz de Coimbra, e tia de D. Dinis Fernandes de Cogominho, almirante-mor de D. Dinis e futuro chanceler de D. Afonso IV⁶. Em 1250 aquela dama recolhe-se ao mosteiro das Donas, ligado ao mosteiro crúzio de Coimbra, não constituindo esta conduta um verdadeiro voto religioso. Com efeito, como foi destacado por António de Vasconcelos, D. Mor Dias terá expresso durante o próprio acto solene de entrada no mosteiro que tal opção não correspondia a abraçar plenamente a vida religiosa, não assumindo o estatuto de religiosa professa⁷. Para reforçar a sua posição foi pedido um documento ao dominicano Frei João Soeiro e aos franciscanos Frei Estêvão Sanches e Frei Duram que presenciaram o acto e as reservas que ela colocou⁸.

A conduta de D. Mor Dias não devia oferecer nenhuma dúvida, tanto mais que a sua atitude e este documento não mereceram nenhuma oposição por parte dos crúzios.

⁵ Para a síntese do longo diferendo jurídico utilizámos essencialmente Maria Teresa MONTEIRO e José João Rigaud de SOUSA, “Notas sobre o Pleito entre D. Mor Dias, Fundadora do Convento de Santa Clara de Coimbra, e os Cónegos do Mosteiro de Santa Cruz (Coimbra)” in *Estudos Medievais*, nº1, Centro de Estudos Humanísticos, Secretaria de Estado da Cultura, Porto, 1981, pp. 81-93. O Estado da Questão in Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, pp.111-136.

⁶ Maria Teresa MONTEIRO e José João Rigaud de SOUSA, *ob. cit.*, pp.82-83. Para as referências aos *Livros Velhos de Linhagens* e ao *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* ver Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.113.

⁷ António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *Evolução do Culto de D. Isabel de Aragão*, 1º volume, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1894, p.69.

⁸ Maria Teresa MONTEIRO e José João Rigaud de SOUSA, *ob. cit.*, p.83.

Em 1278, por razões desconhecidas, esta aristocrata decide abandonar o convento das Donas e ir viver com clarissas, junto ao rio, perto da ponte, numas casas que aí possuía⁹.

De 1285 data o primeiro documento que nos informa da oposição dos crúzios às pretensões de D. Mor Dias. Trata-se do protesto feito por esta nobre, e dirigido ao bispo de Coimbra D. Aymeric D'Ebrard, em que se reafirma expressamente não ter feito voto algum para ser monja das donas de Santa Cruz¹⁰.

O conflito entre D. Mor Dias e Santa Cruz vai girar em torno da legitimidade daquela dama dispor livremente dos seus bens, o que era naturalmente contestado por esta importante casa religiosa que assim lhe via fugir importantes fontes de rendimentos.

Em 1302, ano em que é redigido o seu terceiro testamento, é já ao convento das clarissas de Coimbra que deixa o que resta dos seus bens, numa mudança de atitude fruto não só da sua devoção pela Santa de Assis, como também em resultado do prolongado litígio com o importante mosteiro de Coimbra¹¹. Nesse mesmo ano falece D. Mor Dias, mas os conflitos prolongam-se depois da sua morte até 1311, ano em que os crúzios conseguem numa arbitragem do bispo de Lisboa, D. João de Soalhães, apoderar-se de uma parte ainda significativa desses bens e conseguir a extinção do convento¹².

As dezenas de anos que duram este litígio revelam, sem dúvida, a tenacidade de D. Mor Dias, mas devem também ser entendidas como uma batalha “pela afirmação do

⁹ António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *ob. cit.*, p. 70. A data poderá estar errada e ser 1287, o que permitia explicar que no seu segundo testamento, realizado entre 1277 e 1283, o mosteiro de Santa Cruz ainda seja o principal herdeiro dos seus bens imóveis, embora D. Mor Dias determine então ser enterrada no convento de S. Francisco de Coimbra. Ver Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.119.

¹⁰ António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *ob. cit.*, p. 75.

¹¹ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.119.

¹² António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *ob. cit.*, pp. 82-83.

protagonismo feminino numa escolha de modelos de religiosidade próprios, num complexo entrelace de influências franciscanas e resistências das ordens tradicionais¹³”.

Com a extinção do convento e a saída das irmãs fecha-se um ciclo na vida desta casa religiosa. Em 1314, abre-se uma segunda fase com o pedido da rainha D. Isabel de Aragão a Clemente V, para fundar um convento de clarissas em Coimbra, não fazendo qualquer alusão à fundação de D. Mor Dias¹⁴. Nesse mesmo ano, em 19 de Abril, a rainha redige o seu primeiro testamento em que curiosamente contempla um futuro convento de clarissas:

leixo a aquel logar que está em Coimbra que se chama de Santa Isabel que fez Dona Maior Diaz se se fezer hy alguma cousa a serviço de Deus quinhentas libras¹⁵.

O modo hipotético como o texto testamental aparece escrito revela que ainda não era conhecida a resposta papal à pretensão da rainha, pois esta tinha sido escrita em Avinhão apenas a 10 de Abril¹⁶. Neste mesmo testamento a rainha ordenava ser sepultada em Alcobça, num mosteiro cisterciense onde o seu túmulo estaria junto ao de seu marido¹⁷.

Só em 1325, dois dias antes da morte do rei, redige uma declaração em que muda o local de sepultura de Alcobça para Santa Clara de Coimbra, o que é reforçado pela feitura de um testamento a 9 de Janeiro, o dia seguinte à morte do rei¹⁸ (Figura 150).

¹³ Maria de Lurdes ROSA, “A Religião no Século: Vivências e Devoção dos Leigos” in Ana Maria JORGE e Ana Maria RODRIGUES, coord, *História Religiosa de Portugal*, vol 1, *Função e Limites da Cristandade*, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Temas e Debates, Lisboa, 2004, pp.423-510, especialmente p.470.

¹⁴ António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *ob. cit.*, p. 85.

¹⁵ *Id.*, *Ibidem*, vol II, p.6.

¹⁶ *Id.*, *Ibidem*, nota 2.

¹⁷ *Id.*, *Ibidem*, p.3. Para uma compreensão e cronologia da mudança dos locais de tumulação do rei e da rainha ver Francisco TEIXEIRA, “A Imagem da Monja Cisterciense no Túmulo de D. Dinis em Odivelas”, in *Cistercium, Revista Monástica*, ano LI, nº 217, Ediciones Monte Casino, Zamora, 1999, pp. 1161-1174.

¹⁸ António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *ob. cit.*, vol. II, pp.8-10.



Figura 150- Santa Clara de Coimbra, túmulo de D. Isabel de Aragão.

No entanto, desde 1318 que o rei mostra o desejo de ter a sua sepultura em Odivelas, o que pode indicar que já anteriormente a 1325 a rainha poderia não querer ser sepultada em Alcobaça. De qualquer modo, importa frisar que a igreja não é pensada inicialmente por D. Isabel de Aragão para conter a sua sepultura¹⁹. A existência de uma primeira e de uma segunda fundação, próximas uma da outra cronologicamente e ambas na margem direita do rio Mondego conduziram a que se aproveitassem espaços edificadas no tempo de D. Mor Dias, como se analisará mais à frente (Figura 151 e 152).



Figura 151- Santa Clara de Coimbra, planta (IPPA).

¹⁹ *Id., Ibidem*, vol. II, p.13.

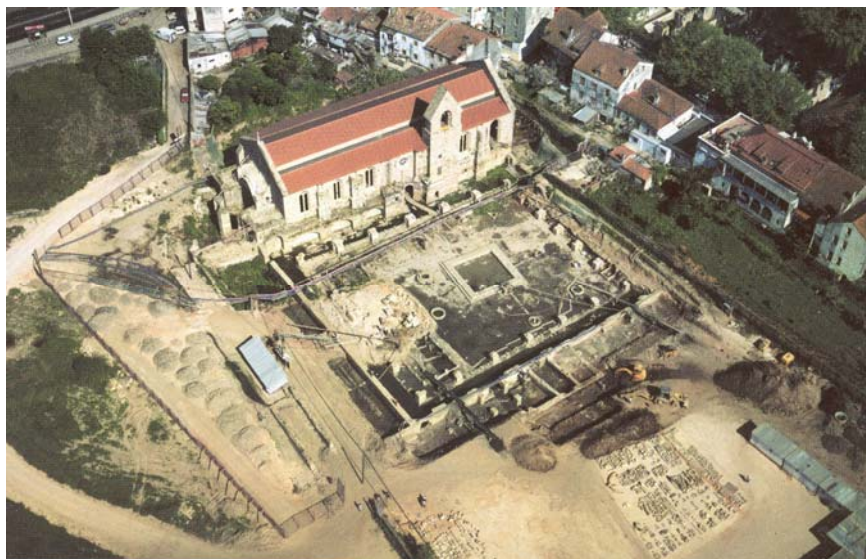


Figura 152- Santa Clara de Coimbra, fotografia aérea (IPPA).

5.2. O CLAUSTRO

A descoberta do claustro conventual constituiu uma inesperada surpresa. Ele aparecia sumariamente indicado na obra de António de Vasconcelos, mas desde há muito que se desconheciam as suas dimensões e a sua eventual sobrevivência²⁰ (Figura 153).

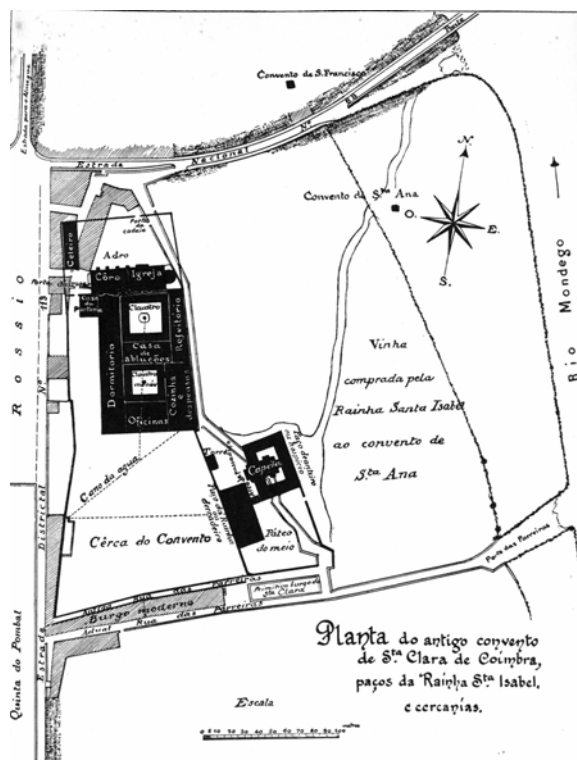


Figura 153- Santa Clara de Coimbra, planta (por António Ribeiro de Vasconcelos).

²⁰ António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *Inês de Castro. Estudos para uma Série de Lições no Curso de História de Portugal*, 2ª edição, Portucalense Editora, Barcelos, 1934, p. 39.

O claustro encontra-se quase totalmente desmontado, possibilitando apenas algumas análises quanto à sua organização planimétrica (Figura 154).



Figura 154- Santa Clara de Coimbra, claustro.

O espaço claustral sobressai pelas suas dimensões, ultrapassando uma das galerias 50 metros e mostrando os seus quatro lados ligeiramente irregulares por não constituírem um quadrado perfeito²¹. A ambição do programa arquitectónico encontra-se igualmente expressa pela existência de um segundo claustro, de menores dimensões, já identificado na campanha arqueológica e que tinha sido mencionado por António de Vasconcelos²².

A análise da organização monástica de tradição beneditina, que conduz à possibilidade de conceptualizar uma planta tipo de um mosteiro beneditino²³, permite verificar como essa organização espacial se encontra particularmente modificada neste

²¹ Para uma síntese da problemática do claustro ver Artur Corte REAL e Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*.

²² António Garcia Ribeiro de VASCONCELOS, *ob. cit.*, vol. II, p.39.

²³ Ver capítulo 1, ponto 1.1.

claustro. É certo que as ordens mendicantes não respeitaram em rigor esta tradição, tanto mais que os próprios constrangimentos do espaço urbano originaram a necessidade de modificações. Apesar desta realidade construtiva, parece que neste caso terá sido determinante a posição da sala do capítulo, para além do problema da rede hidráulica. Esta sala costuma vulgarmente dispor-se na galeria oriental, apesar de serem relativamente comuns as excepções que podem ser indicadas para a arquitectura dos mendicantes²⁴.

Neste caso, o que foi a sala do capítulo constituía primitivamente a igreja mandada edificar por D. Mor Dias, em fins do século XIII. Como igreja era, sem dúvida, de pequenas dimensões, constituindo pelo contrário uma sala do capítulo de tamanho razoável se tivermos em conta que as primitivas comunidades tinham um número bastante limitado de religiosas.

É muito possível que ela não estivesse em ruínas como é caracterizado no texto de carácter hagiográfico *A Vida da Rainha Santa*, certamente para melhor exaltar a conduta desta rainha ao refundar o convento e possibilitando a utilização deste espaço anteriormente tido como mal utilizado: *acolhimento de muitos mãos e más peccadores prunicos e sem vergonha*²⁵.

Nesta *Vida* também se refere que a rainha após ter mandado fazer a igreja e o dormitório fez abóbadas à crasta²⁶. Para além do interesse em identificar a prioridade na construção dos espaços, o espaço sagrado e o espaço necessário para a acomodação e

²⁴ A sala do capítulo é comum estar perto da sacristia. Na maioria dos casos parecem ser desconhecidas as razões das mudanças espaciais. Conhecem-se vários exemplos em conventos de dominicanas em que ela se situa na galeria ocidental ou na galeria meridional. Ver Panayota VOLTI, *Les Couvents des Ordres Mendicants et leur Environment à la fin du Moyen Age – Le Nord de La France et les Anciens Pays-Bas Méridionaux*, CNRS Editions, Paris, 2003, pp. 159-160.

²⁵ *Relaçam da Vida da Gloriosa Santa Isabel, Rainha de Portugal*, em José VIANNA – *A Vida da Rainha Santa Isabel*, 2ª edição, Coimbra Editora, Coimbra, 1954, p. 94.

²⁶ *Id.*, *Ibidem*, p.102.

repouso da comunidade, o claustro surge em terceiro lugar como elemento compositivo do complexo conventual.

Todas as estruturas de suporte do claustro e outros vestígios foram levantados o que conduziu a que este espaço se encontre actualmente vazio, apenas marcado pela presença de parte da fonte do lavabo. Este importante espaço, arquitectonicamente cuidado, encontra-se também, de uma forma invulgar, na galeria oriental quando seria comum situar-se na ala oposta à igreja. Foi certamente por este facto que foi necessária a realização de uma canalização própria para a adução da água que depois deveria passar pela cozinha. Compreende-se, segundo esta lógica de natureza hidráulica, que também a cozinha e o refeitório se situem nessa mesma ala.

Uma primeira abordagem à arquitectura claustral parece permitir a conclusão que esta se realizou em duas campanhas distintas, hipótese que poderá ser corroborada com o avanço dos trabalhos arqueológicos²⁷.

5.3. A IGREJA CONVENTUAL

A igreja, liberta dos depósitos de terra e de água que a ocultavam e transformavam as suas verdadeiras dimensões, apresenta-se hoje quase toda em cantaria, revelando desde logo a ambição de um projecto. Para isso concorre também a presença dos seus sete tramos, o que conduz a que o templo das clarissas seja particularmente comprido para o panorama da arquitectura gótica portuguesa. A igreja das clarissas de Santarém ultrapassa esse comprimento, mas é um projecto distinto, bem mais simples e austero, como já foi referido²⁸.

²⁷ Artur Corte REAL e Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.24.

²⁸ Ver Parte II, capítulo 4 desta tese.

Esta edificação possui três naves à semelhança de muitas igrejas de franciscanos e de dominicanos. Mais singular é a sua cabeceira pela disposição da abside e pela morfologia dos absidíolos (Figura 151 e 155).

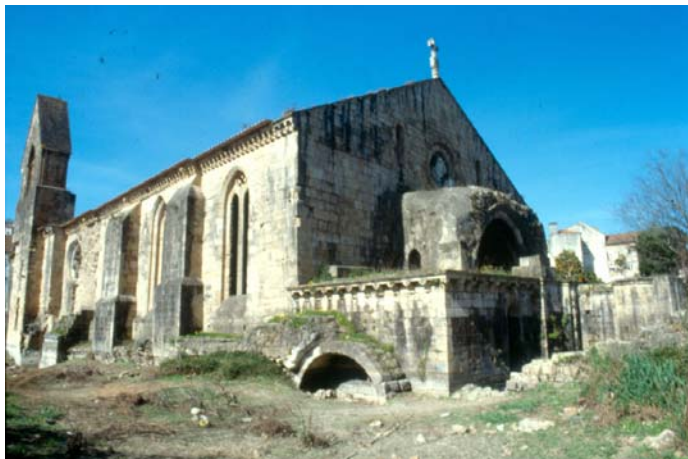


Figura 155- Santa Clara de Coimbra, cabeceira da igreja.

Estes últimos possuem terminação recta, à semelhança do que se verifica noutros absidíolos conventuais ou monásticos, em Santa Clara e S. Francisco de Santarém ou Santa Maria de Almoester, como se estudou anteriormente. Talvez por ser uma tipologia arquitectonicamente mais simples se tenha difundido de modo mais rápido. Não obstante esta realidade tipológica, a igreja das clarissas de Coimbra pertence a uma variante bem mais invulgar: os absidíolos, embora exteriormente rectangulares, são no seu interior com terminação poligonal.

Esta organização planimétrica da cabeceira é única no território português, embora a análise do aparelho e das fundações permita colocar a hipótese dos absidíolos serem, primitivamente, também rectangulares no seu interior, tendo sofrido alterações por mera opção estética²⁹.

O sistema de cobertura da abside, porque abateu, bem como o abobadamento dos absidíolos, deixa dúvidas face aos indícios existentes. Estes últimos apresentam

²⁹ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.370.

actualmente cobertura plana o que é fruto do restauro efectuado pelos Monumentos Nacionais nos anos 30³⁰.

Na fachada norte edificou-se posteriormente ao templo um alpendre, à semelhança de outros, desaparecidos, que existiram noutras casas de religiosas como Santa Maria de Almoester, e com fins funerários. Embora este espaço exija o mais continuado trabalho arqueológico, certamente que terá servido no século XVI e mais tarde de local de reunião, nomeadamente para a Confraria da Rainha Santa³¹ (Figura 156).

O portal aparece bem destacado no muro norte da igreja, o que só é possível pelo aumento de espessura desse pano murário. Termina em gablete agudo, sem tímpano, o que é muito próprio da arquitectura gótica portuguesa de princípios de trezentos.

Os seus capitéis revelam a presença alternada de capitéis vegetalistas e com bestiário. Neste



Figura 156- Santa Clara de Coimbra, portal principal a norte.

caso, com o velho motivo dos animais afrontados e também a representação da caça, tema de grande difusão na tradição iconográfica românica³².

A sua escultura revela uma espacialidade gótica, com os seres em relevo, destacando-se do fundo, passando as formas animais e os elementos vegetalistas para fora da superfície do cesto, invadindo a superfície pétrea contígua e, deste modo,

³⁰ *Id., Ibidem*, p.358.

³¹ *Id., Ibidem*, p.453.

³² Jean WIRTH, *L'Image Médiévale, Naissance et Développements (VI-XV siècle)*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1989, p.246.

transgredindo a “lei do quadro”. É igualmente gótico o gosto pelo naturalismo bem expresso na morfologia dos pequenos mamíferos representando muito possivelmente lebres. Como foi já assinalado também se encontra um capitel vegetalista com trabalho de trépano³³, o que significa certamente o peso da tradição mudéjar na cidade de Coimbra.

