Imagens da Rainha Santa Isabel na arte portuguesa:

Os painéis de azulejo da igreja do antigo convento do Bom Jesus de Monforte

M. L. Cidraes (coord.)

José Meco • Paula Morgado • Vitor Serrão • J. I. Militão Silva



Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
CLEPUL
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Imagens da Rainha Santa Isabel na arte portuguesa:

Os painéis de azulejo da igreja do antigo Convento do Bom Jesus de Monforte

FICHA TÉCNICA

Título: *Imagens da Rainha Santa Isabel na arte portuguesa: Os painéis de azulejo da igreja do antigo Convento do Bom Jesus de Monforte*
Coordenação: Maria de Lourdes Cidraes
Autores: Maria de Lourdes Cidraes, José Meco, Paula Morgado, Vitor Serrão e José Inácio Militão Silva
Créditos fotográficos: Arquivo SIPA / DGEMN, Paula Morgado / / CMM, José Meco e Vitor Serrão
Imagem da capa: A Rainha observando os planos e as obras de Santa Clara (fragmento)
Capa e Paginação: Luís da Cunha Pinheiro
Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Lisboa, Dezembro de 2019

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UID/ELT/00077/2019

Maria de Lourdes Cidraes, José Meco,
Paula Morgado, Vitor Serrão,
José Inácio Militão Silva

Imagens da Rainha Santa Isabel na arte portuguesa: Os painéis de azulejo da igreja do antigo Convento do Bom Jesus de Monforte

CLEPUL

Lisboa

2019

Índice

Nota Prévia 7
Introdução 9
O Convento do Bom Jesus de Monforte. As desaparecidas pinturas de brutesco da igreja
Vitor Serrão e José Inácio Militão Silva 13
Os Painéis da Rainha Santa do Convento do Bom Jesus de Monforte. Um singular programa iconográfico
M. Lourdes Cidraes 55
Autoria dos azulejos do Convento do Bom Jesus de Monforte
José Meco 93
Montagem e inventariação dos painéis de azulejo da Igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte
Paula Morgado 107

Nota Prévia

Este pequeno livro reúne os textos de quatro comunicações apresentadas no *Congresso Internacional do Espírito Santo*, Coimbra, Junho de 2016:

- SERRÃO, Vitor e SILVA, J. I. Militão, *O Convento do Bom Jesus de Monforte. As desaparecidas pinturas de brutesco da igreja*
- CIDRAES, M. Lourdes, *Os painéis da Rainha Santa Isabel do Convento do Bom Jesus de Monforte. Um singular programa iconográfico*
- MECO, José, *A autoria dos azulejos do Convento do Bom Jesus de Monforte*
- MORGADO, Paula, *Montagem e inventariação dos painéis de azulejo do Convento do Bom Jesus de Monforte*

Estas comunicações constituíram a primeira apresentação pública do projecto promovido pela Câmara Municipal de Monforte de inventariação, montagem e instalação dos painéis de azulejo figurativo (c. 1748) que revestiam a igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte, demolida em 1945/46, projecto desenvolvido pela Câmara Municipal em parceria com a Santa Casa da Misericórdia da mesma vila, proprietária do espólio e com o CLEPUL/GITPP e o ARTIS/IHA, centros de investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Os autores manifestam o seu agradecimento ao Prof. António Manuel Ribeiro Rebelo (Presidente da Comissão Científica) e ao Prof. José Eduardo Franco (Presidente da Comissão Organizadora) pelo convite que lhes foi dirigido para apresentarem este painel temático no Congresso Internacional do Espírito Santo.

Previous Note

This smal book contains the texts of four communications that have been presented at the International Congress of the Holly Spirit, Coimbra, Jully 2016:

- Vitor Serrão and J. I. Militão Silva, *The Bom Jesus of Monforte Convent. The disappeared brutesco paintings of the church*
- M. Lourdes Cidraes, *The panels of Queen Saint Elisabeth of the Bom Jesus of Monforte Convent. A unique iconographic program*
- José Meco, *The authorship of tiles of the Bom Jesus of Monforte Convent*
- Paula Morgado, *Assembly and inventory of tile panels of the Bom Jesus of Monforte Convent*

These comunications have been the first public presentation of the project promoted by Monforte City Council consisting on inventory, assembly and installation of figurative tile panels (c. 1748) that covered the church of the Bom Jesus of Monforte Convent, demolished in 1945/46. The project was developed by the City Council in partnership with the owner of the collection, the Holy House of Mercy in the same village, and with CLEPUL/GITPP and ARTIS/IHA, research centers of the School of Arts and Humanities, University of Lisbon.

The authors manifest their gratitude to Professor António Manuel Ribeiro Rebelo (President of the Scientific Comity) and Professor José Eduardo Franco (President of the Organisation Comity) for the invitation to them directed to present this thematic panel at the International Congress of the Holy Spirit.

Introdução

A iconografia da Rainha Santa Isabel é um património artístico riquíssimo no domínio da escultura, da gravura, da pintura a óleo e de azulejo, com início ainda em vida da rainha, com a estátua jacente do túmulo gótico que ela própria mandou construir. Remonta, no entanto, à data da sua beatificação em 1516, o início de um importante ciclo iconográfico, que tem representações em todos os períodos e estilos artísticos até aos nossos dias, constituindo um património cultural cuja falta de estudo é uma lacuna que urge preencher.

A investigação já desenvolvida permitiu a identificação dos lugares onde são mais vivas as memórias isabelinas: Coimbra centro do culto religioso, cidade onde a rainha D. Isabel quis ficar sepultada no seu Convento de Santa Clara, a região de Leiria, terra da rainha, onde as lendas profanas se sobrepõem à devoção popular, Alenquer lugar onde D. Isabel passou os tempos dolorosos do desterro, Estremoz cidade onde morreu, e Zaragoza, em Aragão, onde a tradição situa o seu nascimento[1].

No entanto, é na vila de Monforte, no Alto Alentejo, que se conserva o mais completo e original programa iconográfico dedicado à Rainha Santa Isabel. Trata-se de um acervo azulejar proveniente da Igreja do antigo Convento do Bom Jesus, um dos mais notáveis mosteiros femininos do Alto Alentejo, igreja demolida em 1945/46. É constituído por cerca de 15 000 azulejos setecentistas que revestiam inteiramente a nave da igreja, contendo representações nalguns casos inéditas de milagres e episódios da vida da Rainha Santa. Estes azulejos que constituem aquilo que resta do riquíssimo acervo da igreja foram retirados e armazenados

[1] CIDRAES, M. L. (2001). "O mito da Rainha Santa – uma tradição popular religiosa", *Revista Lusitana*, N. Série, nº 19-21, pp. 31-80.

em 59 caixotes numa dependência da Santa Casa da Misericórdia de Monforte, sua proprietária. Em 2006 na sequência de diligências da investigadora do CLEPUL/GITTP Maria de Lourdes Cidraes, foi firmado um protocolo entre a Câmara Municipal de Monforte e a Santa Casa da Misericórdia da mesma vila com objectivo de proceder à inventariação, registo fotográfico e montagem do referido acervo.

Os trabalhos iniciaram-se em 2012, depois de estabelecido um protocolo visando a assessoria científica dos investigadores do ARTIS/IHA (Vitor Serrão e José Meco) e do CLEPUL (Maria de Lourdes Cidraes). A abertura dos primeiros caixotes permitiu constatar a qualidade artística dos azulejos e identificar a sua autoria que foi atribuída por José Meco à importante oficina lisboeta de Valentim de Almeida.

Desde então teve lugar o rigoroso e exaustivo trabalho de inventariação realizado pela equipa da Câmara Municipal de Monforte dirigida pela Arqueóloga Paula Morgado que permitiu a identificação temática da totalidade dos painéis historiados e reconstituir o notabilíssimo revestimento integral da igreja (pedestais, molduras de porta e janelas e decorações que ladeiam o arco da capela mor e o antigo púlpito). Em paralelo vem sendo desenvolvida, sob a orientação de Vitor Serrão a investigação no domínio da cripto-história artística da demolida igreja e demais espaços conventuais, a partir de fotografias antigas, descrições orais, inventários e outra documentação. Deve destacar-se a rigorosa pesquisa arquivística desenvolvida por José Inácio Militão Silva a quem se deve a descoberta e transcrição do mais importante documento referente ao antigo convento[2]. Este trabalho prossegue e permitiu recentemente, pela consulta de novos livros na Torre do Tombo, constatar que dezenas de freiras foram enterradas sob o Coro Baixo da igreja conventual.

A investigação realizada permitiu reconstituir como se dispunha a arquitectura do cenóbio, fasear o seu historial, estudar as incidências da vida monacal e saber quem fo-

[2] Cf. Elenco documental constante da comunicação *As desaparecidas pinturas de brutesco da igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte.*

ram os benfeitores do convento. A partir do conjunto da documentação consultada foi possível reconstituir altares e a decoração de talha e conhecer a imaginária deslocada, os têxteis, as pratas e a rica decoração de pintura de brutesco da cobertura, que era da época dos azulejos. Toda esta informação constará de uma monografia em preparação sobre o antigo convento e a sua igreja (*O Convento do Bom Jesus de Monforte. Entre o Céu e a Terra*).

A primeira divulgação pública dos resultados da investigação realizada teve lugar no Painel temático *Imagens da Rainha Santa na arte portuguesa. Os painéis de azulejo da igreja do antigo convento do Bom Jesus de Monforte* que teve lugar no *Congresso Internacional do Espírito Santo – Génese, Evolução e Actualidade da Utopia da Fraternidade Universal* (Coimbra, 2016). As quatro comunicações então apresentadas, revistas e actualizadas, são objecto do presente livro.

Nesse mesmo ano teve lugar na Biblioteca Municipal de Monforte o colóquio / exposição *Caminhos da Rainha Santa. Os painéis de azulejo do Convento do Bom Jesus de Monforte*, organizado pela Câmara Municipal e comissariado por Paula Morgado.

Em 2018 foi publicado pelo CLEPUL o pequeno livro *Os Painéis de Azulejo do Convento do Bom Jesus de Monforte*.

Terminada a inventariação do espólio azulejar, importa sublinhar o notável trabalho realizado pela equipa de arqueologia e a forma meritória como a Câmara Municipal desde a primeira hora se empenhou na salvaguarda de um precioso património que urge devolver ao nosso tempo.

Considerando que o objectivo final deste projecto sempre foi a instalação definitiva deste importantíssimo espólio em espaço público que permita a sua fruição, a Câmara Municipal de Monforte, por decisão do seu presidente Eng.º Gonçalo Lagem, encontrou a melhor forma de reintegrar este singular património na malha urbana da vila, conferindo um particular significado simbólico a este processo. Efectivamente ao decidir a reabilitação da antiga Igreja do Espírito Santo, actualmente propriedade da Câmara, para no seu interior proceder à recolocação condigna do reves-

timento azulejar da igreja do convento do Bom Jesus de Monforte, conjuga dois objectivos: "... além da requalificação de um edifício histórico, dar dignidade e visibilidade a um espólio riquíssimo e valiosíssimo...". Assim, nasce com a feliz designação de "Monforte Sacro" um espaço de referência para a fruição pública, situado no centro histórico da vila, que disporá de um centro interpretativo que de uma forma clara contextualizará um património que renasce depois mais de sete décadas de esquecimento.

Maria de Lourdes Cidraes

Lisboa, 2019

O Convento do Bom Jesus de Monforte. As desaparecidas pinturas de brutesco da igreja

Vítor Serrão[1]
José Inácio Militão Silva[2]

Resumo: O Convento do Bom Jesus de Monforte, de freiras clarissas, um dos mais notáveis mosteiros femininos do Alto Alentejo, foi alvo de lamentável demolição em 1945/46, num crime de lesa-património que muito depauperou as valências monumentais da vila alentejana. Salvo o excepcional conjunto de azulejos com a iconografia da Rainha Santa Isabel, felizmente retirados e museologicamente resguardados, tudo o resto se perdeu na voragem da destruição, pelo que o estudo do cenóbio impõe o recurso à perspectiva cripto-artística, a partir, designadamente, das fotografias que existem anteriores à demolição. Por elas se atesta que o convento possuía uma interessante decoração de pintura de brutesco a revestir as coberturas da capela-mor e da nave, num eficaz programa cenográfico com enrolamentos acânticos, flores, aves, anjos e outros motivos de decoração barroca, certamente executado no primeiro terço do século XVIII, quando se fez a obra de novo retábulo de *Estilo Nacional.* Desconhecem-se os nomes dos artistas envolvidos nesse programa decorativo, mas ele deixa inferir fidelidade ao gosto pelo *brutesco compacto* que, desde o final do século XVII, constituía um dos mais fecundos gostos de ornamentação intestina dos espaços religiosos portugueses (tanto na metrópole como nos espaços imperiais). Essa pintura brutesca formava, junto à talha dourada, à imaginária estofada e ao azul-e-branco dos azulejos historiados, uma singular unidade decorativa, dentro do espírito totalizante das *igrejas forradas a ouro*, tão características da época. É de crer que muitas das decorações quinto-joaninas deste convento se devam à Abadessa Maria

[1] ARTIS / IHA – FLUL.
[2] Câmara Municipal de Monforte.

da Conceição, que em 1714 encomendou diversos quadros com episódios da vida de Jesus Cristo, desde o *Nascimento* até ao *Calvário*, na época em que o programa de brutescos da capela-mor deve ter sido pintado, concomitante ao douramento do retábulo epi-maneirista. Anos mais tarde, já no meado do século XVIII, coube à monja Soror Maria Batista do Nascimento Barcane Leite beneficiar a igreja com novas obras; esta freira era filha de João Barcane Leite, um notável da corte de D. João V que foi superintendente dos Contos do Reino. Por outro lado, o convento tinha entre os seus patronos o desembargador Plácido de Almeida Montozo, natural da vila e superintendente das minas de ouro e diamante do Tejuco do Serro Frio, no Brasil. Ambos devem ter sido os mecenas das novas decorações pictóricas da igreja, incluindo a decoração de azulejos de Valentim de Almeida com a *história e lendas da Rainha Santa*, e a ornamentação do tecto da nave com pintura de brutescos, que se seguiu à colocação da azulejaria, em 1748. Todas essas decorações brutescas são aqui analisadas em termos de Cripto-História da Arte.

Abstract: The Poor Clares Convent of Bom Jesus de Monforte, one of the most remarkable female monasteries in the Alto Alentejo, was the subject of a lamentable demolition in 1945/46, in a crime of heritage damage that greatly depleted the monumental valences of this Alentejo town. Except for the exceptional set of tiles with the iconography of Queen Santa Isabel, fortunately removed and museologically guarded, everything else has been lost in the maelstrom of destruction, so the study of the cenobium imposes the use of a crypto-artistic perspective, namely, from the photographs that exist prior to demolition. It is clear by them that the convent had an interesting decoration of brutesco painting to cover the chancel and nave roofs, in an effective scenographic program with acantic windings, flowers, birds, angels and other motifs of baroque decoration, certainly executed in the first third of the century eighteenth, when it was made the work of new altarpiece of National Style. The names of the artists involved in this decorative program are unknown, but it lets infer fidelity to taste for the compact brustesco that, since the end of the seventeenth century, constituted one of the most fruitful tastes of interior ornamentation of the portuguese religious spaces (both in the metropolis and in imperial spaces). This brutesco painting formed, along with the gilded carving, the upholstered imagery and the white-blue of the historic tiles, a singular decorative unity, within the totalizing spirit of the gold-lined churches, so characteristic of

the time. It is worth believing that many of the fifth joanine decorations of this convent are due to Abadessa Maria da Conceição, who in 1714 commissioned several paintings with episodes of the life of Jesus Christ, from birth to Calvary, at the time when the brutesco program of the chancel must have been painted, concomitant with the gold gilding of the tardo maneirism altarpiece. Years later, already in the middle of the eighteenth century, it was up to the nun Soror Maria Baptista do Nascimento Barcane Leite to benefit the church with new works. This nun was the daughter of João Barcane Leite, a notable at the court of King João V, who was superintendent of the Treasure. On the other hand, the convent had among its patrons the judge Plácido de Almeida Montozo, a native of the town and superintendent of the Tejuco do Serro Frio gold and diamond mines in Brazil. Both must have been the patrons of the church's new pictorial decorations, including the Valentim de Almeida' tile decoration with the story and legends of the Holy Queen, and the decoration of the nave's brutesco painted ceiling, which followed the placement of the tile in 1748. All these brutesco decorations are analyzed here in terms of Crypto-Art History.

1. Breve historial de uma casa religiosa desaparecida.

O Convento de clarissas do Bom Jesus de Monforte (Portalegre) foi fundado em 1520 por iniciativa do padre Fernão Zebreiro Moutoso, e chegou a ser um dos maiores e mais ricos cenóbios alto-alentejanos. Alvo de lento e inexorável abandono, foi destruído em 1945 num lamentável acto de lesa-património que depauperou o tecido da histórica vila. Possuía, entre outras dependências, uma igreja com notável recheio, concebido e decorado segundo o espírito da "arte total do Barroco", com o seu equipamento de talha dourada, azulejos, imaginária, pintura policroma de brutesco, telas historiadas, têxteis e peças de ouro e prata[3]. Após a extinção das ordens religiosas, sofreu perdas de recheio, num processo que se agravou a seguir a 1862, data da morte

[3] Luís Keil, *Inventário Artístico de Portugal. I. Distrito de Portalegre,* Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1943, p. 80

da última monja, passando a depender do Ministério dos Negócios e da Fazenda. No fim do século XIX foi adquirido por Duarte Borges Coutinho de Medeiros da Câmara, Marquês da Praia e de Monforte, cujos herdeiros o doam em 1920, através do legado da senhora D. Maria Francisca Borges Coutinho de Lencastre, à Misericórdia de Monforte. Face à ausência de soluções tendentes à sua recuperação, foi mandado arrasar, em 1945, para aí se construir o edifício da Caixa de Crédito Agrícola de Monforte.