Existe uma acentuada diferença de altura entre as naves e a zona da cabeceira (Figura 155), o que conduziu Mário Chicó a denominá-la como baixa, como já anteriormente referimos³⁴. Certamente que estas características correspondem a uma opção estética, verificável também na actual cabeceira de S. Dinis de Odivelas³⁵.

Foi igualmente Mário Chicó quem chamou a atenção para a disposição dos pilares das naves (Figura 157), com o espaço interpilares estreitando-se conforme se avança em direcção à cabeceira.

Este autor encontrou esta realidade na catedral de Poitiers, em que se pode encontrar o mesmo afunilamento, aceitando implicitamente a existência de uma imperfeição técnica³⁶. Esta obliquidade dos pilares mereceu uma análise diferente a Francisco Pato de Macedo, para quem a existência desta realidade em várias igrejas do espaço europeu deve ser



Figura 157- Santa Clara de Coimbra, pilar da igreja.

³³ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.452.

³⁴ Mário Tavares CHICÓ, *ob. cit.*, p. 110.

³⁵ Ver capítulo sobre S. Dinis de Odivelas.

³⁶ Mário Tavares CHICÓ, “Santa Clara - Impressão Geral”, in *Guia de Portugal*, vol 2, parte 1, *Beira Litoral*, 2ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984, p. 318.

interpretada como uma opção estética ou simbólica³⁷. Terá havido alteração a um projecto inicial, o que parece justificar a presença de bases e fustes correspondentes ao arranque de dois pilares que depois não foram aproveitados³⁸. Estas duas estruturas de suporte encontravam-se no enfiamento de uma linha imaginária em que passariam os pilares paralelos, o que pode justificar esta última interpretação. Mais difícil parece ser a compreensão do significado desta alteração estrutural. Existindo um muro de clausura que cria uma divisão na zona das naves não parece aceitável, pela diminuição da profundidade da nave, que o motivo possa ser a criação de uma ilusão de profundidade³⁹ (Figura 151). Outra linha interpretativa foi avançada colhendo maior solidez na história do convento e nas próprias exigências de ordem espacial. Segundo ela foi por necessidade de afastamento do cadeiral, só possível com os pilares também mais afastados, que se optou pela pretendida imperfeição⁴⁰. De facto, pela história desta casa de clarissas sabemos que a rainha D. Isabel de Aragão, pelo seu segundo testamento de 1325, decidiu que a sua sepultura ficasse a meio do coro conventual, o que poderá ter conduzido à necessidade da alteração dos pilares, já que o estaleiro funcionava há algum tempo, sendo possível que as estruturas de suporte estivessem em parte realizadas. Este afastamento dos pilares conduziu a que a abobada de berço quebrado que cobre a nave central seja mais plana junto ao muro ocidental, para poder responder a essa singularidade geométrica dos pilares⁴¹ (Figura 158).

³⁷ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.437.

³⁸ *Id.*, *Ibidem*, p.440.

³⁹ *Id.*, *Ibidem*.

⁴⁰ *Id.*, *Ibidem*.

⁴¹ *Id.*, *Ibidem*, p.480.

Como já se referiu, a nave central é coberta por uma abóbada de berço quebrado, reforçada por arcos torais, possuindo uma longa cadeia (Figura 159), enquanto as naves laterais apresentam abóbadas de nervuras (Figura 160 e 161).



Figura 158- Santa Clara de Coimbra, nave central.



Figura 159- Santa Clara de Coimbra, nave central, cadeia.



Figura 160- Santa Clara de Coimbra, nave lateral.



Figura 161- Santa Clara de Coimbra, nave lateral, abóbada de nervuras.

A atenta observação do conjunto de silhares que se dispõem ao longo do abobadamento permite supor a existência de um primeiro projecto de cobrir as três naves com abóbadas de nervuras. A alteração a este projecto parece iniciada pela utilização de diferentes tipos de calcário⁴². De qualquer modo, a opção pelos dois tipos de abobadamento para o espaço da igreja representa uma situação menos vulgar, o que também concede particular singularidade a este edifício⁴³.

Em Portugal é também original, para o panorama construtivo e simbólico da época, a disposição de símbolos heráldicos ao longo de toda a abóbada da nave central (Figura 159). Na sua longa cadeia dispõem-se regularmente três escudos, ladeados por outros dois escudos dispostos em cruz. Uns escudos são palados, com as armas de Aragão, enquanto os outros se apresentam com cinco besantes dispostos em santor, o que representa as armas de Portugal (com a ausência de castelos).

Este conjunto heráldico marca todo o espaço da igreja e representa uma apropriação simbólica desse espaço pela fundadora, mercê da repetição das suas armas pessoais. É bem patente a importância e o poder simbólico deste conjunto, utilizando um suporte privilegiado, a abóbada, em contraste com os outros suportes de símbolos heráldicos contemporâneos, em Santa Maria de Almoester e em Santa Clara de Santarém em que se privilegia a superfície dos capitéis.

Apesar das três naves se encontrarem à mesma altura, o que constitui uma raridade no panorama gótico em Portugal, com o antecedente único de Santa Maria de Alcobaça⁴⁴, não podemos falar propriamente numa igreja-salão dado não se conseguir uma forte unificação do espaço⁴⁵.

⁴² *Id., Ibidem*, p.486.

⁴³ *Id., Ibidem*.

⁴⁴ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p.20.

⁴⁵ Para a problemática das igrejas-salão ver Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, pp.413 e ss.

O trabalho arqueológico desenvolvido no espaço da igreja permitiu descobrir um inesperado compartimento situado no antecoro, entre a grade e o portal sul. Trata-se de que uma análise morfológica e espacial permitiu identificar como sendo uma “Câmara do Tesouro” na qual se aguardariam objectos litúrgicos e, certamente, imagens devocionais que teriam pertencido em parte à capela da rainha⁴⁶. Apesar da sua aparente raridade num convento de clarissas, em que a pobreza e a austeridade deveriam constituir um modo de vida, sem dúvida que este espaço permite compreender o carácter aristocrático desta casa de fundação real. Este tipo de espaço será raro nas igrejas dos mendicantes, embora encontremos paralelo num convento de dominicanas em que também se denomina um espaço destinado a guardar alaias litúrgicas por “tesouro”⁴⁷.

A relação entre a bipartição do espaço interior e a composição dos alçados, em especial na fachada norte e no muro sul mereceram a Francisco Pato de Macedo uma cuidadosa análise. Para este historiador verifica-se nesta igreja uma clara organização da fachada norte, na qual o portal assume um papel especial. Segundo este investigador o portal, à semelhança do campanário no muro sul, marcaria simbolicamente a bipartição existente no interior do espaço sagrado⁴⁸. Esta interpretação é reforçada por comparação com a fachada de Santa Clara-a-Nova do século XVII⁴⁹ (Figura 162).

⁴⁶ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, pp.615 e ss.

⁴⁷ Panayota VOLTI, *ob. cit.*, p.137.

⁴⁸ Francisco Pato de MACEDO, *ob. cit.*, p.446.

⁴⁹ *Id.*, *Ibidem*, p.446. A análise de Francisco Pato de Macedo teve por base um estudo, então inédito, de Paulo Varela Gomes. Como entretanto foi publicado um artigo deste historiador em que se analisa a fachada lateral de Santa Clara-a-Nova, tivemos em conta esse estudo. Ver Paulo Varela GOMES, “A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas”, in Virgínia FRÓIS, coord, *Conversas à Volta dos Conventos*, Casa do Sul editora, Évora, 2002, pp. 229-242.



Figura 162- Santa Clara-a-Nova de Coimbra, fachada.

De facto, nesta fachada existe uma diferenciação clara sobre o ponto de vista visual e simbólico do muro, fazendo uso de diferentes dispositivos de ordem estrutural e decorativa, como contrafortes e pináculos de bola, organizando a fachada como “expressão arquitectónica da organização interna do edifício”⁵⁰. Ao organizar-se a fachada, com uma nítida função simbólica, à zona do coro conventual corresponde uma “fachada austera”, a zona dos leigos menos austera tem contrafortes e pináculos; por fim, a zona da cabeceira também é diferenciada⁵¹.

Parece que a realidade visual e simbólica é bem distinta no século XIV e em particular na igreja de Santa Clara-a-Velha. Nesta, o ritmo é idêntico ao longo de toda a fachada norte (Figura 163), com muito maior unidade, sendo os contrafortes incorporados no portal, o que lhes concede ainda maior importância visual pela ligação a esse maciço de pedra.

⁵⁰ *Id., Ibidem.*

⁵¹ *Id., Ibidem*, p.234.



Figura 163- Santa Clara de Coimbra, fachada norte.

Embora a continuidade institucional entre Santa Clara-a-Velha e Santa Clara-a-Nova convide ao diálogo entre as suas realizações arquitectónicas, de facto estas constituem exemplo das transformações tipológicas que a arquitectura conventual feminina sofreu dos tempos medievais à época Moderna⁵²

Este convento de Santa Clara de Coimbra corresponde a uma edificação singular, em primeiro lugar pelo trabalho de cantaria, mas também por um conjunto de características que exprimem o prestígio de uma casa fundada por uma rainha. Para esse prestígio e importância contribuiu o abobadamento das naves e do gigantesco claustro, e a solução da existência de três naves à mesma altura. Este conjunto de características revelam que Santa Clara de Coimbra, pelas escolhas estruturais e decorativas, e fazendo

⁵² A este respeito é preciso ter em consideração a realidade arquitectónica do tardo-gótico, em que, à semelhança de Santa Clara de Coimbra, os programas construtivos fazem vulgarmente uso de abóbadas. Veja-se o caso da Igreja de Jesus de Setúbal, em que por exigência estrutural toda a fachada é organizada de uma forma rítmica por poderosos contrafortes. Ver José Custódio Vieira da SILVA, *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Associação para a Salvaguarda do Património Cultural e Natural da Região de Setúbal, Setúbal, 1987, pp. 25 e ss.

uso da escala como um valor arquitectónico importante, está distante dos valores presentes na arquitectura dos conventos mendicantes. A sua arquitectura revela também o peso político e a capacidade económica da rainha Isabel de Aragão.

6 O CONVENTO DE SANTA CLARA DE VILA DO CONDE

Situado numa colina e sobranceiro ao rio Ave, o convento de Santa Clara de Vila do Conde, já na Idade Média se destacaria do casario da povoação pela sua localização e volumetria. Apesar das transformações urbanas e das modificações dos edifícios em altura, o antigo conjunto conventual ainda hoje sobressai na paisagem urbana.

Do convento medieval apenas subsiste a igreja, a sala do capítulo e um campanário, qualquer deles muito restaurados pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na década de 30 do século XX.

Actualmente, a igreja medieval não tem, da povoação, a visibilidade que teria nos tempos medievais devido ao grande edifício conventual construído no século XVIII, que em parte a oculta, e que vista da outra margem do rio constitui uma autêntica imagem identificadora de Vila do Conde. Este edifício setecentista, juntamente com o claustro da época moderna e um aqueduto, transformou profundamente o espaço medieval do convento, sendo este aspecto, no entanto, revelador da vasta área que o antigo convento ocupava e das radicais transformações que sofreu nos tempos pós-medievais. A própria igreja sofreu várias transformações nos séculos XV e XVI o que se por um lado cria problemas a uma análise do projecto inicial, por outro permite compreender, de uma forma exemplar, a modificação do espaço de uma igreja servindo uma comunidade feminina nesse período particular que é o gótico.

O pouco que sobreviveu da arquitectura medieval, a igreja, a sala do capítulo e um campanário, como já foi referido anteriormente, tem também o especial interesse de apresentar variantes e diferenças em relação aos mosteiros e conventos anteriormente analisados neste estudo.

6.1 A FUNDAÇÃO

O Convento de Santa Clara de Vila do Conde foi fundado em 1318 por D. Afonso Sanches, filho bastardo do rei D. Dinis, e por sua mulher D. Teresa Martins de Meneses. Inscreve-se, assim, no conjunto de casas femininas fundadas ou beneficiadas pelo rei, pela rainha Isabel de Aragão ou por vários membros da corte nos séculos XIII e XIV.

Conserva-se uma cópia da carta de fundação do convento em que se revela o interesse e o cuidado posto nesta fundação, expresso pelas normas e exigências apresentadas à comunidade conventual. O convento era destinado em primeiro lugar a mulheres nobres, sem posses – *filhas dalgo pobres* – embora não se deixasse de contemplar também a hipótese de poderem entrar nobres com capacidade económica – *filhas dalgo ricas* – e mesmo mulheres *honradas* que não fossem nobres¹.

Esta carta de fundação sublinha igualmente os preceitos por que se deveria reger a vida das religiosas, bem como os princípios que deveriam orientar a gestão e preservação do seu património. Tem o especial interesse por colocar explicitamente o problema da clausura:

*Teemos por bem que nom ajam em este noso moesterio frejras que sayam fora pêra pedjr esmollas, andando pella terra como as ha em outros moesterios da hordem da Santa Crara (...)*².

Este documento constitui um raro testemunho do modo de vida de alguns conventos medievais de clarissas que não mantinham a clausura e que permitiam às religiosas, à semelhança dos franciscanos, seus irmãos na religião, mendigar para

¹ Confirmação, por D. Duarte a D. Fernando de Meneses da Carta de Fundação do Convento de Santa Clara, de 7 de Maio de 1318, por D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins, in *Cartulário do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*, Edição Fac-similada da edição por Carlos da Silva TAROUCA, *Revista de Arqueologia e História*, 8ª série, vol IV, 1947, Associação Comercial e Industrial, Vila do Conde, 1986, p.80. Ver também a carta de confirmação in *Chancelarias Portuguesas*. D. Duarte, vol 1, Lisboa, Centro de Estudos Históricos-Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 139.

² *Id.*, *ibidem*, p.81.

prover o seu sustento. Vemos assim, que, à semelhança do que o seu pai, o rei D. Dinis, tinha exigido para o mosteiro cisterciense de Odivelas, procurava-se que a clausura fosse rigorosa em Santa Clara de Vila do Conde, condição tida então como indispensável para fundar uma casa religiosas feminina prestigiada.

O edifício da igreja não estaria ainda terminado em meados do século XIV, sendo esta demora certamente fruto do clima de instabilidade política e social devido à guerra civil de 1319-1324. Durante este longo período, as desavenças entre o rei, o herdeiro da coroa, o príncipe Afonso, e o favoritismo, por parte de D. Dinis, em relação ao seu filho bastardo D. Afonso Sanches, agudizaram os problemas existentes, os quais devem ser entendidos num contexto mais geral de afirmação do poder régio³.

No próprio ano de 1324, um ano antes do falecimento do rei, Afonso Sanches foi desterrado para o seu lugar de Albuquerque em Castela. Esse afastamento, permite compreender por um lado as dificuldades em acompanhar a edificação da igreja, e a sua morosidade para ser concluída⁴.

Pedro Dias chamou a atenção para um testamento de D. Afonso Sanches, de 1354, no qual este pedia a seu filho, D. João Afonso de Albuquerque, para terminar a construção do convento, o que tem conduzido a que se date a igreja das clarissas da segunda metade do século XIV⁵. Esta datação apresenta, no entanto, um problema, já que o fundador do cenóbio, segundo Braamcamp Freire, terá morrido em 1329⁶. Aliás, existe um documento, de 1341, em que D. Teresa Martins é designada como “mulher que foi de Afonso Sanches”, o que claramente indica a sua situação de viúva, sendo

³ José MATTOSO, “A Guerra civil de 1319- 1324” in *Portugal Medieval, Novas interpretações*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1985, pp.293-308.

⁴ Sobre o exílio e a cronologia de D. Afonso Sanches ver Anselmo Braamcamp FREIRE, *Brasões da Sala de Sintra*, vol II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 19873, pp.193-195.

⁵ Pedro DIAS, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p.92.

⁶ Anselmo Braamcamp FREIRE, ob. cit., p.194.

portanto aquele nobre já falecido nessa data⁷. Num trabalho sobre os túmulos dos fundadores deste convento, José Augusto Ferreira esclarece-nos sobre esta aparente contradição de ordem cronológica: seria D. João Afonso de Albuquerque, filho de Afonso Sanches, que em testamento datado de 13 de Julho de 1354 deixa legados para se acabar a igreja⁸. De acordo com este documento merece todo o crédito a existência de uma segunda campanha de obras na igreja na segunda metade do século XIV, como analisaremos neste capítulo.

6.2 A IGREJA CONVENTUAL

A igreja do antigo convento das clarissas foi toda construída em granito, por meio de aparelho em cantaria (Figura 164).



Figura 164- Santa Clara de Vila do Conde, igreja.

⁷ Carlos da Silva TAROUCA, *ob. cit.*, p.60.

⁸ José Augusto FERREIRA, *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*, Marques Abreu, Porto, 1925, p.18.

Assim, por todo este trabalho de cantaria distingue-se das outras igrejas das ordens mendicantes realizadas mais a sul, se exceptuarmos o caso de Santa Clara de Coimbra⁹. Para a compreensão desta opção, certamente que concorreu a tradição do trabalho de pedra aparelhada que encontramos por exemplo nas igrejas dos mendicantes da Galiza¹⁰, embora não possamos ignorar o prestígio associado a um edifício de pedra, expondo as suas superfícies com a regularidade e textura próprias. Neste aspecto, aproxima-se da igreja das clarissas de Coimbra e, tanto quanto é possível saber, também da cabeceira de S. Dinis de Odivelas. Parece-nos, desta forma, possível entender a opção por um trabalho de cantaria, mais caro e difícil, mas mais prestigiante, o que era igualmente reforçado, para além da importância concedida ao material, por constituir opção em edificação monástica régia.

A igreja possui planta em cruz latina e uma só nave, relativamente desenvolvida como se percebe numa leitura exterior, apresentando uma cabeceira com três capelas de terminação poligonal (Figura 165).

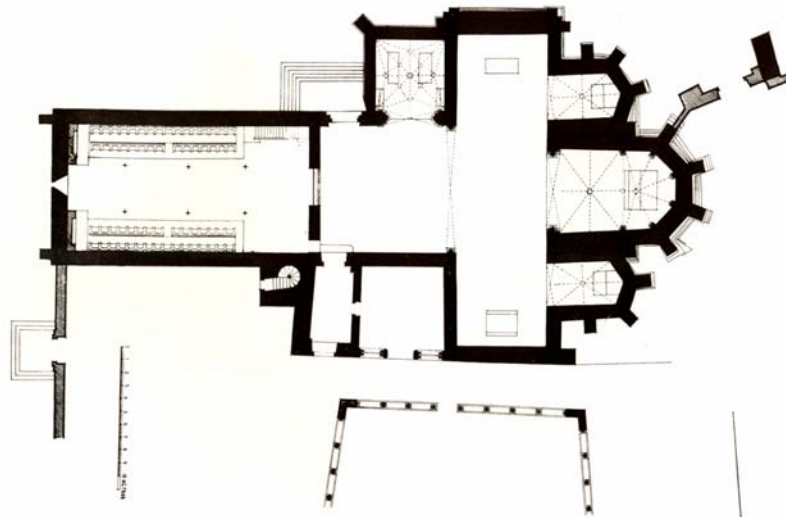


Figura 165- Santa Clara de Vila do Conde, planta (DGEMN).

⁹ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio VIEIRA DA SILVA, *História da Arte Portuguesa. Época medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p. 122.

¹⁰ Ver *Arquitectura Gótica en Galicia*, Colégio Oficial de Arquitectos de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986.