Era, portanto, uma das peças fulcrais na identidade do sítio. A sua implantação em sítio destacado no tecido urbano conferia-lhe um papel determinante na imagem da vila[4]. Mas a História recente de Monforte conserva apenas registo de uma diluída memória, quase esquecendo que o Convento do Bom Jesus foi um dos mais relevantes da ordem clarissa no Alentejo, dado o incremento de que gozou por parte da nobreza regional, da poderosa Casa de Bragança, e da própria corte, com dotação das suas monjas, e que, por essa via mecenática, acumulou riquezas em bens móveis e de raiz ao longo da sua existência, tornando-se uma comunidade próspera nos séculos XVII e XVIII. Abunda, aliás, a documentação a este respeito, caso do manuscrito *Memoria Historica do Convento do Bom Jesus de Monforte* redigido em meados do século XVIII pela Madre Abadessa Maria Baptista de Brito[5], do que diz Frei Jerónimo de Belém na *Chronica Seraphica da Santa Província dos Algarves da Regular Observância*[6], editada em 1750 (com muita relevância à vida espiritual e à ação evangélica das religiosas), e da relação escrita pelo prior da vila em 1758 para o

[4] José Inácio Militão da Silva, "O centro histórico da vila de Monforte: evolução histórica, problemáticas de conservação e vias de animação cultural" in *Lusíada, Arqueologia, História da Arte e Património*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2001, pp. 213-253.

[5] Este longo rol manuscrito, inédito, foi analisado e transcrito por um dos autores (J.I.M.S.) e reproduz-se, em elenco documental a este artigo, a parte respeitante às decorações e existências artísticas no mosteiro.

[6] Frei Jerónimo de Belém, *Chronica Seraphica da Santa Província dos Algarves da Regular Observância*, Parte I, Tomo II, Lisboa, impresso pela Oficina de Ignácio Rodrigues, 1750.

Dicionário Geográfico de Portugal, intitulada *Rellação da Vila de Monforte e seu termo, pertencente ao Bispado de Elvas*[7].

Já em pleno reinado de D. João III o convento albergava um número avultado de freiras e recebia importantes dotações monetárias, facto que não evitava também os conflitos no seio da comunidade, como o que se relata, em 1542, em que se denunciava o mau exemplo dado por certas freiras deste mosteiro e as medidas tendentes para repôr a ordem no seio da casa de clarissas[8]. Era a vivência normal de uma comunidade com estas características, que albergava dezenas de monjas oriundas de grandes famílias de Portalegre ou Elvas, senão mesmo de Lisboa, e em que as disputas e lutas pelo poder chegavam a ser acesas.

A morte inapelável do convento, que estava de há muito traçada como destino, e acabou por suceder em 1945-1946, privou objectivamente a vila de Monforte de um dos seus mais emblemáticos monumentos. A vila ficou mais pobre no seu acervo de valências patrimoniais. As fotos da demolição, que são explícitas na sua nudez testemunhal, ainda deixam admirar a qualidade do perfil arquitectónico, erigido em austero 'estilo chão', e a excepcional riqueza do recheio de azulejos setecentistas que decorava o corpo da igreja, bem como a cuidada decoração brutesca que ornava os tectos pintados. Tudo desapareceu com a destruição, salvo os excepcionais azulejos com a iconografia da Rainha Santa, que tiveram a boa fortuna de poder sobreviver, por intervenção especial do Arcebispo de Évora à data das demolições, chegando incólumes aos nossos dias[9]...

[7] A.N.T.T., *Dicionário Geográfico de Portugal*, *Memórias Paroquiais*, Vol. XXIV, Memória n^o 179.

[8] A.N.T.T., *Corpo Cronológico,* Parte I, Maço 82, n^o 115 (5 de Julho de 1542), gentilmente comunicado aos autores pelo Dr. Francisco Bilou, atesta um interessante caso de conflitualidade surgida entre a comunidade religiosa devido a comportamentos considerados indevidos de certas monjas, tendo uma delas sido expulsa "*por revoltosa, & molher de máo exemplo*".

[9] Sobre esse atribulado processo de salvamento dos azulejos, cf. as comunicações de José Meco e Paula Morgado, integradas no painel temático do Congresso. *Cf.* AAVV, *Imagens da Rainha Santa Isabel na arte portuguesa. Os azulejos da igreja do antigo Convento do Bom Jesus de*

2. Um lento processo de reabilitação patrimonial.

Os azulejos setecentistas são obra de valor artístico e iconográfico excepcional. Escapados da voragem da demolição, os painéis de azulejos foram museologicamente resguardados.

Representam os *Milagres da Rainha Santa Isabel*, datam de cerca de 1745 segundo o especialista José Meco, havendo informação precisa de que foram colocados nas paredes e arco triunfal da igreja em 1748-1749. São atribuídos pelo mesmo historiador de arte à oficina do pintor de azulejos Valentim de Almeida. Após a demolição de 1945/46, foram encaixotados em dependência da Misericórdia de Monforte (59 caixotes com 15 mil azulejos), sendo então Provedor José Maria Pereira de Moura. Os registos fotográficos coevos da demolição[10] permitiram avaliar o seu elevado valor como conjunto artístico e narração iconográfica. Entretanto, a abertura dos referidos caixotes, realizada em data recente por uma equipa de técnicos da Câmara Municipal de Monforte no âmbito do protocolo estabelecido com a Misericórdia, confirmou o seu excepcional interesse artístico, com representações raras de episódios da vida da Rainha Santa, entretanto identificados pela especialista Maria de Lourdes Cidraes. O conjunto constitui, por isso, o mais complexo repositório iconográfico sobre Santa Isabel que existe no país – e no mundo –, tanto nas vertentes, régia como franciscana, igualando e superando mesmo, pela vastidão das representações e pela absoluta raridade de alguns dos "milagres" representados, os acervos do Convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra e da Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz.

Quem custeou a encomenda dos azulejos, sabemo-lo agora, foi Soror Maria Baptista do Nascimento Barcane Leite,

Monforte.

[10] As fotos consultadas e que documentam as fases de demolição encontram-se no Arquivo do Forte de Sacavém (DGPC) e na Academia Nacional de Belas Artes (estas, nos arquivos do *Inventário Artístico de Portugal*).

abadessa desde 1748. Esta nobre monja era filha de João Barcane Leite, relacionado com a corte quinto-joanina e superintendente dos Contos do Reino. Ela, e o Desembargador Plácido de Almeida Moutozo, natural da vila, que fora Superintendente das Minas de Ouro e Diamante do Tejuco do Serro Frio, no Brasil, foram responsáveis pela magna obra. Coube a um deles (ou a ambos) a definição do ciclo iconográfico e a escolha da oficina lisboeta de Valentim de Almeida (1692-1779), uma das mais activas da "Grande Produção Joanina".

Os azulejos do Convento foram colocados na igreja em 1749. Infelizmente, em 1945-46, como se disse, foram removidos e encaixotados. Formavam um notável revestimento integral, com dois andares de painéis envolvidos por cercaduras que imitavam, em *trompe l'oeil*, molduras de talha, associadas a pedestais ornamentais e outros adereços, como os enquadramentos da porta lateral e do púlpito, este encimado por janela fictícia. São do melhor que existe como testemunho do azulejo na fase final do Barroco joanino. A sua reconstituição, em curso pelos técnicos da Câmara Municipal de Monforte, permite apreciar a sua alta qualidade.

À data da demolição (1945-1946), uma equipa da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais – Delegação da Zona Sul (Évora) promoveu a retirada dos azulejos, numerando-os, encaixotando-os e depositando 59 caixas em dependência da Misericórdia de Monforte. A Misericórdia ficara obrigada, por ordem pré-estabelecida pelo Arcebispo de Évora, a erguer uma nova igreja onde seriam colocados os painéis de azulejo, o que nunca se concretizou. A 16 de Outubro de 1944 o Arcebispo de Évora, em ofício à Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, solicitava a colocação dos azulejos na igreja matriz, o que se verificou inviável dada a exiguidade o espaço. Apesar destas diligências, a demolição da igreja ocorreu ainda em 1946.

Só à data da construção do Lar da Misericórdia (1955--1960) foi colocado na sua capela (mas, infelizmente, em suporte cimentado) um dos painéis (o da veneração do corpo da Rainha D. Isabel), tendo os restantes azulejos continua-

do encaixotados. Em 1952, por iniciativa do Provedor Eng.º Sardinha de Oliveira, procedeu-se a uma tentativa falhada de montagem dos painéis. Face à falta de técnicos especializados, foram colocados em novos caixotes a fim de serem garantidas melhores condições de conservação.

Esta situação só se alterou em substância com o projecto da Prof.ª Lourdes Cidraes e o protocolo de 16 de Novembro de 2006 entre a Misericórdia e a Câmara Municipal de Monforte, em que aquela cedia os azulejos à Câmara Municipal de Monforte, comprometendo-se esta a realizar a sua inventariação e registo fotográfico[11]. Em Fevereiro de 2012, sendo presidente da Câmara Municipal de Monforte Miguel Alexandre Rasquinho e provedor da Misericórdia Armando Chichorro Bagorro, foi iniciada por Paula Morgado e demais técnicos do Museu Municipal a abertura dos caixotes e montagem dos primeiros painéis. Criou-se assim uma óptima oportunidade de analisar o acervo, identificá-lo, reconstituí-lo e devolvê-lo ao olhar do público, pensando-se em alternativas de espaço, entre as igrejas da vila (a Madalena e a igreja da Ordem Terceira de São Francisco) para se virem a colocar os painéis. Estas hipóteses foram postas de parte face à proposta do Presidente da Câmara que cedeu para o efeito a antiga Igreja do Espírito Santo, propriedade do Município e que veio a verificar-se reunir as melhores condições para a instalação definitiva deste acervo cuja exposição pública muito valorizará a vertente turístico-cultural de Monforte.

De acordo com a parceria estabelecida entre os centros ARTIS-IHA-FLUL e CTPP/CLEPUL da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o Município de Monforte, e a Misericórdia local, as tarefas de inventariação e registo fotográfico foram realizadas localmente, a cargo da Câmara Municipal de Monforte, a quem compete a designação do director técnico responsável e dos elementos da sua equipa,

[11] Cf. a comunicação de Maria de Lourdes Cidraes integrada no painel temático do Congresso, que explicita melhor estas fases de intervenção. *Cf.* AAVV, *Imagens da Rainha Santa Isabel na arte portuguesa. Os azulejos da igreja do antigo Convento do Bom Jesus de Monforte.*

pertencendo o aconselhamento científico à equipa de investigadores do projecto.

3. As perdidas decorações à luz da Cripto-História da Arte.

O Convento de clarissas do Bom Jesus de Monforte foi demolido há setenta anos, como se disse, num crime de lesa-património que depauperou as valências patrimoniais desta vila. Salvou-se o excepcional conjunto de azulejos com a *iconografia da Rainha Santa Isabel*, felizmente retirados e museologicamente resguardados, mas tudo o resto se perdeu na voragem da destruição, pelo que o estudo do extinto cenóbio impõe o recurso à *perspectiva cripto-artística*[12], a partir, designadamente, das fotografias que existem anteriores à demolição.

Por elas se atesta que o convento possuía uma muito interessante decoração de *pintura de brutesco* a revestir as coberturas da capela-mor e da nave, num eficaz programa cenográfico com enrolamentos acânticos, flores, aves, anjos e outros motivos de decoração barroca, certamente executado no final do século XVII ou nos inícios do século XVIII, quando se fez a obra do novo retábulo de 'Estilo Nacional'. Pensa-se que um dos pintores envolvidos foi o elvense Agostinho Correia Dinis.

Aquilo que se define por *Cripto-História da Arte* destaca o papel que as obras já desaparecidas podem ter assumido nas circunstâncias históricas, económicas, políticas e na sua dimensão estética em que existiram. O estudo das "zonas escuras" da produção das artes clarifica e alarga sempre o nosso conhecimento. Pode fazer-se História da Arte

[12] Vitor Serrão, *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001; *idem*, "O Conceito de Cripto-História da Arte, uma categoria operativa para a História da Arte portuguesa", *Actas* do *II Congresso Internacional de História da Arte. 2001. Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades*, Porto, ed. Almedina e Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte, 2014, pp. 13 e 255-271.

eficaz recorrendo a *objectos mortos,* à sua diluída memória, às cicatrizes deixadas como rasto, bem como a obras que não só não existem como nunca chegaram a ter verdadeira existência, por nunca terem passado da fase da concepção. As noções de totalidade, fragmento, micro-história, o conceito de *programa artístico*, iluminam esse *olhar cripto-artístico*, tão útil para se reconstituírem as perdas sofridas num determinado tecido artístico. A novidade desta via reside na consciência que possa ser atribuída à *obra de arte morta,* se for bem investigada, como se justifica. Nessa definição conceptual da Cripto-História da Arte, como estudo das 'obras de arte mortas', ou dos fragmentos e indícios por elas deixadas, nas suas expressões de abordagem dedutiva, analítica, reconstitutiva e *increativa*, um bom exemplo pode ser o deste Convento demolido há setenta anos. No quadro de uma História da Arte portuguesa ainda carecente de novos pressupostos teórico-metodológicos, esta perspectiva permite um papel mais operativo e apto a desenhar um contexto de maior globalidade às obras em apreço.

Algumas fotografias de cerca de 1942, ou pouco anteriores, mostram a capela-mor da igreja do Bom Jesus de Monforte ainda incólume e, aparentemente, em estado razoável de conservação. Outras mostram-na já, em 1945-46, em fase de demolição e com a sua estrutura a desaparecer[13]. Desconhecem-se os nomes dos artistas envolvidos na obra de talha e no programa decorativo da igreja, salvo a presença de um pintor-dourador de Elvas, o já referido Agostinho Correia Dinis, que em 1692 trabalha na igreja, e sabe-se que pelo menos o tecto da nave foi pintado em tempo do abassiado de Soror Maria da Conceição, em 1714--1716, com ornamentação brutesca enquadrando *quadri riportati* com emblemas e cenas marianas.

A decoração do tecto da capela-mor, pintado em 1692, surge numa descrição cronística da Madre Soror Maria Baptista de Brito, que data de 1740-1750, a qual diz o seguinte: "*O tecto da Capella mór he de abobeda de volta, como o da*

[13] Cf. as fotos de L. Keil no arquivo da A.N.B.A., e as do arquivo SIPA/DGEMN, por exemplo a foto n^o 00167397, de 1946.

Igr^{a} e está pintado de pintura antiga. A pintura são ramos agigamtados (ou juntos) com suas figuras despidas, e no meyo tem hum quadro em que está debuxado hum pais ou p^{a} melhor dizer hum campo azul celeste, com huma arvore, as tintas sam grosseyras ainda que vivas, e segundo me persuado está pintada a fresco".

Pelas descrições conhecidas do cenóbio, e pelo que as fotografias do interior do templo anteriores à destruição deixam inferir (arquivo SIPA/DGEMN), este programa decorativo revelava natural fidelidade ao gosto pelo *brutesco compacto*, um repertório barroco inspirado nos *grottesche* clássicos e que, desde o final do século XVII e até datas avançadas do século XVIII, constituía um dos mais fecundos modos de ornamentação intestina dos espaços sacros portugueses (tanto na metrópole como nos espaços imperiais).

Essas coberturas pintadas de ornamentação brutesca da igreja do Bom Jesus de Monforte formavam, junto à opulenta talha dourada do retábulo, à imaginária estofada e ao azul-e-branco dos azulejos historiados, uma singular unidade decorativa, dentro do espírito totalizante das igrejas forradas a ouro, tão características da época e tão *sui generis* na paisagem europeia do Barroco. É possível imaginar, assim, o esplendor que este espaço conventual atingiria em termos do seu equipamento artístico, aliás como foi atestado ainda por Luís Keil, em 1943, no tomo do *Inventário Artístico de Portugal* da Academia Nacional de Belas-Artes dedicado ao Distrito de Portalegre.

É de crer que muitas das decorações quinto-joaninas deste convento se devam à monja Soror Maria Batista do Nascimento Barcane Leite, benfeitora da igreja, que era filha de João Barcane Leite, um notável da corte de D. João V que foi superintendente dos Contos do Reino. Por outro lado, o convento tinha entre os seus patronos, como vimos atrás, o desembargador Plácido de Almeida Moutozo, natural da vila e superintendente das minas de ouro e diamante do Tejuco do Serro Frio, no Brasil. Ambos devem ter sido os mecenas das decorações da igreja, incluindo a segunda fase de decoração de pintura de brutesco da nave, que aqui se

analisa em termos de Cripto-História da Arte. É desolador ver, pelas fotos referenciadas dos arquivos SIPA e ANBA, a morte abrupta de um monumento sacro que foi importante e assim se perdia sem remissão: uma fotografia mostra, por exemplo, um dos desmantelados altares colaterais da igreja do Bom Jesus de Monforte, já sem a sua talha retabular e sem parte da pedraria, mas ainda com vestígios de pintura brutesca a decorar o intradorso do arco pétreo, aquando da demolição que sofreu em 1945-1946. Outro testemunho (foto do arquivo SIPA/DGEMN, 1945) desse processo de morte inexorável do conjunto da igreja do Bom Jesus mostra-a já sem a cobertura da nave e com parte das paredes em fase de demolição.