Esta igreja, também neste aspecto se singulariza não só no panorama da arquitectura realizada para as ordens mendicantes como, de um modo mais lato, para toda a arquitectura medieval existente no território português. Com efeito, se a abside termina numa organização murária em cinco faces, vulgar na arquitectura de finais de trezentos e princípios do século XIV, já os absidíolos têm na sua parte final apenas duas faces, como Mário Chicó já tinha justamente chamado a atenção¹¹. Esta tipologia dos absidíolos é particularmente invulgar, devendo constituir o único exemplo conhecido na arquitectura mendicante, sendo também rara na arquitectura monástica. Essa terminação constitui, sem dúvida, uma variante das cabeceiras poligonais que se difundem no período gótico, embora usando número ímpar de faces (Figura 166).

Esta igreja constitui, igualmente, um caso único de um templo de uma só nave com três capelas na cabeceira¹². Em termos de planta e de volumetria a cabeceira apresenta-se escalonada, solução que se difundirá no nosso gótico¹³. As superfícies da cabeceira são



Figura 166- Santa Clara de Vila do Conde, cabeceira da igreja.

¹¹ Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2ª edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p.109.

¹² Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA e Mário Jorge BARROCA, *História da Arte em Portugal, O Gótico*, Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 24.

¹³ A cabeceira escalonada já surge em S. Francisco de Santarém. Mário Tavares CHICO, *ob. cit.*, p.89.

nitidamente separadas por contrafortes com esbarros bem marcados e possuindo lacrimal. Nestes contrafortes, a sensivelmente dois terços do solo, corre uma moldura que os liga entre si, sendo idêntica às molduras que encontramos, por exemplo, na cabeceira da Sé de Lisboa. Tal facto é indiciador de nos encontrarmos perante uma solução tardia do século XIV, certamente da segunda metade deste século. De facto, a morfologia deste friso (associado à presença de heráldica na arquitectura) vai ao encontro da datação sugerida pelo documento, atrás citado, em que D. João Afonso de Albuquerque, em meados do século XIV pede a seu filho para terminar a igreja. É muito possível que a própria cabeceira não tivesse sido iniciada em 1318, mas mais tardiamente, o que explicaria o tipo de solução encontrada para a posição e recorte do citado friso.

Na abside e absidiolos rasgam-se janelas maineladas, sem óculos, ao contrário das aberturas que se encontram nas paredes da nave única. Apesar de maineladas, e por isso mais largas, de facto as janelas apresentam-se como estreitas frestas para o espectador, o que concede um ar maciço aos muros, um aspecto “denso”¹⁴. Este aspecto maciço, devido ao fraco vazamento dos muros, a par da presença de ameias na abside e ao longo da nave, dá a esta igreja um aspecto fortificado, termo que a historiografia tem realçado desde o estudo de Mário Tavares Chicó¹⁵.

Apesar desta aparente continuidade interpretativa, é um facto que os historiadores têm valorizado e distinguido diferentes aspectos para a mesma designação. Assim, Pedro Dias destacou em especial o aspecto da cabeceira, com “ar de fortaleza”, pormenor que é reforçado pelos degraus dos contrafortes¹⁶. José Custódio Vieira da Silva frisou o aspecto fortificado do templo, mas levantando o problema da

¹⁴ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio VIEIRA DA SILVA, *ob. cit.*, p. 122.

¹⁵ Mário Tavares CHICÓ, *ob. cit.*, pp.27 e 113-116.

¹⁶ Pedro DIAS, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p.93.

classificação de “igrejas fortificadas”, tanto mais que Mário Tavares Chicó integrava o mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobaça neste grupo de igrejas e, simultaneamente, exprimia a opinião de que as igrejas fortificadas diferem pouco das igrejas monacais¹⁷.

Paulo Pereira procurou também integrar a igreja das clarissas no conjunto das igrejas com aspecto fortificado, mas seguindo uma via interpretativa distinta por meio de uma aproximação entre a igreja das clarissas e Santa Maria da Flor da Rosa, no Crato, pertencente à Ordem do Hospital, e que este historiador designa como a mais importante igreja - fortaleza portuguesa¹⁸. Apesar da originalidade desta igreja do Crato, este investigador procurou relacioná-la com a igreja das clarissas de Vila do Conde, sublinhando o facto de ambas se encontrarem em construção, por volta dos anos 50 do século XIV e de apresentarem similar planimetria e organização de volumes¹⁹. Este autor sublinhou também que, quer numa, quer noutra das igrejas, os braços do transepto são bem desenvolvidos, apresentando ambas um portal lateral²⁰. Em rigor, Paulo Pereira com esta aproximação entre os dois templos, e com a utilização do termo igreja *fortaleza* em substituição de *igreja fortificada* propõe uma interpretação mais radical²¹. Não se pode concordar com esta aproximação entre as duas igrejas, quando, de facto, a igreja das clarissas não tem planta centralizada, como as igrejas fortaleza, pese embora a importância visual do transepto bem destacado numa apreciação planimétrica do templo. Não será de valorizar igualmente a existência de um portal lateral, quando a sua presença nas igrejas que servem comunidades femininas encontra a sua justificação na

¹⁷ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio VIEIRA DA SILVA, *ob. cit.*, p. 122 e Mário Tavares CHICÓ, *ob. cit.*, p.115.

¹⁸ Paulo PEREIRA, “A Arquitectura (1250-1450)” in Paulo PEREIRA (dir.) *História da Arte Portuguesa*, 1º volume, *Da Pré História ao Modo Gótico*, Temas e Debates, s.l., 1995, pp. 388-391.

¹⁹ *Id.*, *ibidem*, pp.390-391.

²⁰ *Id.*, *ibidem*.

²¹ Para a distinção entre igreja fortificada e igreja fortaleza ver Mário Tavares CHICÓ, *ob. cit.*, pp. 27 e 113-116.

separação espacial dos géneros e na importância concedida à clausura, como se tem procurado mostrar ao longo deste estudo.

Sendo evidente a presença de ameias em Santa Clara de Vila do Conde, bem como o aspecto maciço, já destacado, parece criticável a mera utilização, sem qualquer questionamento da designação de igreja fortificada, para uma igreja de clarissas. Nestas igrejas é evidente a ausência de qualquer tipo de funções defensivas, ou de aspectos de ordem militar. Como sublinhou Paulo Pereira, a arquitectura das ordens militares utilizou, compreensivelmente, uma “representação retórica da força” de que as ameias são o sinal mais evidente e de mais fácil decifração²². Para as ordens militares existia uma relação simbólica evidente entre o significado da arquitectura e os valores da comunidade conventual. Numa igreja de clarissas, a interpretação por meio de símbolos militares da igreja como fortaleza da fé parece abusiva²³. Em Santa Clara de Vila do Conde os símbolos militares devem ser interpretados como símbolos de poder e elementos prestigiantes porque associados à arquitectura militar. Tal interpretação faz sentido num projecto que não é de uma comunidade, mas em primeiro lugar de um nobre e bastardo régio.

A observação exterior da cabeceira permite verificar a invulgar presença de um muro muito largo na articulação entre a capela -mor e os absidiolos²⁴ (Figura 165). Foi já posta em destaque a dificuldade, que parece ser crónica na arquitectura gótica em

²² Paulo PEREIRA, *ob. cit.* pp.390-391.

²³ É esclarecedora a comparação e a diferença com a catedral de Albi, autêntica fortaleza da fé. Ver Marcel Durliat, “La Grande Eglise Gothique du Midi Pleinement Constituée: La Cathedrale d’Albi” in *La naissance et l’essor du gothique meridional au XIIIe siècle*, Privat, Editeur, Toulouse, 1974, pp. 377-380. A cabeceira da igreja do Carmo em Lisboa também possuía ameias, ver Mário CHICÓ, *ob. cit.* p.170 e José Custódio Vieira da SILVA, *O Tardo-Gótico in Portugal, a Arquitectura no Alentejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989, pp.73-76.

²⁴ Maria Adelaide MIRANDA e José Custódio VIEIRA DA SILVA, *ob. cit.*, p. 122.

Portugal, na composição e organização murária entre a capela-mor e as capelas laterais²⁵. No entanto, em nenhum outro caso o muro atinge tal espessura (Figura 167).



Figura 167- Santa Clara de Vila do Conde, capela-mor, capela lateral e cruzeiro.

É possível que isto se deva à procura de maior segurança quanto ao equilíbrio e contraposição das tensões entre as três capelas da cabeceira.

No exterior da igreja, a norte, sob as duas janelas maineladas, sensivelmente a meia altura, corre um friso em pedra, apoiado em 24 cachorros (Figura 164). Quer estes, quer o friso são em grande parte fruto do restauro da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, como nos é revelado pela pedra e pelas fotografias²⁶.

Seria na referida cachorrada que se apoiaria a cobertura duma galilé com fins funerários.

²⁵ Artur [Nobre] de GUSMÃO, *A expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal (ensaio de Arqueologia da Idade Média)*, Edição do autor, Lisboa, 1956, p.372. Para a análise da cabeceira de S. Dinis de Odivelas ver em II parte, capítulo 2 desta tese.

²⁶ *Igreja de Santa Clara de Vila do Conde*, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (14), Lisboa, 1938, figura 26.

A carta de fundação deste convento contém disposição dos fundadores quanto ao seu local de sepultura, prática na qual os conventos dos mendicantes tiveram um peso crescente, expresso na própria documentação²⁷.

Segundo esta carta, para as suas arcas funerárias, *os seus moymentos*, era preciso edificar-se uma galilé para si e para os de sua linhagem. A justificação encontra-se na importância que é dada ao próprio espaço sagrado, de tal modo que só deveria receber corpos de “homens santos”. Essa posição de humildade é igualmente posta em relevo pelo desejo de *nom serem os nosos moymentos apar dos altares, nem tam altos como elles*²⁸. Estes escrúpulos não teve seu pai, D. Dinis, nem a rainha Isabel de Aragão, como já foi sublinhado por José Custódio Vieira da Silva²⁹.

A galeria tem antecedentes como tipologia arquitectónica nas galerias porticadas dos mosteiros românicos, também elas dispostas numa das fachadas laterais dos templos e de que ainda persistem exemplos no românico peninsular³⁰. Estes espaços porticados aparecem como espaços privilegiados para sepulturas, por exemplo em mosteiros cistercienses femininos, como Las Huelgas de Burgos³¹.

Os fundadores desta casa de clarissas, apesar do sentimento de humildade que exprimem na já citada Carta de Fundação, não hesitam em criar por meio desta galilé um autêntico espaço privilegiado para as suas sepulturas e para os de sua linhagem. Infelizmente, como antes frisamos, a galilé que seria pelo citado testamento de D. João

²⁷ Hermínia Vasconcelos VILAR, *A Vivência da Morte no Portugal Medieval. A Estremadura Portuguesa (1300 a1500)*, Edições Patrimónia, Redondo, 1995, pp.95-99.

²⁸ Carlos da Silva TAROUCA, *ob. cit.*, p.88.

²⁹ José Custódio Vieira da SILVA, “Da Galilé à Capela-Mor: O percurso do Espaço Funerário na Arquitectura Gótica Portuguesa” in *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 45-59.

³⁰ Joaquín YARZA LUACES e Gerardo BOTO VARELA (coords), *Claustros Românicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003, p.37.

³¹ Isidro BANGO TORVISO, “El Espacio para Enterramientos Privilegiados en la Arquitectura Medieval Española” in *Anuário del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol IV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1992, pp. 93-132. Para os mosteiros cistercienses masculinos como Alcobaça ver José Custódio Vieira da SILVA, *ob. cit.*, p.47 e *idem*, “Memória e Imagem, Reflexão sobre a Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)” in *Revista de História da Arte*, nº 1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp. 47-81, especialmente pp. 52-53.

Afonso de Albuquerque da segunda metade do século XIV não chegou até nós. Sabemos pelo cronista franciscano Frei Manuel da Esperança que esta galilé possuía duas portas, uma orientada para norte, e outra para sul, permitindo a comunicação com a igreja³².

Outra informação colhida no século XVI, diz-nos igualmente que esta galilé estava espacialmente organizada em duas naves, o que revela o interesse em valorizar e proteger esta estrutura arquitectónica de modo a constituir futuramente um autêntico panteão familiar³³. Desconhecemos o comprimento total da galilé e se terminaria onde se situa actualmente o portal principal. É possível, no entanto, que ultrapassasse esse comprimento, vindo a acabar no espaço edificado no século XVI, a denominada Capela dos Fundadores, realizada para substituir a galilé medieval (Figura 168).

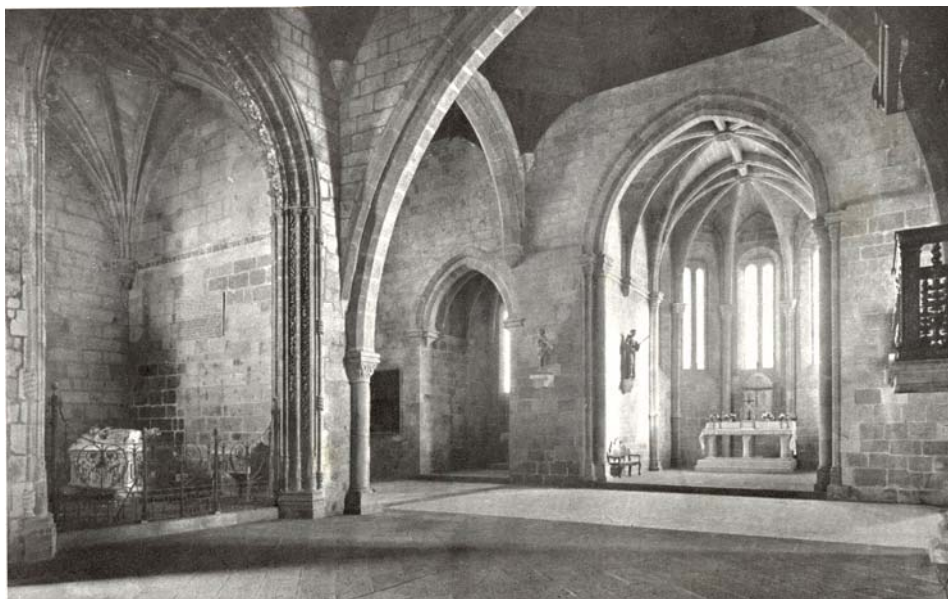


Figura 168- Santa Clara de Vila do Conde, capela dos fundadores, capela-mor e capela lateral (DGEMN).

³² Frei Manuel da ESPERANÇA, *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores*, parte II, Livro VIII, p. 180.

³³ Informação colhida em Carlos da Silva TAROUCA, *ob. cit.*, p.88. Ver documento publicado por Sousa Viterbo em Anexo.

A fachada ocidental, vulgarmente considerada como a fachada principal, foi bastante alterada na citada intervenção dos Monumentos Nacionais, deitando abaixo construções adossadas, e reconstruindo a rosácea e uma pequena fresta. Esta fachada está enquadrada por dois fortes contrafortes os quais terminam numa superfície em duas águas (Figura 164).

Com a galilé edificada no alçado norte do templo, onde se situa o portal principal, será esta zona que terá particular realce visual e importância simbólica, apesar da dignidade e da importância funcional que a rosácea confere ao muro poente. A ideia de *fachada principal* também aqui está rodeada de uma certa ambiguidade simbólica, dada a importância da fachada setentrional, por receber o portal e o espaço funerário.

A análise do exterior do edifício já permitiu compreender que a igreja se compõe de três corpos: a cabeceira, uma nave única e, na articulação entre estes, um largo transepto.

A comprida nave é escassamente iluminada lateralmente por frestas e terá um importante foco de luz a poente com a abertura da rosácea. Desde o século XVI as condições de luminosidade e a espacialidade da igreja foram profundamente alteradas com a edificação de uma divisória na nave, realizada em cantaria, e conduzindo à organização de um coro duplo, baixo e alto (Figura 169). A este último acede-se por meio de uma escada que tem o seu começo no coro



Figura 169- Santa Clara de Vila do Conde, coro alto e coro baixo.

baixo. Desta forma realizou-se um autêntico corte no corpo da nave, estabelecendo uma divisão em pedra para além da qual se dispõe o espaço da clausura, agora com dois níveis pela existência de dois coros³⁴. Certamente que a nave medieval possuía grades para estabelecer uma clausura rigorosa, semelhante à realidade material de S. Dinis de Odivelas, ou de outro mosteiro cisterciense como Santa Maria de Almoester, e como era defendido nas normas das clarissas, em que a clausura é expressamente enunciada como um princípio fundamental³⁵.

É igualmente da época quinhentista a alteração da cobertura do transepto, com um cuidadoso trabalho em madeira e revelando uma profunda transformação em toda a cobertura deste espaço. As fotografias realizadas nos anos 30 aquando da campanha de restauro do convento, mostram que os próprios suportes sofreriam alterações numa acção que se terá estendido às três capelas da cabeceira (Figura 170).

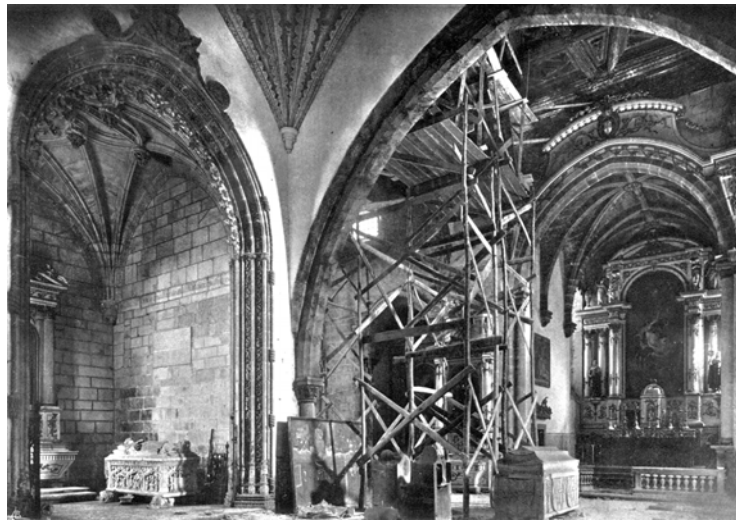


Figura 170- Santa Clara de Vila do Conde, capela-mor, restauro anos 30 (DGEMN).

A nave abre-se para o transepto por um grande arco diafragma, robusto, de secção chanfrada, assente em capitéis semelhantes a outros presentes no interior da igreja e que

³⁴ Para o problema dos coros ver II Parte, capítulo 3 sobre o Mosteiro de Santa Maria de Almoester, nota 25.

³⁵ Ver Parte I, Capítulo 1 sobre a Arquitectura das Clarissas.

não deixam dúvidas pela sua morfologia de serem de execução quinhentista (Figura 168).

O tipo de iconografia desses capitéis com simetria axial e a representação dos monstros que dispõem as cabeças sob o ângulo dos ábacos, permitem classificá-los como pertencentes ao tardo-gótico (Figura 171).

O registo deste conjunto de alterações tocando os elementos de suporte e as coberturas, mostram como a conclusão da igreja foi tardia, o que se apresenta de acordo com o testamento de D. João Afonso de Albuquerque de 1354, pedindo a seu filho para acabar a igreja.



Figura 171- Santa Clara de Vila do Conde, capitel, cruzeiro.

A cabeceira destaca-se pela tipologia da cobertura empregue, uma abóbada sextapartida, nas capelas laterais e no primeiro tramo da capela-mor (Figuras 172 e 173).



Figura 172- Santa Clara de Vila do Conde, capela lateral.



Figura 173- Santa Clara de Vila do Conde, capela-mor.

Mário Tavares Chicó chamou a atenção para a raridade deste tipo de abobadamento considerando-o do reinado de D. Dinis; no entanto, há vários indícios para além do citado testamento de D. João Afonso de Albuquerque de que a cobertura será posterior à segunda metade do século XIV, o que a torna mais comum³⁶.