Voltemos às obras realizadas no monumento seguindo o relato das citadas *Memórias Históricas do Convento do Bom Jesus de Monforte* por Soror Maria Baptista de Brito, natural de Monforte (c^{a} 1740-50): em 1710, Sendo Abadessa pela segunda vez Soror Maria da Conceição (Monteiro), continuou-se a obra do Dormitório e fez um novo mirante; em 1714, completou-se a pintura do tecto da nave; em 1727, a Abadessa Susana Baptista da Conceição, filha de Sebastião Barradas e sobrinha do Capitão-mor de Monforte António Zuzarte Barradas, fez obras de ampliação da parte monacal, cerca, casas e claustro; em 1731, a Abadessa D. Cecília Michaela da Assunção, natural do Crato, concluiu a obra das casas e varandas, pelo pedreiro Manuel Silveira por 10 mil cruzados; em 1734, a Abadessa D. Luísa Margarida da Apresentação, filha de Fernão Pereira de Brito, de Portalegre, Cavaleiro da Ordem de Cristo e da Comenda de Santa Maria da Graça de Monforte, mandou fazer nova abóbada de volta perfeita ou de canhão, fez o sacrário do retábulo-mor, o trono em talha dourada, e mandou pintar a tribuna, fundando também a Confraria do Coração de Jesus, com Estatutos aprovados pelo Vigário Geral do Bispado de Elvas; em 1748, sendo Abadessa Soror Maria Baptista do Nascimento Barcane, decorou-se integralmente a igreja com azulejos vindos de Lisboa, a custo do Desembargador Plácido de Almeida Moutozo, e mandou-se fazer o

órgão e dois confessionários no coro baixo. A documentação do Arquivo Distrital de Portalegre refere também, em 1730, a compra de madeira ao alvanel Manuel Silveiro e a Manuel Fernandes Rabecão, madeireiro, ambos de Portalegre, destinada a "*huma obra que tinha no convento das Religiosas de Jezus da Villa de Monforte*".

O precioso manuscrito de memórias de Soror Maria Baptista destaca que em 1714, no governo da Abadessa Maria da Conceição (membro da família dos Monteiros, com origem nobiliárquica de Monforte), foram também encomendados diversos quadros com cenas da vida de Jesus Cristo, que forravam o corpo da Igreja, para "deleite espiritual" das freiras. Noutro passo da crónica, fala-se de um quadro, provavelmente um tríptico com o *Nascimento de Cristo*, a *Adoração dos Pastores* e a *Adoração dos Reis Magos*, que fora encomendado pelo fundador do Convento Padre Fernão Zebreiro Moutoso, ainda na primeira metade do século XVI, tendo sido colocado no primeiro retábulo-mor, estando no século XVIII guardado na Sacristia. Quanto à tribuna do retábulo, foi rasgada no governo da Abadessa Beatriz de Melo com o dinheiro da venda de terrenos na Herdade dos Sete Reinos, termo de Vila Viçosa. Mais se fizeram obras dignas de referência: o refazimento da primitiva abóbada por outra de volta inteira; nova pintura do trono, banquete e sacrário com o dinheiro que a Madre Superior Inês da Conceição herdou de seu irmão Pedro Goncalves Pintado. Nestes e noutros passos da crónica se diz que, para além da decoração de brutesco dos tectos, havia azulejos de 'padrão' azuis e amarelo, anteriores à colocação dos dedicados à Rainha Santa. E existiam quadros antigos, provavelmente tábuas da época da fundação do Convento.

A Cripto-História da Arte, nova proposta de conceptualização para a nossa disciplina, parte da revalorização da noção de *fragmento*, não apenas como memória parcelar da obra ausente, mas como testemunho vivo da sua essência, senão como *indício* perene (tal como o iconólogo E. H. Gombrich o referiu, ao acentuar que a História da Arte impõe sempre a ideia do conjunto artístico, e do seu contexto) –

uma *avaliação da obra em globalidade.* Uma História de Arte operativa, apta a alargar as suas bases teóricas e metodológicas não pode reduzir o seu objecto de estudo às obras de arte vivas; também as que desapareceram do nosso convívio, as que só sobrevivem através do indício ou do fragmento, ou seja, as *obras de arte mortas*, têm uma palavra a dizer aos historiadores, aos críticos e aos fruidores de arte.

Tudo são elementos relevantes para uma reconstituição virtual do imóvel, um dia que possa vir a ser empreendida...

4. Agostinho Correia Dinis e outros pintores de brutesco do aro portalegrense.

Sabemos que em 1692 o pintor elvense Agostinho Correia Dinis pintou e dourou o retábulo-mor da igreja do Bom Jesus de Monforte por preço de 157.000 réis[14], dando assim ultimação à obra de entalhe que se fizera na capela-mor e cujo autor persiste por identificar. A obra de talha em estilo epi-maneirista, que é interessante segundo se deduz pelas fotografias e pelos vestígios que chegaram (colunas, partes da arquivoltagem e do envasamento, deslocados para dependências da matriz), poderia dever-se ao mestre José Lopes Garção, de Portalegre, o mesmo que em 1708 fez o retábulo da igreja de Assumar, por 70.000 réis.

Segundo os dados reunidos por Patrícia Monteiro[15], o pintor Agostinho Correia Dinis, natural de Elvas teve mais a seguinte actividade documentada: em 1693, dourou o retábulo da igreja de Nossa Senhora de Alcáçova, em Elvas; em 1707, pintou e dourou, com o pintor Luís Travassos, os retábulos das capelas de Nossa Senhora da Anunciada

[14] Arquivo Distrital de Portalegre, *Cartórios Notariais de Elvas*, CNELV06/001, Cx. 114, L^{o} 63, fls. 31-33. Referência e lição de Patrícia Monteiro.

[15] Cf. Patrícia Monteiro, *A pintura mural no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII): núcleos temáticos da Serra de S. Mamede*, tese de Doutoramento, orientada por Vítor Serrão, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, vol. I, pp. 180-183, e vol. II, Docs. n^{os} 19, 21 e 25.

e de São Francisco Xavier (este, por 150.000 réis), no Colégio da Companhia de Jesus em Elvas (hoje igreja do Salvador); e em 1725 continuava a viver em Elvas, arrendando então uma vinha. As pinturas de brutesco que subsistem no claustro do convento de São Francisco de Elvas, de finais do século XVII, podem ser obra de Agostinho Correia, associado a José Carvalho, o Louro, segundo pensa Patrícia Monteiro. Este José de Carvalho, chamado o *Louro* (act. 1679 – 1730), era natural de Portalegre, onde morava na Rua do Cano, à Sé, e em 1679 fez o douramento do retábulo de Nossa Senhora do Rosário na igreja matriz de Castelo de Vide, com um grupo escultórico da *Árvore de Jessé* que estofou e policromou, tendo recebido 112.000 réis por esse trabalho. José de Carvalho veio a falecer a 19 de Março de 1730. No seu testamento, de 14 de Dezembro de 1729, afirmou desejar ser sepultado no convento de São Francisco de Elvas, na capela da Venerável Ordem Terceira, por pertencer a essa mesma irmandade, onde trabalhara.

Exemplos de decorações de brutesco do fim do século XVII e do início do século XVIII, existentes na região de Portalegre, permitem cotejar o repertório ornamental dos destruídos tectos do Bom Jesus de Monforte e destrinçar algumas singularidades, mostrando que o gosto pelo *brutesco* estava entranhado no espírito das clientelas religiosas do tempo de D. Pedro II e de D. João V. Basta ver-se, no '*corpus*' reunido por Patrícia Monteiro, a abóbada pintada com brutescos, no início do século XVIII, na igreja de Santo Amaro, em Elvas, ou a abóbada com brutesco no claustro do convento de Santo António, em Portalegre, ou a decoração de brutescos da igreja de Santo Amaro, em Castelo de Vide, as pinturas de brutesco no intradorso do arco do coro da igreja do Bonfim, em Portalegre, ou ainda as da antiga matriz de Ouguela, para se perceber uma tipologia de gosto no mercado portalegrense deste período. O pintor António Marques Lavado (act. 1701-?), natural de Arronches, foi autor da pintura de brutescos que contratou a 18 de Janeiro de 1701 com o Padre Diogo Dias de Araújo, pároco na matriz de Ouguela (freguesia de Campo Maior), para a pintura

da tribuna e do retábulo-mor dessa igreja e sua cobertura de brutesco, por preço de 35.000 réis: "(. . .) *a abobeda e teto della tenha pintado o Padre eterno e o Spirito Santo com sua nuvem muito bem feita e nas paredes dos lados da man direita e esquerda pintara dois santos de marca medida e as mais paredes e as ditas onde estiverem os santos levarão suas arvores ou silvas deitando seus ramos com flores e frutos que enchão as paredes todas (. . .)*".

Também merece referência Agostinho Mendes (act. 1689 – 1740), um pintor-dourador natural de Elvas e responsável por alguns significativos, programas murais de brutesco dos inícios de Setecentos, já desaparecidos. Diz Vallecillo Teodoro, a partir de documentação recolhida em diversos arquivos[16], que este artista trabalha em Elvas de 1689 até à morte, em 1740, sendo sepultado na Sé. Entre 1689 e 1691 pinta e doura a tribuna e o trono da Misericórdia de Olivença, obras do entalhador calipolense Bartolomeu Dias. Em Outubro de 1706, pinta e doura a capela da confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Elvas, recebendo 350.000 réis. A obra incluía "*o teto estoquado e pintado de Burtesco Colorido com seu oiro adonde a obra o pedir com os realces que se costuma fazer na Corte*". . .

Outro pintor de dourado e brutesco que actua em Monforte foi José da Silva, morador em Portalegre, que em 1748 pintou e dourou o retábulo da igreja da Ordem Terceira da Penitência de Monforte, por 45.000 réis, sendo o retábulo "(. . .) *fingido de Pedra com a cor de Madre perola ou com aquella que milhor se acomodar com o explandor dourado e a nuvem prateada e estofada e pratiada (. . .) e a tribuna toda pintada de Arquitatura ao primor com sua targe no meyo feita a dita pintura desta a primeira mão athe a ultima prefeição*

[16] Cf. Miguel Ángel Vallecillo Teodoro, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*, Mérida, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Extremadura, 1996; *idem*, "Agostinho Mendes, pintor-dorador. Su obra en Elvas y Olivenza", in *III Congresso sobre o Alentejo, Comunicações*, Elvas, Edição Comissão Promotora do III Congresso sobre o Alentejo, Maio 1991, pp. 323-336.

a ólio"[17]. A obra de talha fora realizada em madeira de pinho, por Manuel António de Valdevinos, oficial de entalhador e escultor, morador de Vila Viçosa, por 200.000 réis[18]. A referência, neste importante contrato de douramento, à "*pintura de arquitectura*" deixa claro que se tratava de uma composição de brutesco com trechos de perspectiva ladeando um "quadro recolocado", um painel central fingido – foi esse o modelo pictórico que teve larga implantação nas igrejas alentejanas do fim do século XVII e da primeira metade do século XVIII, como sucedeu nos tectos da desaparecida igreja do Bom Jesus de Monforte.

Uma palavra, ainda, para António Soeiro da Silva (act. 1680-1692), pintor morador em Castelo de Vide, que estava a pintar e dourar, em Setembro de 1680, o retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte da matriz de Castelo de Vide, fazendo ainda a "*pintura a fresco do frontispício*". Aparece em Novembro de 1680, em colaboração com Manuel Dias Colaço, numa parceria de trabalho, *para "serem meeyros nos ganhos e perdas que ouvese em todas as obras que hum e outro fizesem de dourar*", desde que ultrapassassem a quantia de 2.000 réis. A parceria entre os dois acabaria por se desfazer de comum acordo, depois de concluírem o dourado dos retábulos da Virgem da Boa Morte e de Santo Estevão, na matriz de Castelo de Vide, com "*tintas finas olleadas*", por 50.000 réis, deveria estar concluída até finais de Junho de 1681[19]. Uma palavra, enfim, para

[17] Cf. A.D.P., *Cartórios Notariais de Monforte, Escritura de contrato entre os irmãos da Igreja da Ordem* Terceira da Penitência, de Monforte, e o dourador José da Silva, morador em Portalegre, CNMFT02/001/Cx. 9, L^{o} 13, 29 de Outubro de 1748, fls. 96 v^{o}-98. Localização de José Inácio Militão Silva.

[18] Contrato notarial inédito, datado de 29 de Outubro de 1748; A.D.P., CNMFT02/001/0012, fls. 55 v^{o}-56 v^{o}. Localização de José Inácio Militão Silva.

[19] A.D.P., Contrato da pintura do retábulo de Nossa Senhora dos Remédios de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva, CNCVD01/001, Cx. 21, Liv.^{o} 85, 25 de Julho de 1692, fls. 231-232; *idem*, A.D.P., Contrato de douramento do retábulo de N^{a} S^{a} da Boa Morte na matriz de Castelo de Vide, por António Soeiro da Silva bem como a "*pintura a fresco do frontispício*", CNCVD01/001, Cx. 18, L^{o} 67, 14 de

o pintor Francisco Pinto Pereira, que depois se notabilizará como retratista em Lisboa, e pintará em Setúbal, ao pintar de ouro e brutesco o trono da igreja matriz de Sousel, em Novembro de 1736[20]. Esta obra chegou aos nossos dias. Perdurava ainda esse gosto pela decoração brutesca, a que os mercados de arte da região de Portalegre haviam sido tão sensíveis...

5. Sentido de um programa barroco de arte total.

Dos novos géneros da pintura de óleo, têmpera e azulejo usados nos séculos XVII-XVIII, o *Brutesco Compacto* deve ser entendido como solução plástica sujeita a uma dimensão *nacionalizada*, imposta pelo contexto do isolamento vivido após a Restauração mas mantida, depois, com a força cenográfica da sua originalidade.

O que pareceu ser uma prova de atavismo foi, afinal, afirmação de *modernidade possível* – existem conjuntos esplendorosos com decorações brutescas em arcos, paredes, tectos de espaços religiosos e civis que, independentemente da modalidade em que são executados (azulejo, fresco ou óleo), surpreendem pela sua largueza ornamental. Os testemunhos remanescentes são às centenas, casos de Santa Maria de Óbidos, da Capela Real de Salvaterra de Magos (por Francisco Ferreira de Araújo), de São Mamede de Évora, das matrizes de Bucelas e da Ameixoeira, da Misericórdia de Viana do Castelo (por Manuel Gomes de Andrade), de São Miguel de Alfama (por Lourenço Nunes Varela e Miguel dos Santos, da igreja da Senhora da Ajuda em Peniche (por Pedro Peixoto), da Capela do Corpo Santo em Setúbal (por António de Oliveira Bernardes), sem esquecer exemplos nas

Setembro de 1680, fls. 82 v^{o}-84 v^{o}. A descoberta destes documentos deve-se à Doutora Patrícia Monteiro.

[20] A.D.P., Contrato de pintura e douramento do retábulo da capela-mor da Igreja Matriz de Sousel com o pintor de Estremoz Francisco Pinto Pereira, CNSSL03/001, Cx. 7, L^{o} 1014, 5 de Novembro de 1736, fls. 28v.--30. A descoberta deste contrato deve-se à Doutora Patrícia Monteiro, cf. tese citada.

ilhas atlânticas, em Angola (igreja do Carmo de Luanda) ou no Brasil (matriz de Tiradentes, Minas Gerais)[21].

Como disse a este propósito José Meco, se houve um mundo em que os portugueses souberam *nacionalizar* referenciais externos, *vernacularizar* as linguagens dos repertórios e transformar a pintura, tanto a de azulejos como a de tectos em madeira e estuque, em harmoniosas *valências unívocas*, esse foi sem dúvida o mundo do *Brutesco nacional* da fase pedrino-joanina[22].

Entre o *fantástico* e o sentido da subversão, os caminhos cenográficos do *Brutesco Nacional*, nos séculos XVII-XVIII, tiveram papel relevante e absolutamente *sui generis* na arquitectura sacra e civil portuguesa (e do Mundo Português), sob o signo do *bel composto*. Por tudo isto, podemos imaginar o impacto cenográfico que tinha, com os seus brutescos na nave e capela-mor e o revestimento de azulejos da Rainha Santa, a destruída igreja do Bom Jesus de Monforte! Que pena terem sido destroçados sem remissão em 1945! Na sua morfologia, seguiam a tradicional gramática 'brutesca' desse Barroco vernacular português que conquistara o gosto dos nossos mercados, com os fantasiosos enrolamentos acânticos, as folhagens, os atlantes em forma de meias figuras híbridas, as aves paradisíacas, e outros ornamentos de vistosa coloração, incluindo também medalhões fingidos envolvendo emblemas mariais e cristológicos. Tudo se perdeu na voragem em que pereceu o velho convento de clarissas. Não é pouco relevante, porém, lembrarmos essas esquecidas campanhas de fim do século XVII e inícios do século XVIII, em que trabalhou o pintor Agostinho Correia Dinis e certamente também outros colegas de ofício, e que

[21] Nicole Dacos e Vitor Serrão, "Do grotesco ao brutesco — as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", catálogo *Portugal e a Flandres. Visões da Europa 1550-1680*, *Europália,* Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1992, pp. 37-53; Vitor Serrão, "O brutesco nacional e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725)", catálogo da exposição *Um Gosto Português. O uso do azulejo no século XVII*, ed. Museu Nacional do Azulejo e Athena, coord. de João Pedro Monteiro e Maria Antónia Pinto de Matos, 2012, pp. 183-200.