Na capela-mor todo o espaço é ritmado por fortes colunas onde repousam capitéis prismáticos lisos. As cinco janelas que se abrem nos panos terminais da abside permitem especial iluminação deste espaço, contrastando com a zona do transepto e das naves. Importa referir que são visíveis num dos braços do transepto três janelas maineladas, dando actualmente para a Capela dos Fundadores, mas que no período medieval, antes desta edificação, constituíam uma importante fonte de iluminação de toda a zona de cabeceira (Figura 174).

Este vazamento do muro só foi possível dado o excepcional comprimento do transepto em relação à cabeceira e à nave única. Esta solução constitui, igualmente, uma singularidade da arquitectura deste convento que importa sublinhar.



Figura 174- Santa Clara de Vila do Conde, aberturas do transepto.

A capela-mor apresenta nas suas três chaves símbolos heráldicos. Esta profusão de escudos neste espaço é significativa da importância que se concede a estes símbolos pessoais esculpidos na pedra, sendo reveladora de uma sensibilidade que se vai afirmando a partir da segunda metade do século XIII. Nas duas chaves dos extremos,

³⁶ Mário Tavares CHICÓ, *ob. cit.*, p.111.

em forma circular aparece o escudo de D. Afonso Sanches, com a parte superior e inferior terminada em ponta, numa forma própria do tardo-gótico³⁷ (Figura 175).

Como bastardo real D. Afonso Sanches aparece com as suas armas diferenciadas das armas de Portugal: escudo com uma cruz firmada e carregada de cinco castelos e acantonada por quatro conjuntos de cinco escudetes cada, apontados em cruz e com o campo bezantado³⁸.

Na outra chave desta abóbada encontra-se o escudo dos Albuquerque representado por um brasão carregado de cinco flores-de-lis em santor, sendo estas armas utilizadas por D. Teresa Martins³⁹ (Figura 176).

Em cada absidiolo a abóbada apresenta apenas uma chave, também

com representação heráldica. Numa aparece um agrupamento das armas de D. Afonso Sanches com as armas de sua mulher: o escudo está carregado ao centro com um



Figura 175- Santa Clara de Vila do Conde, chave, escudo de D. Afonso Sanches.



Figura 176- Santa Clara de Vila do Conde, chave, escudo de D. Teresa Martins.

³⁷ Veja-se, por exemplo, a mesma forma de escudo representada na parte superior da porta principal de S. João Baptista de Moura em José Custódio Vieira da SILVA, “A Importância da Genealogia e da Heráldica na Representação Artística Manuelina” in *O Fascínio do Fim*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 131-151.

³⁸ Armando de MATTOS, *A Heráldica dos Bastardos Reais Portugueses*, s.l.,1940,p.36. Veja-se o seu selo em Marquês de ABRANTES, *O Estudo da Sigilografia Medieval Portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, Lisboa, 1983, p. 260.

³⁹ Armando de MATTOS, *ob. cit.*, p.36. Para comparação com o selo desta nobre em que aparecem as armas do marido no campo do escudo ver Marquês de ABRANTES, *ob. cit.*, pp.259-260.

escudete, possuindo no primeiro e quarto quartéis escudos e no segundo e quinto quartéis flores-de-lis (Figura 177).

Estas armas correspondem às armas de D. Fernando de Meneses, casado com D. Maria Afonso de Albuquerque, filha de D. João Afonso de Albuquerque, sendo desta forma datadas da segunda metade do século XV⁴⁰.

O outro absidiolo possui idêntica datação quatrocentista pela presença de uma cruz florenciada a ocupar todo o campo do escudo e que constitui a arma dos Pereiras.

A sua presença deve-se, certamente, a D. Brites Pereira, filha de D. Nuno Alves Pereira e sepultada na igreja⁴¹ (Figura 178).



Figura 177- Santa Clara de Vila do Conde, chave, escudo de D. Fernando de Meneses.



Figura 178- Santa Clara de Vila do Conde, chave, armas dos Pereiras.

⁴⁰ Carlos da Silva LOPES, “Duas Peças Provenientes do Convento de Santa Clara de Vila do Conde”, sep. da Revista *Museu*, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1960, p.11.

⁴¹ *Igreja de Santa Clara de Vila do Conde, ob. cit.*, p. 15.

6.3 A SALA DO CAPÍTULO E O CAMPANÁRIO

A sala do capítulo apresenta pequenas dimensões, sinal de reunir uma comunidade reduzida, sendo de planta quase quadrada (Figura 165). A sua situação junto a um braço do transepto e adossada à nave, é singular no panorama da arquitectura dos mendicantes, ou mesmo da arquitectura dos cistercienses, em Portugal. No entanto, em Espanha quando a sala do capítulo não surge na galeria oriental do claustro, segundo a tradição monástica, costuma situar-se na galeria setentrional como é o caso deste espaço em Vila do Conde⁴². É possível que a opção por esta invulgar posição no espaço conventual se devesse ao atraso que toda a construção deve ter sofrido, como já anteriormente destacamos.

A sala do capítulo apresenta na ligação ao claustro, reconstruído na época moderna, a composição comum de um portal ladeado por uma janela de cada lado (Figuras 179 e 180).



Figura 179- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, anos 30 (DGEMN).



Figura 180- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo depois do restauro.

⁴² Marta CUADRADO, *Arquitectura de las Ordenes Mendicantes*, Historia 16, Madrid, s.d., p.20.

Verifica-se um acentuado contraste entre o perfil das três arquivoltas que compõem a entrada com toros de fino perfil e forte relevo, e o trabalho dos capitéis, com alguns motivos de larga tradição na arte românica (Figuras 181 a 183).



Figura 181- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.



Figura 182- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.

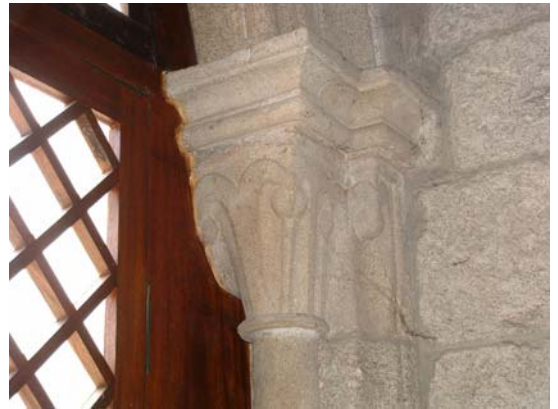


Figura 183- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel.

Esta qualidade da escultura diz respeito às folhas de videira (Figura 184), às folhas lanceoladas (Figura 185) e, em especial, à presença de aves afrontadas a beber do mesmo cálice, motivo já destacado por Aarão de Lacerda⁴³ (Figura 186).



Figura 184- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel

⁴³ Aarão de LACERDA, *História da Arte em Portugal*, vol.1, Portucalense Editora, Porto, 1942, p.440.



Figura 185- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel



Figura 186- Santa Clara de Vila do Conde, sala do capítulo, capitel

O campanário medieval, muito restaurado, encontra-se adossado a ocidente da sala do capítulo. Este campanário apresenta também uma posição invulgar por se desenvolver perpendicularmente à nave da igreja, o que poderá constituir um novo indício do aproveitamento de estruturas pré-existentes, ou seja o muro da igreja e o muro da sala do capítulo (Figura 187).

O conjunto de interpretações anteriores permite afirmar que a antiga igreja conventual terá sido concluída, em grande parte, já no século XV. Esta datação baseia-se na análise dos elementos de suporte da cabeceira, dos arcos do cruzeiro e sendo esta cronologia corroborada pelos elementos heráldicos presentes. Em contraste com estes aspectos construtivos apresenta uma sala do capítulo com capitéis cuja temática e



Figura 187- Santa Clara de Vila do Conde, campanário.

mesmo a modelação são de sabor românico.

A igreja de Santa Clara de Vila do Conde é arquitectonicamente conservadora pela sua cabeceira e tipo de aberturas, sinal não apenas dos problemas da sua conclusão mas certamente das características dos estaleiros do norte do país. Será possivelmente a sua época tardia, o século XV, a explicar também as variações em relação aos modelos mendicantes trecentistas, como as aberturas no braço do transepto ou a singularidade dos absidiolos terminando em duas faces.

Os dispositivos de clausura são igualmente sinal de pertencerem ao século XV, época de modificação na separação da comunidade monástica e bipartição do espaço da igreja por meio de um pano murário. Integra-se nesta modificação do espaço de clausura a criação de dois coros, um alto e um baixo.

7 OUTROS MOSTEIROS E CONVENTOS FEMININOS

Ao longo dos séculos XIII e XIV fundaram-se, por todo o país, vários mosteiros e conventos servindo comunidades femininas. De alguns não existe nenhum vestígio da sua edificação, como é o caso paradigmático de Santa Clara de Lisboa, destruído no terramoto de 1755 e de outros restam as edificações pós medievais, caso do mosteiro cisterciense de Santa Maria de Cós. A análise desses outros conventos e mosteiros, que a seguir se listam, não são objecto do presente estudo, tanto mais que em qualquer dos casos, só um trabalho arqueológico permitirá conhecer melhor os projectos arquitectónicos iniciais, a sua caracterização e a sua eventual novidade.

Utilizou-se o livro *As Ordens Religiosas em Portuga*¹ como obra de referência incontornável para conhecer dados seguros relativos a cada instituição religiosa.

Ordem de Cister. Mosteiros Femininos (séculos XIII e XIV):

- Mosteiro de S. Mamede e S. Paio de Lorvão (fundado séc. IX)
- Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo de Arouca (fundado séc. X)
- Mosteiro de Santa Maria de Cós (fundado séc. XIII)
- Mosteiro de S. Salvador de Bouças (fundado sec. X)
- Mosteiro de S. Bento de Cástris (fundado 1275)

¹ Bernardo Vasconcelos e SOUSA, (dir.); Isabel Castro PINA, Maria Filomena ANDRADE e, Maria Leonor Silva SANTOS, *Ordens Religiosas em Portugal: Das Origens a Trento. Guia Histórico*, Livros Horizonte, Lisboa, 2005.

Ordem dos Frades Menores

Província de Portugal. Conventos Femininos (séculos XIII e XIV):

- Convento de Santa Clara do Porto (fundado 1256)
- Convento de Santa Clara de Lisboa (fundado 1288)
- Convento de Santa Clara de Amarante (fundado 1333)
- Convento de Santa Clara da Guarda (fundado 1346)

Província do Algarve. Conventos Femininos (séculos XIII e XIV):

- Convento de Santa Clara de Beja (fundado 1340)
- Convento de Santa Clara de Portalegre (fundado 1370)

Ordem dos Pregadores. Conventos Femininos (séculos XIII e XIV):

- Convento de S. Domingos das Donas de Santarém (fundado 1240)
- Convento do corpo Christi de Vila Nova de Gaia (fundado 1345)
- Convento do Salvador de Lisboa (fundado 1392)

CONCLUSÃO

Difícilmente se associariam os séculos XIII e XIV a momentos de afirmação da condição feminina. No entanto, e mais uma vez contra toda a previsibilidade dos factos tantas vezes já estudados, a experiência levada a cabo por religiosas em Portugal e no resto da Europa, leva-nos a considerar que estes foram, de alguma maneira, séculos que marcaram uma evolução no papel da mulher no seio da igreja e da sociedade.

Foi nestes dois séculos que, em Portugal, se fundaram vários mosteiros cistercienses e conventos de clarissas com a particularidade de terem chegado a grande parte do território nacional. A especificidade de cada uma destas casas religiosas de e para mulheres estudadas ao longo desta tese só podem levar-nos a concluir que, apesar das circunstâncias particulares de cada uma delas, há algo de muito importante que une quase todas: o protagonismo feminino.

Como vimos, e apesar de as casas terem sido erigidas partindo do modelo arquitectónico das casas religiosas masculinas, a verdade é que, nestas construções, a presença feminina determinou sempre adaptações significativas que aqui nos ocupámos a identificar, em alguns casos, a interpretar, mas que de qualquer forma levantam a “ponta de um véu” em que a História do Género tem certamente uma palavra a dizer.

É sabido que a sucessão cronológica de acontecimentos não implica obrigatoriamente uma progressão linear de factos. E o caso da experiência das casas religiosas femininas dos séculos XIII e XIV comprova esta tese uma vez mais já que, a uma inicial e aparente autonomia das mulheres na igreja, se seguem tempos duros de clausura impostos, obviamente, por uma estrutura que, apesar das inovações, se mantinha marcadamente masculina.

Procurou-se provar com este trabalho que a arquitectura religiosa feminina não pode ser tomada como um todo independentemente do tempo em que se inscreve. Por esse motivo e dadas as conclusões a que foi possível chegar urge estudar a arquitectura religiosa feminina dos séculos subsequentes, em particular do século XV e XVI que, bebendo as experiências, os avanços e os retrocessos dos dois séculos anteriores, terá então uma projecção muito mais acentuada. Para este facto concorre o aparecimento do coro-alto, uma nova tipologia na organização espacial e litúrgica da igreja.

Nos capítulos anteriores, e partindo sempre da leitura da totalidade das casas religiosas femininas dos séculos XIII e XIV que subsistem nos seus vestígios medievais, identificaram-se, caso a caso, os sinais de mudança, as singularidades, apontando-se sobretudo tudo aquilo que permitiu, séculos mais tarde, uma identificação mais clara da arquitectura religiosa feminina face ao modelo masculino.

Em síntese, enumeram-se agora as particularidades, caso a caso, que se consideram como as mais relevantes.

Nos séculos XIII e XIV fundam-se mosteiros cistercienses e conventos de clarissas em diferentes regiões do território português. Santa Maria de Almoester e Santa Clara de Coimbra são, entre outros, exemplos de casas religiosas em que mulheres foram as suas fundadoras e as grandes benfeitoras. À semelhança do que se verifica também na Europa, há, sem dúvida, um protagonismo feminino na religião, de que a fundação de mosteiros ou conventos constitui uma das marcas mais relevantes.

Não constitui novidade a relação entre mosteiros e paços, a qual está patente em várias casas religiosas na Península Ibérica. Como variante desta realidade, no tocante às fundações monásticas, temos o caso de vários mosteiros cistercienses que vão edificar-se junto a um paço já existente. Este facto deve ser visto como uma característica de casas religiosas de mulheres.

Numa época de difusão dos símbolos heráldicos na arquitectura encontram-se estes símbolos dos fundadores e principais benfeitores a marcar diferentes espaços e superfícies das igrejas. A sua presença está fortemente associada não só à fundação das próprias casas mas também à preservação de uma memória relacionada com a marcação simbólica do local de sepultura no próprio espaço sagrado.

Esta função dos templos, utilizados como espaços funerários privilegiados, aparece como um aspecto de primeira importância nos usos da cabeceira e dos coros.

A escultura arquitectónica, que se restringe praticamente aos capitéis, parece revelar a importância dos artífices e o peso das tradições locais. Mostra também diferenças dos programas vegetalistas, com capitéis simbólicos e historiados, a que não é alheio o papel dos encomendadores, nos quais é preciso contar, como no caso de Santa Maria de Celas, com a própria abadessa. Embora o claustro deste mosteiro constitua um caso especial, pela existência de um programa narrativo e simbólico complexo para a época gótica, ele permite colocar a questão da possibilidade de uma iconografia de género, dirigida, no espaço claustral, para uma comunidade feminina.

A arquitectura destas igrejas mostra a adaptação dos modelos masculinos obedecendo aos requisitos necessários para servir a clausura, em que é preciso contar com divisões e barreiras para o estabelecimento de relações espaciais de género. A análise da arquitectura e em particular dos portais como zonas de articulação entre o espaço sagrado e o exterior, e o estudo dos dispositivos arquitectónicos que instauram e reforçam uma situação de clausura para as comunidades femininas, permitem compreender de que modo o modelo das igrejas de homens é pensado e modificado para as mulheres.

Em primeiro lugar, importa estabelecer uma bipartição do espaço, com uma parte reservada ao coro, monástico ou conventual, e outra reservada ao oficiante e aos leigos.

A zona da igreja reservada para estes últimos, começando nos primeiros tramos das naves, era muito reduzida, mas apresentando maiores dimensões nas igrejas de clarissas.

Neste aspecto particular, e apesar da clausura comum em finais do século XIII, paradoxalmente mais rígida de início para as clarissas, distinguem-se também mosteiros e conventos.

No exterior das igrejas, o portal não se distingue sensivelmente de muitos portais laterais de edifícios que servem comunidades masculinas ou paroquiais. É a grade, no interior, que verdadeiramente divide, material e simbolicamente, o espaço e que constitui o dispositivo que nos séculos XIII e XIV identifica uma igreja de clausura feminina. Nos edifícios de planta basilical o portal axial é sempre o mais importante. Ele é colocado no que vulgarmente se denomina a fachada principal. A presença desse portal, a associação com uma rosácea, vulgarmente disposta sobre ele, a par da articulação com os contrafortes dá uma importância visual a esta parte ocidental dos templos.

Em casas femininas, como Santa Clara de Coimbra e de Vila do Conde ou em Santa Maria de Almoester, cria-se uma situação ambígua sob o ponto de vista visual e simbólico, com a presença duma importante rosácea no muro ocidental agora despido de qualquer portal. Nestes casos, é a fachada lateral com a sua superfície marcada pelo ritmo das frestas, ou de pequenas janelas que assume uma posição relevante pela presença do único portal da igreja.

S. Dinis de Odivelas constitui um caso singular pela disposição do portal lateral, do mesmo lado do claustro, o que conduz à redução das dimensões da fachada, e à possibilidade de abertura de outra porta lateral a sul.

Em Santa Clara de Coimbra essa ambiguidade permanece, apesar da fachada lateral ser ainda mais marcada pela disposição rítmica dos contrafortes, necessários para um edifício totalmente abobadado.

Só na época Moderna a situação se parece alterar com a fachada lateral estruturada de maneira a exprimir a organização do espaço interior, e dessa forma a representar simbolicamente a situação de clausura feminina.

Noutros casos, a fachada lateral é única pelo adossamento de construções na parte ocidental da igreja, nomeadamente pelo aparecimento dos coros altos e baixos. Santa Clara de Vila do Conde é, a este respeito, uma solução precoce, embora neste caso a fachada lateral na sua organização seja independente dessa novidade tipológica do coro duplo.

Na análise da arquitectura medieval edificada para servir comunidades femininas importa sempre distinguir temporalmente essa realidade complexa, única forma de compreender as novidades e as persistências na organização do espaço, na evolução dos dispositivos de clausura e nos meios com que essa arquitectura procura ser significativa na organização simbólica de portais e fachadas.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo

Conventos Diversos, Mosteiro de Almoester, maço 2, nº 55.

Conventos Diversos, Mosteiro de Almoester, Testamento de D. Berengária, Maço 3, nº 11.

Estremadura, livro 22, fol. 170.

Biblioteca Nacional,

Alcobacense 232.

FONTES IMPRESSAS

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman D'Alexandre*, trad, apresentação e notas de Laurence Harf-Lancner, Lettres Gothiques, Le livre de Poche, Paris, 1994.

BRANDÃO, Frei António, *Monarquia Lusitana*, Parte IV, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1975.

BRANDÃO, Frei Francisco, *Monarquia Lusitana*, Parte V, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1976.

BRITO, Frei Bernardo de, *Primeira Parte da Chronica de Cister, onde se Contao as Cousas Principais desta Ordem e muitas Antiguidades do Reino de Portugal*, Lisboa, 1602.

CARDOSO, Jorge, *Agiolégio Lusitano, tomo 2*, Lisboa, 1652.