[22] José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986.

constituíram o mais adequado complemento aos magníficos painéis azulejares da Rainha Santa.

ELENCO DOCUMENTAL

DOCUMENTO Nº 1. CONTRATO CELEBRADO A 12 DE MARÇO DE 1692 ENTRE A ABADESSA D. MARIANA DO NASCIMENTO E AS FREIRAS DO CONVENTO DE JESUS DE MONFORTE COM O PINTOR AGOSTINHO CORREIA DINIS, DA CIDADE DE ELVAS. Leitura da Doutora Patrícia Monteiro.

Escritura de Comtrato que fazem as Religiozas do Comvento de Jazus de monforte com ***agostinho Correia denis pintor***

Saibam quantos deste publico estromento de Comtrato e obrigassão virem que no Anno do nassimento de nosso Senhor Jazus Christo de mil e seis centos e noventa e dois Annos aos dose dias do mes de Março do ditto Anno nesta Cidade de elvas nas Casas de morada e poisadas de mim tabalião pareserão o muito Reverendo Padre frei Jozeph de São felipe da hordem do padre sam francisco Capellam que disse ser do Comvento de Jazus da Villa de monforte e procurador das dittas Religiosas do ditto Comvento o que tudo Consta da procurassão queme apresentou que no fim desta notha hira tresladada e bem assim agostinho correia denis pintor e o Padre manuel Vaas da Cerda Clerigo de missa moradores nesta ditta Cidade e logo pello ditto muito Reverendo Padre frei Jozeph de São felipe procurador das dittas Religiozas foi ditto em prezença de mim tabalião e das testemunhas ao diante escritas e nomeadas e nno fim desta notha asinadas que que [sic] he verdade que eles estão ajustados e comtratados com o ditto agostinho correia denis para efeito de lhe doirar o Retabolo da Capella mor da igreja das ditas Religiozas com tal condissão que o doirado delle hade ser do oiro sobido de oito mil Reis o milheiro de sorte que fique [?] doirado que nenhum ofissial lhe ponha falta e tendoa se obrigua o ditto agostinho correia denis a Remedialo a sua Custa e o ditto doirado consta do dito Retabollo com comdissão que nos topos [?] dos pedrestais e bancos da banda da parede se não han de doirar como tambem as duas culunas que ficão da parte das paredes por se não verem e juntamente o Retabolo que ficar detras do sacrario e das jmagueis o que tudo se obrigua a comprir pella qual ditta hobra lhe an de dar e paguar cento e sincoenta e sette

mil Reis dos quais logo ao asinar de esta escritura Recebeo o ditto Agostinho Correia denis quarenta mil Reis para oira [sic] para hir comessar a ditta hobra a qual se obrigua ahir peguar nella por todo o mes de maio que embora vira deste prezente Anno e se obrigua a dalla acabada do dia que peguar nella a sinco mezes dandolhe as dittas Religiozas o dinheiro que for nesesario para hir continuandocom ella e sendo [fl. 31v.] *cazo que as dittas Religiozas lhe não dem dinheiro para hir comprando o oiro em tal cazo o tempo que estiver detido não emtrara nos sinco mezes da obrigação de dar a obra acabada dentro nelles e não avendo falta da parte das dittas digo das Religiozas a darem o dinheiro e não tendo acabado a ditta obra dentro nos sinco mezes poderão as dittas Religiozas meter os ofissiais que lhe paresser por conta do ditto agostinho Correia denis e do que for cobrando por conta dos cento e sincoenta e sette mil Reis hira dando Recibos nas costas do treslado desta escritura para que no fim da hobra se ajuste a conta e se constar lhe são devedoras de alguma coiza se obriguão a lho paguar logo assim como se acabara a ditta hobra a cuja satisfassão disse o ditto procurador das dittas Religiozas que em seu nome obriguava suas pessoas e todos os beis moveis e de Rais e Rendas do dito Comvento avidos e por aver ao comprimento e satisfassão deste Comtrato e dinheito e asim o ditto agostinho correia denis Recebeo perante mim tabalião e das dittas testemunhas os dittos quarenta mil Reis da mão do ditto procurador das sobredittas em muito boa moeda de oiro e prata moeda hora corrente neste Reino de portugual cem da ditta quantia de quarenta mil Reis ficar ao ditto procurador por dar e paguar e emtreguar e por assim ter pago emtregue e satisfeito delles o ditto agostinho Correia denis disse que por este publico estromento deles dava plinisima e geral quitassão deste dia para todo sempre as dittas Religiozas e se obriguava a comprir e satisfazer o ditto Comtrato com todas as Crauzulas e Comdissois asima e atras declaradas a cuja satisfassão de tudo se obrigua por sua pessoa e todos seos beis moves e de Rais avidos e por aver ao Comprimento e satisfassão do dito Comtrato obra e dinheiro que tiver Recebido e para mais segurança do que ditto he disse que dava e aprezentava por seu fiador e principal paguador o seu Cunhado atras nomeado o Padre Manuel Vaas da Cerda* [fl. 32] *que prezente estava pello qual outrosim foi ditto em prezemça de mim tabalião e das dittas testemunhas que elle fiava como com efeito fiado tinha ao ditto seu cunhado agostinho Correia denis em todo o dinheiro que constar tem cobrado e cobra pella ditta hobra que sendo cazo que falte asim a elle como ao Comtrato de acabar a ditta obra se obrigua como seu fiador e primcipal paguador a dar Comprimento asima o ditto*

dinheiro como emmendar fazer a ditta hobra na forma que atras fica ditto nesta escretura e desde logo se constitue por seu fiador e principal paguador e fas da divida alhea sua propria assim do dinheiro como em dar Comprimento a obra na forma desta escretura a qual huns e outros se obriguão a Comprir cada hum pella parte que lhe toqua e a não hirem nem virem contra ella em parte nem em todo antes em todo e por todo o Comprirem Como nella se comtem e fazendo o Comtrario do que ditto he disserão que não querião ser ouvidos em juizo nem fora delle cem primeiro com efeito darem Comprimento a tudo o Comtheudo nesta escritura de Comtrato e sendo cazo que alguma destas partes mova alguma duvida Repora tudo aquilo que tiver em sim de dinheiro na mão do que obidiente for e quizer satisfazer o ditto Comtrato e demitem de sim todos os privilegios libradades prezentes e juntar os que por sim a seu favor alleguar possão ferias guerais e espessiais os nove dias de doente e anojado e os sinco que a lei da do empedimento dos procuradores desde embargos e se dezaforão do juis de seu foro domesilo e juresdissão ao diante tiverem e se obriguão e sometem a Responder a qualquer duvida demanda ou embargo que sobre esta escritura Rezultar ante o juis de fora do geral desta ditta Cidade que hora he e ao deante ao qual desde logo eleguem por seu Competente juis e por seos despachos mandos e sentenças querem ser Comvemcidos e exzecutados [sic] e que esta escritura valha Como sentença de justicia passada em Coiza julguada e a pessoa que andar sobre a tal duvida demanda ou embargo [fl. 32v.] *darão e paguarão aquelles que a mover a Cento e sincoenta Reis por dia desde o dia da ausão athe Real emtregua e para mais seguramça do que ditto he disserão que fazião seu procurador em cauza propria ao alquaide piqueno da vara desta ditta Cidade que hora he e ao diante for na pessoa do qual se fara a sitesão para todos os prosedimentos e sustancia da Cauza e por ella se porsedera athe final sempre oubriguadas suas pessoas e todos seus beis moves e de Rais avidos e por aver ao Comprimento e satisfasão desta escritura e Comtrato a qual se fes em vertude da procuração de que atras se fas mensão que o ditto procurador me aprezentou cujo treslado de verbo ad verbo he o seginte = Dizemos nos a Madre Mariana do nassimento abadessa deste Comvento de Jasus da Villa de monforte e as discretas no fim desta asinadas que nos em nosso nome e do ditto Comvento fazemos nosso procurador bastante com livre e geral adiministrasão ao padre frei Jozeph de São felipe Capellão do ditto Comvento para que em nosso nome me asista a huma escritura que hos hade fazer o doirador agostinho Correia morador na Cidade de elvas Com o qual temos feito comserto para efeito de*