Cartulário do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, Edição Fac-similada da edição por Carlos da Silva TAROUCA, *Revista de Arqueologia e História*, 8ª série, vol IV, 1947, Associação Comercial e Industrial, Vila do Conde, 1986.

Chancelarias Portuguesas. D. Duarte, vol 1, Lisboa, Centro de Estudos Históricos-Universidade Nova de Lisboa, 1998.

D'ASSUMPÇÃO, Frei Bernardo, *Mosteiro de Celas. Index da Fazenda (1648)*, publ. por J. M. Teixeira CARVALHO, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1921.

ESPERANÇA, Frei Manuel da, *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, vol I, parte 1 e parte II, Lisboa, 1656.

Evangelios Apócrifos (Los), Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero, Quinta edição, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Catolica, Madrid, 1985.

JACQUES DE VORAGINE, *La Legende Dorée* traduction et notice par G.B., t.I, tII, Édition Rombaldi, Paris, 1942.

Livro dos Conselhos de El Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa), edição diplomática, transcrição de João José Alves DIAS, editorial Estampa, Lisboa, 1982.

PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida Y Hazañas de Alejandro de Macedónia*, tradução prólogo e notas de Carlos Garcia Gual, Editorial Gredos, Madrid, reimpressão 1988.

Regles des Moines, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Relaçam da Vida da Gloriosa Santa Isabel, Rainha de Portugal, em José VIANNA – *A Vida da Rainha Santa Isabel*, 2ª edição, Coimbra Editora, Coimbra, 1954.

S. BERNARDO, *Obras*, Introdução, versão e notas do R. P. German Prado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1947.

S. FRANCISCO DE ASSIS, *Escritos, Biografias, Documentos*, terceira edição, Fontes Franciscanas I, Editorial Franciscana, Braga, 2005.

SANTA CLARA DE ASSIS, *Escritos, Biografia, Documentos*, Fontes Franciscanas II, 2ª edição, Editorial Franciscana, Braga, 1996.

SOUSA, António Caetano de, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, t. I, Livros I e II, Atlântida-Livraria Editora, Coimbra, 1646.

VASCONCELLOS, Padre Ignácio da Piedade e, *História de Santarém Edificada*, Lisboa, 1740.

VITERBO, F. de Sousa (coord), *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses, ou ao Serviço de Portugal*, vol. 1, Imprensa Nacional, Lisboa, 1899.

ESTUDOS

ABRANTES, Marquês de, *O Estudo da Sigilografia Medieval Portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, Lisboa, 1983.

ADAM, Jean-Michel e REVAZ, Françoise, *A Análise da Narrativa*, Gradiva, Lisboa, 1997.

AFONSO, Luís Urbano, *O Ser e o Tempo, as Idades do Homem no Gótico Português*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2003.

ALCOY, Rosa, “Fuite” in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 394 e 395

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira da, *O Presépio na Arte Medieval*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras do Porto, Sep. da revista Arqueologia, Porto, 1983.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal, Estudo Iconográfico*, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1983.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, “A Igreja de Jesus de Setúbal”, *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. VII, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1990, pp. 267-279.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *História da Arte em Portugal*, vol 1, *O Românico*, Editorial Presença, Lisboa, 2001.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge, *História da Arte em Portugal*, vol 2, *o Gótico*, Editorial Presença, Lisboa 2002.

ANCHEBEN, Marcello, *Les Chapiteaux Romains de Bourgogne, Thèmes et Programmes*, Brepols, Turnhout, 2003.

Arquitectura Gótica en Galicia, Colégio Oficial de Arquitectos de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986.

AUBERGER, Jean-Baptiste, “La législation Cistercienne primitive et sa relecture claravallienne” in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 181-208.

AUBERT, Marcel, *L’Architecture Cistercienne en France*, colaboração da Marquesa de Maillé, 2ª edição, 2 vol, Vanoest, Paris, 1967.

Aux Confins du Moyen Age, Art Portugais XII-XV^e Siècle, Europalia 91, Ville de Gent, 1991.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Formation, Déformations, la Stylistique Ornamentale dans la Sculpture Romane*, 2ª edição, Flammarion, Paris, 1986.

BANGO TORVISO, Isidro, “El Espacio para Enterramientos Privilegiados en la Arquitectura Medieval Espanola” in *Anuário del Departamento de Historia y Teoria del Arte*, vol IV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1992, pp. 93-132.

BARASCH, Moshe, *Giotto y el Lenguaje del Gesto*, Ediciones Akal, Madrid, 1999.

BARRAL i ALTET, Xavier, *La Sculpture. Le Grand Art du Moyen Âge do V au XV^e Siècles*, Skira, Genebra, 1989.

BARRAL i ALTET, Xavier, “Propaganda Eclesiástica y Poder Feudal. El Ordem del Mundo en las Fachadas Românicas” em *Propaganda e Poder*, Marisa COSTA (coordenadora), Congresso Peninsular de História de Arte, 5 a 8 de Maio de 1999, Instituto de História da Arte/Cátedra de Estudos Galegos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Colibri, 2001, pp. 57-70.

BARRAL i ALTET, Xavier, *Contre l’Art Roman? Essai sur un Passé Reinventé*, Fayard, Paris, 2006.

BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, vol.II, t.1 e t.2, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le Récit Médiéval*, Hachette, Paris, 1995.

BEAUNE, Colette, *Les Manuscrits des Rois de France au Moyen Age*, introdução de François Avril, 2^a edição, Bibliothèque de l’Image, Paris, 1997.

BESERAU i RAMON, Pere, “Apôtres” in *Dictionnaire Critique D’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 91-95.

BESSON, François Marie, “A *Armes Égales*: une représentation de la violence em France et en Espagne au XII^e siècle”, em *Gesta*, International Center of Medieval Art, vol XXVI/2, Nova Iorque, 1987, pp, 113-126.

BOCK, Gisela, “História, História das Mulheres, História do Género”, in *Penélope, fazer e desfazer a História*, n^o 4, Quetzal Editores, Lisboa, 1989, p.157-187.

BONNERY, André; MENTRÉ, Mireille e HIDRIO Guylène, *Jérusalem, Symboles et Représentations dans l’Occident Médiéval*, Jacques Trancher, Paris, 1998.

BOTO VARELA, Gerardo, *Ornamento sin delito. Los Seres Imaginários del Claustro de Silos y sus Ecos en la Escultura Románica Peninsular*, Studia Silensia Seres Maior III, Abadia de Silos, 2000.

BOUSQUET, Jacques, “Le rôle des cisterciens dans la décadence romane. Exemples et réflexions” in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n^o 15, Centre permanent de recherches et d’études préromanes et romanes, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 1984, pp. 25-57.

BOUTON, Jean de la Croix, “Saint Bernard et les Moniales ” in *Mélanges Saint Bernard*, XXIV Congrès de l’Association Bourguignonne des Sociétés Savants (8^a Centenaire de la mort de Saint Bernard), Association des Amis de Saint Bernard, Dijon, 1953, pp. 225-247.

BOUTON, Jean de la Croix, (dir) *Les Moniales Cisterciennes, Livre troisième : Histoire interne. Etudes sur la vie des Moniales*, Commission pour l’Histoire de l’Ordre de Citeaux, Abbaye de Notre Damme d’Aiguebelle, Grignan, 1988.

BRAUNFELS, Wolfgang, *La Arquitectura Monacal en Occidente*, Edit. Barral, Barcelona, 1974.

BRETEQUE, François de la, "Image d'un Animal: le Lion. Sa Définition et ses "Limites " dans les Textes e l'Iconographie (XI^e-XIV^e siècles) ", in *Le Monde Animal et ses Représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles*, Actes du XV^eme Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984, Université de Toulouse – Le Mirail, Toulouse 1985, pp. 142-154.

BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (eds), *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, Harper & Row Publishers, Nova Iorque, 1982.

CABROL, Dom Fernand e LECLERCQ, Dom Henri, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 2, 2^a parte, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1925.

CAHN, Walter "Bernard and Benedict. The Ladder Image in the Anchin Manuscript" in *Studies in Medieval Art an Interpretation*, Pindar Press, Londres, 2001, p.412-435.

CAMILLE, Michael, *Le Monde Gothique*, Flammarion, Paris, 1996.

CARBONELL-LAMOTHE, Yvette, "Les établissements Franciscains de Gascogne vers 1300" in *La naissance et l'Essor du gothique méridional au XIII^e siècle*, Privat éditeur, Toulouse, 1974, pp.165-184.

CARBONELL-LAMOTHE, Yvonne, "L'Abbaye du Vignogoul" in *Cahiers de Fanjeaux, n^o 21, Les Cisterciens de Languedoc (XIII^e-XIV^e s.)*, Edouard Privat, Toulouse, 1986, pp. 269-281.

CASAS CASTELLS, Elena, "Ayer y Hoy en Los Monasterios Femininos: Datos para un Estudio Bibliográfico" in *Cistercium. Revista Monástica*, n^o 217, ediciones Monte Casino, Zamora, 1999, pp. 813-840.

CAZES, Quitterie e SCELLÈS, Maurice, *Le Cloître de Moissac, Chef-d'Ouvre de la Sculpture Romane*, éditions sud Ouest, Bordeaux, 2001.

CHAUVIN, Benoît, "Le Plan Bernardin: Réalités et Problèmes" in *Bernard de Clairvaux, Histoire, Mentalités, Spiritualité*, Colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 307-348.

CHICÓ, Mário Tavares, *A Catedral de Évora na Idade Média*, Edições Nazareth, Évora, 1946.

CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, 2^a edição [1954], Livros Horizonte, Lisboa, 1968.

CHICÓ, Mário Tavares, "Santa Clara - Impressão Geral", in *Guia de Portugal*, vol 2, parte 1, *Beira Litoral*, 2^a edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984, pp.316-321.

COCHERIL, Dom Maur, *Notes sur l'Architecture et le Décor dans les Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1972.

COCHERIL, Dom Maur, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, 1ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1978.

COCHERIL, Dom. Maur, “ Les Infantes, Teresa, Sancha et Mafalda et l'Ordre de Citeaux aux Portugal”, *Sep. Revista Portuguesa de História*, t. XVI, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1978.

COELHO, Maria Helena da Cruz e MARTINS, Rui Cunha, “O Monaquismo Feminino Cisterciense e a Nobreza Medieval Portuguesa (séculos XIII e XIV)”, in *Theologica*, 2ª série, vol. XXVIII, fasc. 2, Faculdade de Filosofia, Braga, 1993, pp. 481-506.

COELHO, Maria Helena da Cruz e VENTURA, Leontina “Os Bens de Vataça, Visibilidade de uma Existência”, *Sep da Revista de História das Ideias*, vol 9, Faculdade de Letras, Coimbra, 1987, pp. 33-77.

CORREIA, Vergílio e GONÇALVES, Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes: Lisboa - 1947.

CORTE-REAL, Isabel de Mendonça de, *Les Monuments Gothiques de Santarém et le Couvent d'Almoester*, thèse d'Histoire de l'Art, Poitiers/Coimbra, 1989.

COSTA, Avelino de Jesus da, “A Santíssima Eucaristia nas Constituições Diocesanas Portuguesas desde 1240 a 1954”, *Lusitania Sacra*, 2ª série, t. 1, 1989, Lisboa, pp. 197-243.

CUADRADO, Marta, *Arquitectura de las Ordenes Mendicantes*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, s.d..

DAVY, M. M., *Initiation a la Symbolique Romane*, Flammarion, Paris, 1977.

DEBIDOUR, V.H., *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*, Arthaud, Paris, 1961.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença (1490-1540)*, Epartur, Coimbra, 1982.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura Gótica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

DIMIER, Anselme, *L'Art Cistercien*, 3ª Edição, vol I, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1962.

DIMIER, Anselme, *Les moines Bâisseurs, Architecture et Vie Monastique*, Fayard, Paris, 1964.

DIMIER, Anselme, *Recueil de Plans d'Églises Cisterciennes*, Supplément, Abbaye Notre-Dame d'Aiguebelle, Grignan, 1967.

- DUBY, Georges, *Saint Bernard, l'Art Cistercien*, 2^a edição, Flammarion, Paris, 1979.
- DUBY, Georges, "Pour une Histoire des Femmes en France et en Espagne. Conclusion d'un colloque" in *Mâle Moyen Age, de l'Amour et d'Autres Essais*, Flammarion, Paris, 1988, pp. 118-126.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle, "Escrever a História das Mulheres" in Pauline Schmitt PANTEL (dir.), *História das Mulheres*, vol 1, *A Antiguidade*, trad. Port. Edições Afrontamento, 1993, pp. 7-17.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston et PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les Saints, Guide Iconographique*, nouvelle édition augmentée, Flammarion, Paris, 1994.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston e PASTOUREAU, Michel, *Le Bestiaire Médiéval, Dictionnaire Historique et Bibliographique*, le Léopard d'Or, Paris, 2002.
- DURLIAT, Marcel, *L'Art dans le Royaume de Majorque. Les Débuts de l'Art Gothique en Roussillon en Cerdagne et aux Baléares*, Privat Editeur, Toulouse, 1962.
- DURLIAT, Marcel, "La Grande Eglise Gothique du Midi Pleinement Constituée: La Cathédrale d'Albi" in *La Naissance et l'Essor du Gothique Méridional au XIIIe Siècle*, Privat, Editeur, Toulouse, 1974, pp. 377-380.
- DURLIAT, Marcel, "Le Monde Animal et ses Représentations Iconographiques du XIe au XVe Siècle" in *Le Monde Animal et ses Représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles*, Actes du XV^eme Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984, Université de Toulouse – Le Mirail, Toulouse 1985, pp. 73-92.
- DURLIAT, Marcel, *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques, de Compostelle*, 2^a edição, comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne, Dak, 1995. (1^a edição 1990).
- ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Editorial Presença, Lisboa, 1981.
- El Arte Románico en Galicia y Portugal/ A Arte Românica em Portugal e Galiza*, Fundación Pedro Barrié de la Maza/ Fundação Calouste Gulbenkian, s.d..
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *L'Église Abbatiale de Saint-Denis*, t1., éditions de la Tourelle, Antony, 1992.
- ESCHAPASSE, Maurice, *L'Architecture Bénédictine en Europe*, Éditions des Deux-Mondes, Paris, 1963.
- ESPANÔL BERTRAN, Francesca, "La Polifuncionalidad de un Espacio Restringido, Los Usuarios Religiosos y la Satisfacción de las Necesidades Comunitarias", in Joaquin YARZA LUACES e Gerardo BOTO VARELLA, (coords), *Claustros Románicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003, pp.11-30.
- ESSER, Karl Heinz, "Les Fouilles a Himmerod et le plan Bernardin", in *Mélanges Saint Bernard*, XXIV Congrès de l'Association Bourguignonne des Sociétés Savants (8^a

Centenaire de la mort de Saint Bernard), Association des Amis de Saint Bernard, Dijon, 1953, p. 311-315.

EYDOUX, Henri-Paul, *L'Architecture des Églises Cisterciennes d'Allemagne*, PUF, Paris, 1952.

FARMER, Sharon, “La Voix des Femmes. Une réception Américaine” in *Clio, histoire, Femmes et Sociétés*, n° 8, *George Duby et l'Histoire des Femmes*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, pp. 155-166.

FERGUSSON, Peter J., *Architecture of solitude, Cistercian Abbeys in twelfth century England*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

FERGUSSON, Peter J., “Les Cisterciens et le Roman” in *Dossiers de l'archéologie*, n° 229, (Cîteaux 1098-1998, L'Épopée Cistercienne) éditions Faton, Dijon, 1997-1998, pp.40-47.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, “Claustros Românicos en el Reino Astur-Leonés”, in Joaquin YARZA LUACES e Gerardo BOTO VARELLA, (coords), *Claustros Românicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003 pp. 87-110.

FERREIRA, José Augusto, *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*, Marques Abreu, Porto, 1925.

FIGUEIREDO, Borges de, *O Mosteiro de Odivelas*, Livraria Ferreira, Lisboa, 1887.

FOCILLON, Henri, *Arte do Ocidente, a Idade Média Românica e Gótica*, Editorial Estampa, Lisboa, 1980.

FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, 7^a edição, PUF, Paris, 1981.

FOCILLON, Henri, *L'Art des Sculpteurs Romains, Recherches sur L'Histoire des Formes*, 3^a edição, P.U.F., 1982..

FONQUERNE, Yves-René e ESTEBAN, Alfonso (coords), *La Condicion de la Mujer en La Edad Media*, Actas del Colóquio celebrado en la Casa de Velázquez, de 5-7 Novembro de 1984, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1986.

FRANCE, James, *The Cistercians in Medieval Art*, Sutton Publishing, Gloucestershire, 1998.

FRANCEY, Marcel, “Propositions Pour un Étude Préliminaire sur l'Architecture de quelques Abbayes de Moniales Cisterciennes” in Jean de la Croix BOUTON, (dir) *Les Moniales Cisterciennes, Livre troisième : Histoire interne. Etudes sur la vie des Moniales*, Commission pour l'Histoire de l'Ordre de Cîteaux, Abbaye de Notre Dame d'Aiguebelle, Grignan, 1988, pp. 17-22;

FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Brasões da Sala de Sintra*, vol. I e vol II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1973.

FRUGONI, Chiara Settis, *Historia Alexandri Elevati per Grifhos ad Aerem. Origine, iconografia e Fortuna di un tema*, Studi Storici, (fasc 80-82), Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, 1973.

FUMANAL I PAGÊS, Miguel Angel, "Païen" in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D'Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 643-645.

GAILLARD, George, "Les Chapiteaux du Cloître de Santa Maria del Estany" in *Études d'Art Roman*, PUF, Paris, 1972, pp 121-142.

GAMEIRO, Odília Filomena Alves, *A Construção das Memórias Nobiliárquicas Medievais, O Passado da Linhagem dos Senhores de Sousa*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, Lisboa, 2000.

GARNIER, François, *Le Langage de L'Image au Moyen Âge, Signification et Symbolique*, vol 1, 2ª edição, Le Léopard d'Or, Paris, 1982.

GARNIER, François, "La lecture de l'image médiévale" em *Rencontre de l'École du Louvre-Image et signification*, La documentation Française, Paris, 1983, pp. 101-112.

GATIER, Pierre-Louis, "Des femmes au désert?" in Jacques BERLIOZ - *Moines et Religieux au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, pp. 171-186.

GERRITSEN, Willen P. e VAN MELLE, Anthony G., (orgs), *A Dictionary of Medieval Heroes, Charaters in Medieval Narrative Traditions and their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts*, The Boydell Press, Suffolk, 1988.

GILCHRIST, Roberta, *Gender and material culture. The Archaeology of Religious Women*, Routledge, Londres, [1994] 1997.

GOMES, Paulo Varela, "As Igrejas Conventuais de Freiras Carmelitas Descalças em Portugal e Algumas Notas sobre a Arquitectura de igrejas de Freiras" sep. da *Revista Museu IV série*, nº 9, Porto, 2000.

GOMES, Paulo Varela, "A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas", in Virgínia FRÓIS, coord, *Conversas à Volta dos Conventos*, Casa do Sul editora, Évora, 2002, pp. 229-242.

GOMES, Paulo Varela e ROSSA, Walter, "A Rotunda de Santa Maria de Celas, um Caso Tipológico Singular" *Arte e Arquitectura das Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII* (Colóquio, 23-27 Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça) Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 2000, pp. 197-223.

GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de Arte Medieval*, Epartur, Coimbra, 1980.

GRABAR, André, *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne, Antiquité et Moyen Age*, Flammarion, 1979.

GUDIOL RICART, José e GAYA NUÑO, Juan António, *Arquitectura y Escultura Románicas*, Ars Hispânia, Historia Universal del Arte Hispánico, vol V, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1948.

GUESURAGA TRUEBA, Rápale, “Los Monstruos Andrófagos en El Arte Románica de Castilla” in *Sautuola*, vol II, Palencia, 1999, pp., 595-613.

GUSMÃO, Artur [Nobre] de, *A expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal (ensaio de Arqueologia da Idade Média)*, Edição do autor, Lisboa, 1956.

GUSMÃO, Artur Nobre de, *A Real Abadia de Alcobaça*, 2ª edição, Livros Horizonte, Lisboa, 1992.

HAMBURGER, Jeffrey F., “Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript” in *Gesta*, vol XXXI/2, The International Center of Medieval Art, Nova Iorque, 1992, pp. 108-134.

HEARN, M.F. *Romanesque Sculpture, the Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Phaidon Press, Oxford, 1981.

HECK, Christian, *L'Échelle Céleste, une histoire de la Quête du ciel*, 2ª edição, Flammarion, Paris, 1999.

HEITZ, Carol, “De l'Art Barbare à l'Art Roman” in Albert CHÂTELET e Bernard-Philippe GROSLIER (dir.) *Histoire de l'Art*, Larousse, Paris, 1995, pp. 366-416.

HIDALGO OGAYAR, Joana, “La imagen de Santiago “Matamouros” en los manuscritos iluminados “ em *Revista virtual de la Fundacion universitaria Española, Cuadernos de Arte e iconografía*, tomo IV, -7, 1991.

HIDRIO, Guyline, “Mages” in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D'Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp.519-521.

HORSTE, Kathryn, “The Passion serie from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital” em *Gesta*, International Center of Medieval Art, vol. XXI/1, Nova Iorque, 1982, pp. 31-62.

HORVAT, Frank e PASTOUREAU, Michel, *Figures Romanes*, Seuil, Paris, 2001.

HUBERT, Jean, “Le Caractère et le But du Décor Sculpté des Églises, d'Après les Clercs du Moyen Âge”, in *Moissac et L'Occident au XI^e siècle, Actes du colloque internationale de Moissac*, 1963, Privat, Toulouse, 1964.

HUIZINGA, Johan, *O Declínio da Idade Média*, Editora Ulisseia, Lisboa, s.d..

Igreja de Santa Clara de Santarém, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (30-31), Lisboa, 1942-1943.

Igreja de Santa Clara de Vila do Conde, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (14), Lisboa, 1938.

JACINTO, Maria Antónia Martins, “O Mosteiro de Santa Maria de Almoester: Contributo para uma Proposta Metodológica de Conservação e Valorização dos Edifícios Regulares”, in *Cistercium, Revista Monástica*, ano LI, nº 217, pp. 991-1006.

JOHNSON, Penélope D., “la Théorie de la Clôture et l’Activité Réelle des Moniales Françaises du XIe au XIIIe siècles ” in *Les Religieuses dans le Cloître et dans le Monde, des Origines à nos Jours*, Actes du Deuxième Colloque International de CERCOR (Poitiers, 29 Setembro-2 Outubro de 1988), Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1994, pp. 472-505.

JORGE, Virgolino Ferreira, “Mosteiros Cistercienses Femininos em Portugal. Notas sobre a Tipologia dos Sítios e as Igrejas” in *Cistercium, Revista Monástica*, ano LI, nº 217, pp. 853-864.

JUNYENT, Edouard, *Catalogne Romane*, vol2, 2ª edição, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1970.

KAHN, Deborah, “La Chanson de Roland dans le Décor des Églises du XIIe siècle”, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, Université de Poitiers, Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1997, pp. 337-372.

KIMPEL, Dieter, “Le Développement de la Taille en Série dans l’Architecture Médiévale et son Rôle dans l’Histoire Économique” in *Bulletin Monumental*, t. 135-III, Société Française d’Archéologie, Paris, 1977, pp.195-222.

KLEIN, Peter, “Topographie, Fonctions et Programmes Iconographiques des Cloîtres: la Galerie Attenante à l’Église“ in Peter KLEIN (organizador) *Der Mittelalterliche Kreuzgang, the Medieval Cloister-Le Cloître au Moyen Age, Architektur, Funktion und Programm*, Schenell & Steiner, Regensburg, 2004, pp.105-158.

L’HERMITE-LECLERCQ, Paulette, *L’Église et les Femmes dans l’Occident Chrétien, des Origines á la Fin du Moyen-Âge*, Brepols, 1997.

LACERDA, Aarão de, *História da Arte em Portugal*, vol.1, Portucalense Editora, Porto, 1942.

LAMBERT, Elie, “Les Grands Monastères Portugais, Leur Caractère National dans l’Histoire de l’Architecture Monastique Internationale”, sep. *Do Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra Editora, Coimbra, 1954.

LASKO, Peter, *Arte Sacro (800-1200)*, Manuales Arte Cátedra, 1999.

LÁZARO DAMAS, Maria Soledad, “Una iconografía de frontera: Santiago *Matamoros* en el Privilegio de Pegalejar” em *SUMUNTÁN*, nº 15, Anuário de estudos sobre Sierra Mágiura, 2001, pp 51-58.

LE GOFF, Jacques, *Por Amor das Cidades*, Teorema, Lisboa, 1997.

- LE GOFF, Jacques, *S. Francisco de Assis*, Editorial Teorema, Lisboa, 2000.
- Le Livre d'images de Madame Marie*, introdução e comentário Alison STONES, les éditions du Cerf- Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997.
- LECLERCQ, Jean, "L'Écrivain" in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 529-556.
- LEKAI, Louis, *Los Cistercienses, ideales y realidad*, editorial Herder, Barcelona, 1987.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, reedição, Plon, Paris, 1971.
- LOPES, Carlos da Silva, "Duas Peças Provenientes do Convento de Santa Clara de Vila do Conde", sep. da Revista *Museu*, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1960.
- LOTZ, Wolfgang, "Notes on the Centralized Church of the Renaissance" em *Studies in Italian Renaissance Architecture*, MIT Press, Massachusetts, 1981, pp. 66-73.
- MACEDO, Francisco Pato de, *A Arquitectura Gótica na Bacia do Mondego nos séculos XIII e XIV*. Trabalho de síntese para prova de capacidade científica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988.
- MACEDO, Francisco Pato de, *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006.
- MADAHIL, A. da Rocha, *A Instituição da Capela de D. Filipa no Convento de Odivelas*, Biblioteca da "Feira da Ladra", Lisboa, 1934.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, (organizador), *Bestiário Medieval*, ediciones Siruela, Madrid, 1986.
- MARIN, Louis, "Représentation narrative" em *Enciclopedia Universalis*, vol 10, pp. 541-543.
- MARIN, Mercedes Ros, "Phylacterie" in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D'Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 6832-684.
- MARQUES, Maria Alegria, "Inocência II e a Passagem do Mosteiro de Lorvão para a Ordem de Cister" in *Estudos sobre a Ordem de Cister em Portugal*, Lisboa, Colibri, 1998, pp. 75-125.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "Espiritualidad Franciscana y Arquitectura Gótica: del Recelo a la Revitalización", in *Espiritualidad y Franciscanismo, VI Semana de Estudios Medievales*, (Najera, 31 de Julho-4 de Agosto de 1995), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1996, pp. 111-131.

MARTIN-ROMO, Rodrigo de la Torre, “Los signos de Canteros em el Monasterio Cisterciense de Santa Maria de Alcobaca (Estremadura-Portugal)”, in *Actes du VIII colloque International de Glyptographie d’Hoepertingen*, Euregio, 1992, pp.123-142.

MARTINS Mário, “Livros de Sinais dos Cistercienses Portugueses”, em *Boletim de Filologia*, t.XVII, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1958, pp 303-348.

MATTOS, Armando de, *A Heráldica dos Bastardos Reais Portugueses*, s.l.,1940.

MATTOSO, José, “A Guerra civil de 1319- 1324” in *Portugal Medieval, Novas interpretações*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985, pp.293-308.

MATTOSO, José, *Identificação de um País, Ensaio Sobre as Origens de Portugal (1096-1325)*, vol.II, *Composição*, Editorial Estampa, Lisboa, 1985.

MATTOSO, José, “O Enquadramento Social e Económico das Primeiras Fundações Franciscanas” in *Portugal Medieval, Novas Interpretações*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1985, pp. 329-345.

MATTOSO, José, “Estratégias da Pregação no século XIII”, in *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Editorial Estampa, 1987, pp.191-202.

MATTOSO, José, “Os Antecedentes Medievais da Expansão Portuguesa”, in Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDURI- *História da Expansão Portuguesa*, vol 1, Círculo dos leitores, s.l., 1998. pp. 12-25.

MATTOSO, José, “O Triunfo da Monarquia Portuguesa: 1258-1264. Ensaio de História Política” in *Análise Social*, vol XXXV, nº 157, Revista do Instituto de Ciências sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001, pp. 899-935.

MATTOSO, José, *A Monarquia Feudal, História de Portugal*, vol. 2, Lisboa, Estampa, s.d..

MEERSSEMAN, G., “L’Architecture Dominicaine au XIII^e Siècle, Législation et Pratique” in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol XVI, Istituto Storico Domenicano di S. Sabina, Roma, 1946, pp. 136-190.

MENDELL, Elizabeth Lawrence, *Romanesque Sculpture in Saintonge*, Yale University Press, New Haven, 1940.

MENTRÉ, Mireille e REGNAULT, Marie-Laure, “Ascension “ in Xavier BARRAL i ALTET (dir.) *Dictionnaire Critique D’Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 112-117.

MIRANDA, Maria Adelaide e SILVA, José Custódio Vieira da, *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995.

MISONE, Daniel, “Architecture, Cadre de Vie et Environment des Monastères Bénédictines” in *Revue Bénédictine*, nº 100, Abbaye de Maredsous, 1990, pp. 63-133.

“Monastic Architecture for Women”, *Gesta*, vol XXXI/2, The International Center of Medieval Art, Nova Iorque, 1992.

MONTAGNES, Benoit, “L’Attitude des Prêcheurs a l’Égard des Oeuvres d’Art” in *La Naissance et l’Essor du Gothique Méridional au XIII^e siècle*, Privat éditeur, Toulouse, 1974, pp. 87-100.

MONTEIRO João Gouveia, *A Guerra em Portugal nos Finais da Idade Média*, Editorial Notícias, 1998.

MONTEIRO, Maria Teresa e SOUSA, José João Rigaud de, “Notas sobre o Pleito entre D. Mor Dias, Fundadora do Convento de Santa Clara de Coimbra, e os Cónegos do Mosteiro de Santa Cruz (Coimbra)” in *Estudos Medievais*, nº1, Centro de Estudos Humanísticos, Secretaria de Estado da Cultura, Porto, 1981, pp. 81-94.

MOREIRA, António Montes, “Breve História das Clarissas em Portugal” in *II Congreso Internacional: Las Clarisas em España y Portugal*, Salamanca 20-25 de Setembro de 1993, vol 1, Asociación Hispanica de Estudios Franciscanos, 1999, pp. 211-231.

MOREIRA, Rafael, “A Cultura Visual e Material” in Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDURI- *História da Expansão Portuguesa*, vol 1, Círculo dos leitores, s.l., 1998. pp. 455-486.

MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa, “As Abadessas Perpétuas de Celas (séculos XIII a XVII)” in *Munda*, nº 26, Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, 1993, pp. 19-23.

MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa, *Um Mosteiro Cisterciense Feminino: Santa Maria de Celas (século XIII a XV): por ordem da Universidade*, Acta Universitatis Conimbricensis, Coimbra, 2001.

Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, nº 18, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 2003.

MOUILLERON, Véronique Rouchon, fotografia de FAURE, Daniel, *Cloître, Jardins de Prières*, Flammarion, Paris, 2000.

MUÑOZ PÁRRAGA, Maria del Carmen, *Monasterios de Monjas Cistercienses*, História 16, Madrid, s.d..

NOLAN, Kathleen, “Ritual and Visual Experience in the Capital Frieze at Chartres”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6-série, CXXIII, (1994), Paris, pp. 53-71.

NÚÑEZ RODRIGUEZ, Manuel, *Casa. Calle, Convento, Iconografía de la Mujer Bajo Medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997.

NÚÑEZ RODRIGUEZ, Manuel, “Religio Regis y Culto al Poder” in *Propaganda e Poder*, Congresso Peninsular de História da Arte, (5 a 8 de Maio de 1999), Edição Colibri, Lisboa, 2001, pp.95-113.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª edição, fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

OLIVER, Judith, “Image et Dévotion: Le Rôle de l’Art dans l’Institution de la Fête-Dieu”, in *Actes du Colloque Fête-Dieu* (Liège, 12-14, Setembro 1996), Louvain-la-Neuve, Publications de l’Institut d’Études Médiévales, pp. 153-172.

OURSEL, Raymond, *Floraison de la Sculpture Romane*, vol 1, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1973.

PACAUT, Marcel, *Les Moines blancs, histoire de l’ordre de Cîteaux*, Fayard, Paris, 1993.

PARISSE, Michel, *Les nonnes au Moyen Âge*, Christine Bonneton éditeur, le Puy, 1983.

PASTOUREAU, Michel, “Les Emblèmes de la Jeunesse. Attributs et Mises en Scène des Jeunes dans l’Image Médiévale“ in Giovanni LEVI e Jean-Claude SCHMITT, *Histoire des Jeunes en Occident*, vol 1, Seuil, Paris, 1998, pp. 255-274.

PASTOUREAU, Michel, *A Vida Cotidiana no Tempo dos Cavaleiros da Tavola Redonda (França e Inglaterra séculos. XII e XIII)*, Companhia das Letras, S. Paulo, s.d..

PEREIRA, Fernando António Baptista, “Iconografia de Santiago” em *O Castelo e a Ordem de Santiago na História de Palmela*, Palmela, 1990, pp. 141-143.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro, “Le Lieu et les Images: les Sculptures de la Galerie est du Cloître de Moissac”, publicado originalmente in : Andrea VON HULSEN-ESCH, Jean-Claude SCHMITT (org)- *Die Methodik der Bildinterpretation/ Les méthodes de l’Interpretation de l’Image*, Gottingen, Wallstein, 2002, vol 2, pp. 415-470.

PEREIRA, Paulo, “A Arquitectura (1250-1450)” in Paulo PEREIRA (dir.) *História da Arte Portuguesa*, 1º volume, *Da Pré - História ao Modo Gótico*, Temas e Debates, s.l., 1995, pp. 335-433.

PILOSU, Mário, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*, editorial Estampa, 1995.

POUTRIN, Isabelle, “Clôture et Perception de l’Espace conventuel en Espagne (1560-1660), in *Les Religieuses dans le Cloître et dans le Monde, des Origines à nos Jours*, Actes du Deuxième Colloque International de CERCOR (Poitiers, 29 Setembro-2 Outubro de 1988), Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1994, pp. 597-607.

PRADALIÉ, Gérard, *O Convento de S. Francisco de Santarém*, prefácio de Vítor Serrão, Câmara Municipal de Santarém, 1992.

PRESSOYRE, Léon, *Le Rêve Cistercien*, Gallimard, Paris, 1992.

PRIN, Maurice, “L’Église des Jacobins de Toulouse: les étapes de la construction” in *La Naissance et l’Essor du Gothique méridional au XIII^e siècle*, Privat éditeur, Toulouse, 1974, pp. 185-208.

RAYNAUD, Christiane, *Mythes Cultures et Sociétés XIII^e – XV^e siècles*, Le Léopard d’Or, Paris, 1995.

RAYNAUD, Christiane, *Le Commentaire de Documentation Figuré en Histoire Médiévale*, Armand Colin, Paris, 1997.

REAL, Artur Corte e MACEDO, Francisco Pato de, “Le Cloître de Sainte-Claire-l’Ancienne de Coimbra (XIV^e siècle)” in *Revue de l’Art*, n° 133, Paris, 2001.

REAL, Manuel Luís, “Perspectivas sobre a Flora Românica da Escola Lisbonense. A propósito de dois capitéis desconhecidos de Sintra no Museu do Carmo” em *Sintria* I-II, (1982-1983) Sintra, pp. 529-560.

REAL, Manuel Luís, “La Sculpture Figurative dans l’Art Roman du Portugal” em Gerbard N. GRAF, *Portugal Roman*, t.1, *Le Sud du Portugal*, Zodiaque, La-Pierre-qui-vire, 1986, pp.33-74.

REAU, Louis, *Iconographie de l’Art Chrétien*, voll, tomo 2, PUF, Paris, 1958.

REPAS, Luís Miguel, “A Fundação do Mosteiro de Almoester: Revisão de um Problema Cronológico” in *Os Reinos Ibéricos na Idade Média*. Livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno, Coord. Luís Adão da FONSECA, Luís Carlos AMARAL e Maria Fernanda Ferreira SANTOS, vol. II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Editora Civilização, Porto, 2003, pp. 795-804.

REVILLA, F., “Hacia una Interpretación de Los Claustros Románicos El Discurso Edificante en San Cugat del Vallés”, *Goya*, n° 208, (1989), Madrid, pp. 200-208.

REY, Raymond, *La Sculpture romane Languedocienne*. Edouard Privat, Toulouse, 1936.

RICHÉ, Pierre, “La connaissance concrète de la Chrétienté” in *Bernard de Clairvaux, histoire, mentalités, spiritualité*, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, pp. 383-399.

RIVAS, Félix A., “El Significado de las Imágenes de Bailarinas en el Románico Aragonés”, in Ana Isabel CERRADA JIMÉNEZ e Josemi LORENZO ARRIBAS (edic), *De los Símbolos al Orden Simbólico Femenino (ss IV-XVII)*, Asociación Cultural AL-MUDAYNA, Madrid, 1998, pp. 217-235.

RODRIGUEZ NUNEZ, Clara, “El Conventualismo Femenino: Las Clarissas” in *VI Semana de Estudios Medievales*, Nájera 31 de Julho-4 de Agosto de 1995, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Logrono, 1996, pp. 87-100.

ROMANINI, Angiola Maria, “O Projecto Cisterciense” in Georges DUBY e Michel LACLOTTE, *História Artística da Europa, a Idade Média*, t.II, Quetzal Editores, 1988, pp.132-141.

ROSA, Maria de Lurdes, “A Religião no Século: Vivências e Devoção dos Leigos” in Ana Maria JORGE e Ana Maria RODRIGUES, coord, *História Religiosa de Portugal*, vol 1, *Função e Limites da Cristandade*, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Temas e Debates, Lisboa, 2004, pp.423-510.

RUDOLPH, Conrad, “Bernard of Clairvaux’s Apologia as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art” in *Gesta*, nº XXVII, nº 1 e 2, The international Center of Medieval Art, Nova York, 1988, pp. 125-132.

RUTCHICK, Leah, “Visual Memory and Historiated Sculpture in the Moissac Cloister” in Peter KLEIN (organizador) *Der Mittelalterliche Kreuzgang, the Medieval Cloister-Le Cloître au Moyen Age, Architektur, Funktion und Programm*, Schenell & Steiner, Regensburg, 2004, pp. 190-211.

SAINTYVES, Pierre, *En Marge de La Légende Dorée, Songes, Miracles et Survivances. Essai sur la Formation de Quelques Thèmes Hagiographiques*, Librarie critique Émile Noury, Paris, 1930.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los Grandes Temas del Arte Cristiano en España*, t.1, *Nacimiento e Infância de Cristo*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948.

SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura Em Portugal*.1º vol. *Séculos XII a XV*, Of. Gráficas de Bertrand (Irmãos), Lisboa. 1948.

SARAIVA, Carlota Abrantes, *Mosteiro de S. Dinis de Odivelas*, Sétimo Centenário do Mosteiro de Odivelas, 1295-1995, (Instituto de Odivelas), 1995.

SARMENTO, Zeferino, *História e Monumentos de Santarém*, pref. De Joaquim Veríssimo Serrão, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 1993.

SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Serviço de Música, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970.

SCHAPIRO, Meyer, “La Escultura Románica de Moissac”, in *Estudios Sobre el Románico*, Alianza Forma, Madrid, 1984, pp. 153-306.

SCHAPIRO, Meyer, “Sobre la Actitud Estética en el Arte Románico” in *Estudios Sobre el Románico*, Alianza Forma, Madrid, 1984, pp. 13-36.

SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, vol I, Lund Humphries, Londres, 1971.

SCHMIDT, Victor M., *A Legend and its Image, the Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art*, Mediaevalia Groningana, vol XVII, Egbert Forsten, Groningen, 1995.

SCHMITT, Jean-Claude, *La Raison des Gestes dans l’Occident Médiéval*, Gallimard, Paris, 1990.

SCHMITT, Jean-Claude (dir), *Femmes Art et Religion au Moyen-Âge*, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d’Unterlinder, Strasbourg, 2004.

Sculptures romanes, Musée des Augustins, Toulouse, 1998.

SÉNAC, Philippe, *L'Image de l'Autre, Histoire de l'Occident Médiévale Face à l'Islam*, Flammarion, 1983.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Inventário Artístico de Portugal*, vol III, *Distrito de Santarém*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1949.

SILVA Y VERASTEGUI, Maria Soledad de, *Iconografía Gótica en Alava, Temas Iconográficos de la Escultura Monumental*, Diputacion Foral de Alava, Servicio de Publicaciones, Vitoria, 1987.

SILVA, Jorge Henriques Pais da, *Páginas da História da Arte*, vol 1, *Artistas e Monumentos*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.

SILVA, José Custódio Vieira da, *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Associação para a Salvaguarda do Património Cultural e Natural da Região de Setúbal, Setúbal, 1987.

SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico in Portugal, a Arquitectura no Alentejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989.

SILVA, José Custódio Vieira da, “Para um entendimento da Batalha: a influência mediterrânica”, *Actas do III Encontro sobre História Dominicana*, Sep. de Arquivo Histórico Dominicano Português, vol IV/I, Porto, 1991, pp. 83-88.

SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, 1ª edição, IPPAR, Lisboa, 1995.

SILVA, José Custódio Vieira da, “A igreja de Santiago da Espada de Palmela” in *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp.61-74.

SILVA, José Custódio Vieira da, “A Importância da Genealogia e da Heráldica na Representação Artística Manuelina” in *O Fascínio do Fim*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 131-151.

SILVA, José Custódio Vieira da, “Da Galilé à Capela-Mor: O percurso do Espaço Funerário na Arquitectura Gótica Portuguesa” in *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997, pp. 45-59.

SILVA, José Custódio Vieira da, “Memória e Imagem, Reflexão sobre a Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)” in *Revista de História da Arte*, nº 1, Faculdade de ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp. 47-81.

SILVANO, Filomena, *Antropologia do Espaço, uma Introdução*, Celta, Oeiras, 2001.

SOARES, Torquato de Sousa, “Origem do Antigo Claustro do Mosteiro de Celas” *Actas do XVI Congrès International d'Histoire de l'Art*, separata, Lisboa, 1953.

SOUSA Cristina Maria André de Pina e GOMES, Saul António, *Intimidade e Encanto, O Mosteiro Cisterciense de Santa Maria de Cós*, Edição Magno, Leiria, 1998.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (dir.); PINA, Isabel Castro; ANDRADE, Maria Filomena e SANTOS, Maria Leonor Silva, *Ordens Religiosas em Portugal: Das Origens a Trento. Guia Histórico*, Livros Horizonte, Lisboa, 2005.

SOUTHERN, R. W., *L'Église et la Société dans l'Occident Médiéval*, Flammarion, Paris, 1997.

STALLEY, Roger, *Early Medieval Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

STIEGMAN, Emero, "Saint Bernard: the aesthetics of authenticity", in *Studies in Cistercian Art and Architecture*, vol 2, Cistercian Publications, Kalamazoo, 1984, pp. 1-13.

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la Estética, II, La estética medieval*, Akal ediciones, Madrid, 2002.

TEIXEIRA, Francisco, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 1992.

TEIXEIRA, Francisco, "O Mosteiro de Santa Maria de Almoester: Construção e Siglas de Pedreiros", in *Cister, Espaços, Territórios, Paisagens*, Colóquio Internacional (16 a 20 de Junho de 1998, Mosteiro de Alcobaça), vol II, IPPA, Lisboa, pp. 545-550.

TEIXEIRA, Francisco, "A imagem da monja cisterciense no túmulo de D. Dinis em Odivelas", *Cistercium, Revista Monástica* (nº 217), ano LI, ediciones Monte Casino, Zamora, Outubro-Dezembro de 1999, pp. 1161-1174.

THOUMIEU, Marc, *Dictionnaire d'Iconographie Romane*, 3ª edição, Zodiaque, la Pierre Qui-Vire, 1998.

TOMÉ, Manuela Maria Justino, *Odivelas, Um Mosteiro Cisterciense*, Coleção Patrimónios, Nº 3, Comissão Instaladora do Município de Odivelas, Odivelas, 2000.

VAN BELLE, J.L., "Les Signes lapidaires: Essai de Terminologie" in *Actes du colloque International de Glyptographie de Saragosse (7 -11 Julho de 1982)*, Braine-le-Château/Saragosse, 1983, pp. 29-43.

VAN BELLE, J.L., "Les Marques de Tailleurs de Pierre: Remarques Semiologiques" in *Actas del V Colóquio Internacional de Gliptografia*, Pontevedra, 1986, pp. 247-258.

VAN DER EERDEN, Peter Cornelius, "Tentation" em Xavier BARRAL I ALTET (dir.)-*Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, pp. 813-815.

VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Evolução do Culto de D. Isabel de Aragão*, volume 1 e 2, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1894.

- VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Inês de Castro. Estudos para uma Série de Lições no Curso de História de Portugal*, 2ª edição, Portucalense Editora, Barcelos, 1934.
- VASCONCELOS, António Garcia Ribeiro de, *Escritos Vários*, vol I, Publicação do Arquivo da Universidade de Coimbra, reedição preparada por Manuel Augusto RODRIGUES, Coimbra, 1987.
- VAUCHEZ, André, “Saint François d’Assise” in *Moines et Religieux au Moyen Age*, Édition du Seuil, Paris, 1994, pp. 245-263.
- VERGNOLLE, Éliane, “La Première Sculpture Romane de La France Moyenne (1010 - 1050)” em *L’Art Monumental de la France Romane. Le XI^e siècle*, the Pindar Press, Londres, 2000, pp.90-110.
- VEZIN, Gilberte, *L’Adoration et le Cycle des Mages dans L’Art Chrétien Primitif, Étude des Influences Orientales et Grecques sur L’Art Chrétien*, PUF, Paris, 1950.
- VIANNA, José, *A Vida da Rainha Santa Isabel*, 2ª edição, Coimbra Editora, Coimbra, 1954.
- VILAR, Hermínia Vasconcelos Alves e SILVA, Maria João Violante Marques da, “A Fundação do Mosteiro de Odivelas” in *Actas Congreso Internacional Sobre S. Bernardo e o Cister en Galícia e Portugal (17 – 20 Out. 1991)*, vol 1, Ourense, 1992, pp 589-601.
- VILAR, Hermínia Vasconcelos, *A Vivência da Morte no Portugal Medieval. A Estremadura Portuguesa (1300 a1500)*, Edições Patrimónia, Redondo, 1995.
- VILAR, Hermínia Vasconcelos, “Os Frades Mendicantes”, in *História Religiosa de Portugal*, vol. I, coord. Ana Maria C. M. JORGE e Ana Maria S. A. RODRIGUES, *Formação e Limites da Cristandade*, Temas e Debates, Lisboa, 2004, pp. 228-233.
- VILLAMARIZ, Catarina, *Claustros Góticos Portugueses*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1º vol, 1997.
- VOLTI, Panayota, *Les Couvents des Ordres Mendiants et leur Environnement á la fin du Moyen Age –Le Nord de La France et les Anciens Pays-Bas Méridionaux*, CNRS Editions, Paris, 2003.
- WHITE, John, *Arte Y Arquitectura en Italia (1250-1400)*, Cátedra, Madrid, 1989.
- WILLIAMS, Frederick G., “Breve Estudo do Orto do Esposo com um Índice Analítico dos exemplos”, sep da revista *Ocidente*, vol LXX, Lisboa, 1968.
- WIRTH, Jean, *L’Image Médiévale, Naissance et Développements (VI-XV siècle)*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1989.
- WIRTH, Jean, *L’Image à l’Époque Romane*, Les éditions du Cerf, Paris, 1999.

WIRTH, Jean, “La Femme qui Bénit” in *Femmes, Art et Religion au Moyen Âge*, dir. de Jean-Claude SCHMITT, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2004, pp. 156-179.

YARZA LUACES, Joaquim *et. al.*, *Fuentes y Documentos para La Historia del Arte. Vol III, Arte Medieval II, Románico y Gótico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

YARZA LUACES, Joaquim, *Historia del Arte Hispánico*, vol II, *La Edad Media*, reimpressão, Editorial Allambra, Madrid, 1988.

YARZA LUACES, Joaquin, “El diablo en los Manuscritos Monásticos Medievales”, in Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa Maria la Real, *Actas VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, (1-4 de Agosto de 1994), Aguilar de Campo, 1994, pp.105-129.

YARZA LUACES, Joaquin e BOTO VARELA, Gerado (coords), *Claustros Românicos Hispanos*, Edilesa, Léon, 2003.

ZUMTHOR, Paul, *La mesure du Monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, editions du Seuil, Paris, 1993.

APÊNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

1295, Carta de dotação e Constituições do Real Mosteiro de Odivelas por D. Dinis.

Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, livro 22 da Estremadura, fol. 170.



N Dei Dei nomine Amen. Nouerint vniuersi quod nos I. diuina miseratione Episcopus Vlixbonensis attendentes, quod cura, & sollicitudo incumbentis nobis officij quadam veluti conscientiae necessitate cogente vehementer mentem nostram debent inducere, & hortari. ut ea quae Dei sunt, & ad augmentum diuini cultus praecipue respiciunt intentis studijs, & promptis operibus exequamur, & ea quantum ex alto prouenit effectui debito mancipemus; idcirco cum magnificus Princeps Dominus Dionysius Dei gratia Portugaliae, & Algarbij Rex Illustris aciem suae considerationis habens semper ad Dominum, cui Catholicè se deuouit, cuius & Ecclesiam digno semper honore prosequitur ad honorem Dei, & Beatissimae Virginis Matris suae, & omnium Sanctorum, & specialiter beatorum Dionysij, & Bernaldi pro animabus suorum parentum, & successorum, & in suorum remissionem peccatorum monasterium Dominarum Ordinis Cisterciensis in fundo suo. qui vulgariter dicitur Odiuellas nostrae Diocesis in districto. seu termino Ciuitatis Vlixbonensis de nouo construere, fundare, instituere, erigere, & ordinare, ac primarium lapidem ponere disposuerit; ac etiam cum Sancti Patres prouide decreuerunt Ecclesias, & Monasteria minimè debere construi, nisi sufficienti dote primitus assignata, sufficienter ipsum monasterium proposuerit dotari, ideoque petierit à nobis cum instantia, ut ei super hoc curarem nostram auctoritatem, & assensum, ac licentiam impertiri, & nihilominus ipsum Monasterium solius Dei intuitu, & ad maiorem loci tuitionem à iurisdictione nostra, & Vlixbonensis Ecclesiae exemptum constitueremus, & redderemus omnino, ut per exemptionem huiusmodi peruersorum connatus, & insultus improbi, qui diuina satagunt opera impedire possent facilius refrenari; nos diligenter considerantes quod idem Ordo diuinitus institutus inter caeteras sacras Religiones Deo, & Beatissimae suae Matri deuotas clareat deuotione conspicua, personas vtriusque sexus beatæ vitæ producens, & cultores fidei orthodoxæ considerando, & tam laudabile propositum, ac tam sanctam, & prouidam considerationem, ac prouisionem dicti Domini Regis à solo Deo procedere in hac parte offerendo, & assignando dotem satis sufficientem, & ad opus ipsius monasterij Dominarum, seu conuentus eiusdem, ac ad alia ipsius monasterij onera supportanda dotem huiusmodi prout decreta Sanctorum Patrum prouide statuerunt in nostra praesentia praedestinando, ac & liberaliter assignando sanctis, ac prouidis eiusdem Domini Regis precibus liberaliter annuentes super foundationem, constructionem, erectionem, & ordinationem praefati monasterij Dominarum Cisterciensis Ordinis in dicto loco de Odiuellas in nomine Sanctae, & indiuiduae Trinitatis de consensu nostri Capituli ad hoc specialiter congregati licentiam, & auctoritatem, & assensum concedimus postulatione ibidem incontinenti Abbatis, & Dominarum dicti Ordinis Conuentu legitime institutis, & reseruatis nobis, & Vlixbonensi Ecclesiae, & quibuslibet alijs Ecclesijs nostrae Ciuitatis, & dioecesis in omnibus terris, fundis, & possessionibus eidem monasterio in praesenti datis, & assignatis. seu in posterum dandis, & assignandis

Et assignandis omnibus iuribus decimarum, primitiarum, et mortuorum, quæ nos, et antecessores nostri, et Ecclesia Vlixbonensis et aliæ Ecclesiæ nostræ Ciuitatis et diocesis integrè sicut ante fundationem, et constructionem dicti monasterij habebamus, et recipiebamus, et recipere debebamus, quod nos, et successores nostri, et Ecclesia Vlixbonensis, et aliæ Ecclesiæ nostræ Ciuitatis, et diocesis habeamus et plenarie recipiamus Monasterium ipsum, Abbatissam, Conuentum, et Dominas eiusdem quo ad omnia alia ab omni iurisdictione, subiectione, et potestate nobis, et Vlixbonensi Ecclesiæ illis dumtaxat reuerentia, et obedientia, et iuribus vniuersis, exceptis quæ in Monasterium Alcobatiæ Episcopo Vlixbonensi fieri, et exhiberi debent, seu etiam consueverunt de consensu præfati Vlixbonensis Capituli totaliter et in perpetuum eximimus, ac ex nunc omnibus alijs priuilegijs, libertatibus, indulgentijs, et immunitatibus prædictum Monasterium de Odiuellis Abbatissam, Conuentum, et Dominas eiusdem et familiares suos gaudere volumus quantum de iure possumus statuimus, et ordinamus, quæ alijs Dominabus Cisterciensis Ordinis, seu eidem Ordini a Sede Apostolica sunt concessa. Verum quia ex occasione vagandi extra proprias domos discurrendi consueuerunt Dominabus præfati Ordinis multa pericula, et infamia prouenire idem Dominus Rex affectans super hæc salubriter prouideri, voluit, statuit, et ordinauit de consensu, et autoritate nostra, et Capituli Vlixbonensis, et de consensu ipsius Abbatissæ, et Dominarum eiusdem Monasterij, Abbate de Alcobatia hæc penitus approbante, quod nec Abbatissa, nec Dominæ ipsius Monasterij ultra ambitum dicti Monasterij aliquatenus exeant, sed interclusæ degant, ac conuersari perpetuò teneantur, hæc ipse Abbatissa, et Dominæ, siue earum singulæ, communitè, vel diuisim per ipsam Abbatissam, seu quoscunque alios superiores quomodolibet in contrarium licententur. Nulli ergo hominum liceat claustrum, nec officinas eiusdem monasterij ingredi, licitum tamen sit Monachis confessoribus earundem Dominarum ibidem commorantibus ingredi ad dandum, et administrandum Dominabus ibidem patientibus, et infirmis Ecclesiastica Sacramenta, si quam Dominam mori contigerit ad eam commendandam, et ad officium Ecclesiasticum, quod pro mortuis secundum sui Ordinis statuta fieri consueuit, agendum. Similiter liceat præfatis Visitatoribus intus ingredi, cum ratione Visitacionis solummodo ibidem accesserint, et hoc tempore suæ visitacionis tantum; liceat etiam Domino Regi intus ingredi cum tribus personis idoneis, et honestis: Infanti, Episcopo, et Abbati Alcobatiæ similiter ingredi liceat, quando necesse fuerit, cum duabus personis honestis: Medico et Sanguinutorio similiter liceat intus ingredi tempore necessitatis: carpentarijs et operatoribus, quando necessitas exegerit ad domos, ædificia, hortos rescificandos, et præparandos, et cum supradictarum rerum refectiõnem, seu præparationem fieri contigerit, continuè ambo Monachi, vel eorum alter, aut fratres conuersi, aut eorum alter cum præfatis magistris carpentarijs, aut operarijs continuè assistant, et cum eis ingrediantur, et exeant. Nulli verò alteri homini Religioso, Clerico, aut etiam seculari cuiuscumque status, et conditionis sit, exceptis personis superius nominatis, et in casibus supradictis intus ingredi liceat. Intra chorum verò, et altare debet esse vnum portale habens duo parua ostiorum, quorum quædam debent esse integra, alia verò de gradizela, et hæc omnia ostia debent esse lignea bona, et fortia, ostia verò integra sint versus chorum, cætera verò de gradizela vsque altare respiciant, et sint benè clausa; eorum verò ostiorum, quæ chorum respiciunt, Monachus Sacrista semper clauem teneat, reliquum ostium, quod vsque chorum est, habeat clauos densos, et acutos versus altare conuersos, et sit bene clausum, claues verò eiusdem ostij conseruet Monacha Sacrista, et quælibet prædictorum ostiorum continuè sint clausa, excepto tamen quod integra ostia debent aperiri in eleuatione corporis Christi, vel quando aliqua

qua Monacha voluerit cum aliquo colloqui, quod nulli Monachorum liceat, nisi de licentia propriæ Abbatissæ: cum verò colloquium huiusmodi fieri contigerit, sit inter Dominas, & ostia gradizelæ inter medium mandile. Non negamus tamen eisdem Dominabus quin veniant ad Ecclesiam cum necesse fuerit ad Sanctam Communionem recipiendam, & ad cimiterium ad sepeliendum. Dominas eiusdem domus secundum Ordinis instituta; (...)

. Actum apud dictum Monasterium de Odiuellis Era millesima trecentesima trigesima tertia, vigesima septima die Februarij. Ego Rex Dionysius manu mea subscripsi. Nos Ioannes præfatus Episcopus Vlixbon. manu propria subscripsimus. Et ego Petrus Remigi Cantor supradictus manu propria subscripsi. Et nos Frater Dominicus Abbas Monasterij Alcobatiæ manu propria subscripsimus Et ego Frater Paschasius Monachus Alcobatiæ nomine dictæ Abbatissæ, & eius mandato manu propria subscripsi.

Tradução

Em nome de Deus, Ámen. Saibam todos que nós, I. por misericórdia divina, Bispo de Lisboa, esperando que a preocupação e solicitude do ofício que nos cabe, obrigando-nos como que certa necessidade de consciência, devem induzir e exortar fortemente o nosso espírito a que levemos a efeito com estudos intensos e obras manifestas, as obras que são de Deus e que respeitam principalmente ao aumento do culto divino, e entreguemos ao devido efeito quanto provém do alto, por isso, quando o magnífico Príncipe Dom Dinis, pela graça de Deus Rei de Portugal e do Algarve, Rei ilustre, tendo sempre a vista da sua consideração para o Senhor, a quem se devotou catolicamente e cuja Igreja favorece sempre com digna honra de Deus e da Bem-Aventurada Virgem, Sua Mãe, e de todos os santos e especialmente dos Beatos Dionísio e Bernardo, determinar pelas almas dos seus pais e sucessores e para a remissão dos pecados a construção de novo, a fundação e instituição do mosteiro das Donas, da Ordem Cisterciense, na sua propriedade, que vulgarmente se chama Odivelas, da nossa diocese, no distrito ou termo da cidade de Lisboa, e ordenar o lançamento da primeira pedra; e também, quando os

Santos Padres decretaram providencialmente que as Igrejas e Mosteiros não deviam de modo algum ser construídos, a não ser que primitivamente hajam sido suficientemente dotados ou quem propuser dotar o próprio Mosteiro com suficiência e por isso nos pedir instantemente que a este respeito procurássemos dar a nossa autorização, assentimento e licença e entretanto fundássemos e entregássemos totalmente o nosso Mosteiro apenas em consideração a Deus e para maior defesa do local isento da nossa jurisdição e da Igreja de Lisboa, para que por anulação destes esforços dos perversos e dos insultos dos improbos que se afadigam por impedir as obras divinas, pudessem ser facilmente refreados; nós, considerando diligentemente que a mesma Ordem, instituída divinamente entre as diferentes religiões consagradas a Deus e dedicadas à sua bem-aventurada Mãe, brilhe com notável devoção, induzindo à vida feliz pessoas de ambos os sexos, considerando os cultores da fé religiosa e oferecendo propósito tão louvável e consideração tão sagrada e providencial e previsão do referido Senhor Rei e assinando um dote bastante suficiente para a obra do Mosteiro das Donas ou do mesmo Convento e para suportar os outros encargos do mesmo Mosteiro, estatuíram providencialmente um dote, conforme aos decretos dos Santos Padres, predestinando a nossa presença e atribuindo liberalmente aos santos e anuindo generosamente aos desejos providenciais do mesmo Senhor Rei, a respeito da fundação, construção, erecção e ordenação do referido Mosteiro das Donas, da Ordem de Cister, no dito lugar de Odivelas, em nome da Santa e Indivídua Trindade, com o assentimento do nosso Capítulo, reunido especialmente para este efeito, concedemos licença, autorização e consentimento a pedido instante da Abadessa e das Donas da dita Ordem, instituídas legitimamente em Convento e reservadas para nós e para a Igreja de Lisboa e quaisquer outras Igrejas da nossa cidade e dioceses em todas as terras, as propriedades e possessões dadas e atribuídas presentemente ao mesmo Mosteiro ou que no futuro venham a ser dadas e

atribuídas, com todos os direitos de décimas, primícias e mortulhas que nós, os nossos antecessores e a Igreja de Lisboa e as outras Igrejas da nossa cidade e diocese, como antes da fundação e construção do mesmo Mosteiro, tínhamos, recebíamos e devíamos receber integralmente, para que nós e os nossos sucessores, a Igreja de Lisboa e outras Igrejas da nossa cidade tenhamos e recebamos inteiramente o mesmo Mosteiro, a Abadessa, o Convento e as Donas do mesmo, até que libertemos totalmente e para sempre todas as outras coisas de toda a jurisdição, sujeição e poder, a nós e à Igreja de Lisboa, à excepção da reverência e obediência e de todos os direitos que devem fazer e mostrar no Mosteiro de Alcobaça ao Bispo de Lisboa e ainda os que costumaram consentimento do referido Capítulo de Lisboa; desde agora queremos que o citado Mosteiro de Odivelas, a Abadessa, o Convento e as Donas do mesmo e os seus familiares gozem de todos os outros privilégios, liberdades, indulgências e imunidades, quanto de direito podemos, estatuímos e ordenamos tudo o que foi concedido pela Sé Apostólica às outras Donas da Ordem de Cister ou à mesma Ordem. Porém, porque por causa de saírem fora das próprias casas costumavam surgir muitos perigos e má fama para as Donas da referida Ordem, o mesmo Senhor Rei empreendendo providenciar salutarmente sobre estes factos, quis, determinou e ordenou, com o consentimento e autoridade nossa e do Capítulo de Lisboa e com acordo da própria Abadessa e das Donas do mesmo Mosteiro e com pleno acordo do Abade de Alcobaça, que nem a Abadessa nem as Donas do Mosteiro saíam para além da área do dito Mosteiro, mas vivem enclausuradas e a Abadessa e as Donas ou cada uma delas sejam obrigadas a morar sempre em comunidade ou isoladamente, segundo determinação da Abadessa, ou de qualquer outro modo, se outros superiores autorizarem o contrário. Portanto, não seja permitido a nenhum homem entrar no claustro, nem nos armazéns do mesmo Mosteiro; seja, porém, lícito aos monges confessores das mesmas Donas que aí moram, entrar

para dar e administrar às Donas que sofrem ou estão enfermas os sacramentos eclesiásticos, e se acontecer que alguma Dona morra, para a encomendar ou para fazer o ofício eclesiástico que é costume fazer pelos mortos, segundo os estatutos da sua Ordem. Semelhantemente seja permitido aos referidos visitantes entrar quando aí se deslocarem apenas por causa da visita e durante o tempo da visita; seja também lícito ao Senhor Rei entrar com três pessoas idóneas e honestas; igualmente seja permitida a entrada ao Infante, ao bispo, e ao Abade de Alcobaça, quando for necessário, com duas pessoas honestas; seja lícito semelhantemente ao médico e ao sagrador entrar em momentos de necessidade; aos carpinteiros e operários, quando for necessário reparar e preparar as casas, os edifícios as hortas e quando acontecer que se faça reparação e ou preparação das referidas obras, acompanhem-nos imediatamente ambos os monges ou um deles ou os irmãos conversos ou um deles, com os referidos mestres carpinteiros ou operários e saiam e entrem com eles. Porém, não seja permitida a entrada de nenhum outro homem religioso, clérigo ou secular de qualquer estado ou condição, exceptuadas as pessoas anteriormente indicadas e nos casos mencionados. Entre o coro e o altar deve haver um portal com duas portas, uma inteira e outra de grades e todas estas portas devem ser de boa madeira, fortes e a porta inteira voltada para o coro e a outra, de grades, esteja voltada para o altar e esteja bem fechada; a porta que está voltada para o coro o irmão Sacristão tenha sempre a chave; a outra porta que fica junto do coro tenha cravos fortes e pontiagudos, voltados para o altar e esteja bem fechada e a chave da mesma porta esteja na posse da monja Sacristã e qualquer das referidas portas esteja fechada continuamente, excepto as portas inteiras, que devem abrir-se na elevação do corpo de Cristo ou quando alguma monja quiser falar com alguém, o que não será lícito a nenhuma das Monjas, a não se com licença da própria Abadessa; quando, porém acontecer que se faça colóquio deste género, haja entre as Donas e a porta de grade um

reposteiro intermédio. Não proibimos, contudo, às mesmas Donas que venham à Igreja quando for necessário para receber a Santa Comunhão e ao cemitério para sepultar as Donas da mesma casa, segundo as regras da Ordem; (...)

Feito no dito Mosteiro de Odivelas. Era de mil trezentos e trinta e três, dia vinte e sete de Fevereiro. Eu, Rei Dinis, subscrevi com a minha mão. Nós, João, citado Bispo de Lisboa, subscrevemos com a própria mão. Eu, Pedro Remígio, supramencionado Cantor, subscrevi com a própria mão. E nós, irmão Domingos, Abade do Mosteiro de Alcobaça subscrevemos com a própria mão. Eu, irmão Pascoal, Monge de Alcobaça, em nome da dita Abadessa e por seu mandato, subscrevi com a própria mão.

In Frei Francisco BRANDÃO, *Monarquia Lusitana*, Parte V, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1976, pp.145-149.

Documento 2

1306, Lisboa, Julho, 14. Carta de D. Dinis sobre o Regimento do Mosteiro de Odivelas.

Biblioteca Nacional, Alcobacense 232.

Em Nome de deus Ámen que do sabedor hem ma/dar conselho porem Nos dom Dinis pela graça de deus Rey de Portugal E do Algarue E frei Pero ab/bade Dalcobaça De consentimento De Constança Lourenço/ abbadessa do mosteiro de odivellas e de todo ho con/vento dese mosteiro considerantes que algumas cousas Contheudas em algumas clausulas De hua orde/nação em outro. Após feita per mim dito Rey. E per ho/ Reverente padre Dom Joam bispo de lixboa E per frey/ Domingos abbade dalcobaça. E per elvira fernandez/ abbadesa E convento do dito mosteiro de odivellas Sobre o deficamento E Regimento do dito mosteiro em tam/ graves E tam duras que por sua grandeza e du/reza Seria perigo das almas nom podião Ser completa/mente guardadas. Como ainda asi Seia/ que sera fora dos stablecimentos E observancias E costumes /da ordem de cister aa qual ordem monjas Do /dito mosteiro Seerão dedicadas pera sempre cobí/çantes decauidas os perigos de suas almas per hua/ Autoridade de humias letras reverente padre/ Johane bixpo de Lixboa. E de sua Igreja E cabido/ a fundo som contheudos as ditas cousas asi como em os artigos a fundo scriptos/ he contheudo istablecentes que a nehuam cousa/ daquelas Em aquellas que saaom contheudas des daquela clausula/ que se começa Em por que por ocasiom de vagar e /ata fim da clausula que se começa //digo acaba a a sote/rrar as donas dese mosteiro segundo os statutos/ da ordem as ditas monjas daqui avante em nenhuam /maneira seiaom theudas de guardar saluo somente/ Aquellas cousas que saaom contheudas na

orde/naçom presente declarantes daqui avante por ne/nhumas as outras cousas contheadas antre as ditas/ clausulas. Ordenamos ergo que assi a abbadesa/ como as ditas monjas dese moestiro nom seiaom fora/ em alguam maneira aleem do circuito do moestiro mas/ dentro ençarradas vivaom. E seiam theudas de con/versar pera sempre Nem a abbadesa ou as donas/ ou cada humas dellas comummente ou apartadamente/ seiaom licenciadas per esa abbadesa ou per quaisquer ou/tros Superiores per a saireem do moestiro por alguam Re/zam Saluo se tanta for a necessidade da enfermi/dade dalguam monja do moestiro que se nam saisem/ Nom poderia scapar perigo de morte ou enfermida/de perpetua per Juízo de fisicos em ho qual caso taes/ enfermas poderão sair com huma ou duas monjas/ maduras E discretas E seguras de Licença da abbadesa /avido Permeiro plazimento del Rey ou da Rainha/ sem ho qual gançado E avido nom poderaaom aver Licença/ Se porem alguam dellas de tam graue enfermidade/ fose doente que em aguardando ho plazimento/ del Rey ou da Rainha..segundo comum Juízo pare/cese perigo de morte Entam a abbadesa de conselho/ de totalas donas E do abbade dalcobaça quando/ se poser a ver lhe daar a Licença pera alguum lugar honde/ Posa ser liure de perigo de suas enfermidades nom po/sam ainda entrar homem algum na clausura E casas/ de dentro do moestiro posam porem os monges em/trar os confesores desas donas qui hi moraom /pera daar E administrar as donas hi pacientes/ E enfermas os eclesiásticos sacramentos E se /Acontecer alguma dona hi morrer pera encomendar/ E fazer o officio eclesiástico que se perlos mortos/ segundo os Statutos da sua ordem costuma fa/zerem E sobre isto Seia licito aos monges ou Sacer/dotes quando celebrarem a missa entrao dentrona/ clausura com os ministros Somente nos dias da/ procissão que se na ordem costuma de fazer po/saom ainda os visitantes dentro entrar quando/ por Rezam de visitaçom somente ahi chegarem E esto/ no tempo da visitação somente. Licito Seia ainda /ao senhor Rey entrar dentro com quais E quando lhe/ aprouer E aa

Rainha semelhauelmente. Ho Infante/ bixpo E arçebixpo E abbade de dalcobaça semelhauelmente/ seia licito dentro entrar quando necesario for *com* / duas pessoas honestas semelhauelmente posa dentro *en/trar* ho fisico E ho Sangrador no *tempo* da neçesida/de E tambem os carpinteiros E obreiros quando fo/r necesario dese refazerem E aparelharem as casas/ e edificios E ortas E quando se arefiçam E aparelha/mento das ditas casas fizerem continuamente este/ com os ditos mestres carpinteiros obreiros anbolos/ monges ou hum delles ou os frades conversos do mo/esteiro ou hum delles E *com* elles *entrem* E *sayaom* A nenhum /ergo outro homem Religioso ou clérigo ou ainda secullar/

Secullaar dequalquer estado E condiçaaom que Seia tira/das as *pessoas* acima nomeadas E nos casos suso/ scriptos Seia licito entrar dentro. Ho palratorio /das monjas Será feito na Igreja antre o choro./ E ho altar E *nom* em outro lugar E esto sempre De/ Licença da abbadesa E *pera* se cauidarem muitos *perigos que* /Aquecem de vyr aos moesteiros *perla* multidão das portas/ Queremos ordenamos E estabeçemos *que se nom* faça/ no dito moesteiro *alguam* porta *per* que *entrem* ou *saiaom*/ no dito moesteiro tirada a porta da Igreja E *assento*/firmemente as ditas monjas seiaam theudas E se/ em *alguam tempo* contra esta ordenação de *nom* fazer/ porta *alguam* cousa for atentado eu dito Rey/ Dinis do dito moesteiro Instituidor E fundador/ Revogo toda a doação e de padroado das igreias/ das otras vinhas casas E das outras herdades/ de *qualquer* condição que seiaom que fiz ao dito mo/esteiro E quero *per* esta ordenação que todallas cou/sas que *saaom* dadas se se fizer outra porta de/*naom* como se contem *em* esta clausula Seiaom torna/das aos socessores Inteiramente E sem *alguam min/gua* E *façaom* dellas asi como das outras cousas /que *per* direito *saaom* devidas E *pera* a dita nossa/ ordenação melhor ser guardada fazemos fazer/ três cartas de hum mesmo theor *per* *maaom* de Lourenço/ anes publico tabalião da cidade de *lixboa* E feze/molas a seelhar dos seellos de *my*/ dito Rey

e do/ abbade dalcobaça. E da abbadesa do dito moesteiro/ dodivellas das quais eu dito Rey deu o de hua E a outra ho abbade dalcobaça E a outra/ A dita abbadesa E mongas do moesteiro sobredito/ feito foy acerca de *lixboa* quatorze dias do mes de /Julho era de myl E trezentos E quarenta E quatro/ presentes fernam paaz porteiro do dito Rey/ E joam simões meyrinho do dito Rey frey /Estêvão de euora E martin *Lourenço* clérigo del Rey/ frey gerald frade João de Sintra frey *pero* da ordem de Cister E outros

Deo gracias Ámen

(inédito)

Documento 3

1525, Vila do Conde, Abril, 20. Carta do corregedor António Correa.

IAN/TT, Gaveta 2, maço 9, nº 41, leitura de Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses, ou ao Serviço de Portugal*, vol. 1, Imprensa Nacional, Lisboa, 1899, pp.93-95.

Senhor- Huua carta de Vossa Alteza me foi dada, porque me mandava que viesse a esta Villa de Villa do Conde e soubesse dabbadessa porque mandara derribar hua casa, em que estauam certas sepulturas antigas e a rezam que me desse escrevesse a Vossa Alteza e assy lhe notificasse que Vossa Alteza havia por bem que ella mandasse logo correger a dita casa, como dantes estaua e lhe assignasse aquelle termo que me a mim parecesse conveniente pêra o ella mandar fazer, segundo qualidade da obra e assim escrevesse a Vossa Alteza os muimentos que hy hauia e os letreiros que tivessem. Eu, Senhor, vim logo a fazer o que Vossa Alteza me mandava e disse a Abbadessa o que me Vossa Alteza mandaua, e vi a dita caza, em que estava as ditas sepulturas, a qual casa, senhor, he hua galile, que esta diante da igreja grande de duas naves, a qual esta sãa e inteira das paredes, somente esta de cima descoberta do telhado; disseme a Abbadessa que quando viera para aquella casa achara já hua das naues descoberta, que cahira, e que ella mandara descobrir a outra, porque nom cahisse e assim me deu rasam alem disso que lhe parecia que pêra sua onestidade da casa era melhor estar assi descuberta, somente em hu cabo dela esta hu pedaço de telhado cubertoe cerquado com huas grades de ferro, dentro do qual estão estas sepulturas que se seguem, a saber, duas sepulturas grandes com vultos em cima, de hu home e huua mulher sem nenhuu letreiro nem escudo de

armas, e estes diz que sam de dom Afonso Sanches filho delRey Dom Dinis e de sua mulher, os quaes diz que fizeram aquelle mosteiro: estão logo junto destes outros dous muimentos mais pequenos com muitos escudos nelles na pedra laurados com as esquinas de Portugal em hua metade e cinco froles de lis de França na outra metade, e estes também nom tem letrado nenhu, e diz que são de dous filhos do dito dom Afonso Sanches, e esta isso mesmo hy outro que não tem armas nem letrado e he fama que he de huu Mestre de São Tiago destes Reynos de Portugal e nom ha memoria do nome: estão hy outros dous que tem huu escudo em huu cabo, que tem em huua metade as quinas de Portugal e na outra metade as cinco froles de lis, e no meio huu escudinho razo sem nada, e no outro cabo tem outro escudo, que na metade tem as quinas e froles de lis e na outra metade huua barra com duas cabeças de serpes em cada ponta sua, e na parede defronte delle esta huuu letrado que diz, que alli jaz dom Fernando de Menezes e sua mulher, bisneto de dom Afonso Sanches, ho qual he padroeiro daquelle mosteiro. Estes, Senhor, são os muimentos que estão debaixo daquelle pequeno cuberto, que ficou e fora delle esta outra sepultura no descuberto que tem huus escudos, a saber, em huua metade as quinas de Portugal postas em aspa e na outra metade huua cruz e nom tem letrado e dizem que he de hua filha do Condestabre dom Nuno Alvares Pereira, que foi mulher do duque dom Afonso filho delRey dom João primeiro: este muimento me dise abbadessa que quando viera pera ly achara no coro dentro e que estava por detrás das cadeiras e que quando mandara correger o coro, nom sabendo cujo era, o mandara ali por fora, e aguora porque soubera cujo era o queria mãdar por dentro no capitulo e assi me dise que mãdaua fazer huua capela com o arco pera dentro pera a igreja pera por nella os muimentos de dom Afonso Sanches e de sua mulher e de seus filhos, que edificarão aquelle mosteiro, e eu vi ja a dita capella começada, e segundo meu parecer ella feita e acabada, segundo a mostra que me della mostrarão, elles estará na dita

capella melhor e mais honradamente que na dita gualile, ainda que se cubra como dantes. Esto, Senhor, he o que achei, e eu todavia lhe assignei termo, daqui ate Janeiro, que elle tornasse mandar cobrir a dita gualile de olivel e telha, como antigamente suya estar, porque assi o mandava Vossa Alteza, e este termo lhe dei, porque ha mistel muita madeira para o olivel e ha de vir de fora, que ha nom ha na terra, e assi telha, que se ha de fazer no verão, porque me informei com officiaes, que tanto era necessário, assi que todo está feito como Vossa Alteza me mandou que fizesse: por hora, Senhor, não mais se não que a Santissima Trindade conserve e acrescente o Real Estado de Vossa Alteza a seu serviço.

De Villa do Conde a vinte de abril de mil quinhentos e vinte e cinco. Do Vosso Corregedor de Entre Douro e Minho. O licenceado Antonio Correa.