doirar o Retabolo da tribuna e para tudo damos nossos poderes ao ditto procurador para que veja se esta feita com as crauzulas em que se fes o comserto e sendo nesesario sobestabalecer esta nossa procuração em outrem lhe comsedemos o possa fazer e tudo o por elle feito ou pello seu sobestabalecido o averemos por bem feito firme e valiozo e em cazo que nesta falte alguma crauzula ou comdissão ha avemos por posta aqui como se della fizeramos expressa mensão nesta nossa procuração a qual eu a Madre Lianor da emcarnasão fis por mandado da Senhora abadessa e discretas que asinarão comigo monforte des dias do mes de março da era de mil e seis centos e noventa e dois Annos Soror lianor [fl. 33] *da emcarnasão escrivã e discreta Soror Mariana do nassimento abadessa Dona Brites de Mello discreta Soror Antonia de Jasus discreta Soror Maria dos Sarafis Viguaira da Caza Soror filissiana da emcarnasão discreta Dona Izabel do disterro discreta Soror Maria do Sacramento discreta = Manoel gomes de Sindi escrivão do publico judissial e nothas nesta Vila de monforte e seu termo por Sua Magestade que Deos guarde fasso sigura letra da procuração e firmas ao pe postas são das Religiozas nella Contheudas oje onze de Março de seiscentos e noventa e dois Annos luguar do publico = Manoel gomes de Sindi e não comtinha mais a ditta procuração e Reconhecimento ao que emtendo e porsedo [?] me Reporto e de como a emtreguei ao ditto procurador asinou aqui e pello mais quelhe toqua em testemunho de verdade asim o outroguarão e mandarão nesta notha ser feito este publico estromento por estas partes outroguado aseitado e asinado eu tabalião o aseito em nome de quem toquar a ello auzente sendo testemunhas prezentes João Madeira Simois e Antonio Rodrigues de pina francisco fernandes meu criado que todos aqui asinarão com os sobreditos e declarão estas partesque se obriguavão o Comvento a dar ao ditto agostinho Correia os sinco mezes da obriguasão cama e menza exceto o pão e pasando a obra os sinco mezes emtão não serão obriguados a tal Comdissão a que tudo foi prezemte as testemunhas o hobrigo eu Manoel Rodrigues Proença tabalião de nothas que o escrevi. (Recebi a procurassão) aa.] Frei Jozeph de São Phelipe / Agostinho Correa Denis / Padre Manuel Vas da Cerda / João Madeira Simois / Antonio Rodrigues de Pina / De Francisco Fernandes + [uma cruz]*

Arquivo Distrital de Portalegre, *Cartórios Notariais de Elvas,* CNELV06/001, Cx. 114, L^{o} 63, fls. 31-33. Referência e lição de Patrícia Monteiro.

DOCUMENTO Nº 2. ALGUNS CAPÍTULOS DA MEMÓRIA HISTÓRICA DO CONVENTO DO BOM JESUS DE MONFORTE, PELA MADRE SUPERIOR MARIA BAPTISTA DE BRITO, NATURAL DE MONFORTE.

52 – *"... E no anno de 1714 o tempo em que era Abadessa Soror Maria da Conceyção natural desta, e da familia dos Monteyros = de quem procede a Senhora Condeça d'Alva e os mais que procedem de Roque Monteyro Paxim que foi Secretário de Estado do nosso Reyno...*

53 – *Esta mesma Abbadessa mandou pintar todo o Corpo* (fl. 32) *da Igreja no tecto da qual parte do Evangelho junto ao Choro da Capella Mor se diboxou hum quadro do "Nascimento do Menino Deos" e da mesma parte junto ao arco outro quadro "da circuncisão do Menino Jezus", e da parte da Epístola sobre o Altar do Evangelista "a Adoração dos Reys", e sobre a porta principal da Igreja que sahe para a Rua "a fogida para o Egipto": no meyo da abobeda hum quadro do "Salvador do mundo", sobre a grade do Choro de Bayxo entre a grade do choro de cima "O Cenáculo de Nosso Senhor Jezus Christo", e sobre a grade do choro de cima a lamentável tragédia do Calvário, onde foy Crucificado o Redemptor do mundo Jezus Christo Deos Verdadeyro; conformandosse os passoz em a Igreja debuxados ao vivo as acções do Espozo que as Religiozas tem retratado em o peyto que era justo lograssem os olhos a Jezus retratado, quando o coração tem em sy o retrato de Jesus.*

61 – (fl. 35) *O Padre Fernão Zebreyro Findador, fes a Igreja ... mas segundo o que entendo, a talha do altar mor he mais moderna, porque me persuado, que quadro, que hoje está na Sanchristia he o que se faria naquele tempo, como o do Baptista que está da parte do Evangelho e o do Evangelista que está da parte da Epistola . Funda se esta minha conjectura em, que dito quadro, alem de dar mostras que servio em altar, tem em sy debuxados de primoroza pintura, o Nasçimento de Christo, Adoração dos Pastores, e a Adoração dos Magos, e como são os primeyros paços que Jezus deu neste mundo bem se pode persuadir o discurso que aquelle quadro era do altar mor; por ser o Convento da Invocação do Bom Jesus. Seja não he que a talha do altar mor se douraria de novo, quando se fez a tribuna, que mandou fazer a Senhora Beatriz de Mello no tempo em que era Abbadessa com o dinheyro que rendeo o quinhaõ que tinha o Convento na herdade dos Sette Reynos Termo de Villa*

Viçoza que se vendeo por ordem do Fisco segundo encotrey em huma memoria e no lugar da boca da tribuna estaria o quadro que hoje na Sanchristia existe. Não permanece no dia de hoje a tribuna na mesma forma, que se fez no tempo da Senhora D. Be (fl. 36) *Beatriz de Mello, porquanto sendo naquelle tempo de abobeda de Esteyra, tendo na boca hum quadro de Sao Francisco a Senhora D. Luiza Margarida sendo Abbadeça, a mandou fazer de abóbada de volta, pintar trono novo, banquete do altar, Sacrário como se está vendo, com o dinheyro que ficou a Madre Soror Inês da Conceyção pella lamentavel morte de seo Irmaõ Pedro Gonçalves Pintado.*

62 – *A Capela – mór he porporçionada à Igreja e o altar tera na altura de degraos porrporcionnado, no frontespicio da parte do Evangelho tem porta para a sanchristia, que he pouco espaçoza e desafogada porquanto fica debayxo da Tribuna, da parte da Epistola tem outra porta, mas fingida, para ambos os portados sam de pedra branca e pintados como o arco da Capela Mor, que sendo de pedra de Borba ou de Estremóz tambem está pintado com ramos ao antigo, porque com seo ouro, algumas figuras. O corpo da Capela mór está azulejado, mas ignoro o tempo, mas o certo he que há annos, porque o azulejo he antigo, nam de figuras, nem salvas, mas sim de huns ramos antigos, que nam necesssitavaõ de direcçam ou acerto dos azulejos porquanto todos tinham e tem a mesma pintura e hum condis com o outro em qualquer parte que se ponham. O tecto da Capella mór he de abobeda de volta, como o da Igreja e está pintado de pintura antiga. A pintura sam ramos agigamtados (ou juntos) com suas figuras despidas, e no meyo tem hum quadro em que está debuxado hum pais ou para melhor dizer hum campo azul celeste, com huma arvore, as tintas sam grosseyras ainda que vivas, e segundo me persuado está pintada a fresco. He bastantemente clara, ainda, que huma só janela no lado do meyo dia, de fundo terá vinte palmos, tendo de largura os mesmos que tem a Igreja verdadeira que como o altar mór fica elevado, nam hé do arco da Cappela mór, the os degtráos do altar muito desafogo.*

63 – *A Igreja alem do altar mór nam tem mais que dois altares correspondentes: hum da parte do Evangelho outro da parte da Epistola, contíguos ao arco principal; o da parte da Epistola he dedicado ao Evangelista, onde tambem está S. Jozé vestido de graça, Imagem a meo ver antiga; e a Senhora da Conceycam Imagem de vestidos e pequena, porque terá de altura tres palmos. O da parte do Evangelho he dedicado ao Baptista Imagem de graça e perfeyta, ambos estes altares a meo ver sam obra da fundaçam, como effiscamente o persuadem a retábulos de madeyra que está dourada,*

e pintura delles, porquanto as tintas, e pincel, parece ser o mesmo, que o quadro que está na Sanchristia, e já se dice serviria no altar mor, no mesmo altar do Baptista está a porta para o pulpito cuja escada, está metida no vaõ da parede da Igreja, e se nam diviza (fl. 37) *a porta do corpo desta, por se ter metido no grosso da parede som arcos destes altares, e toda a face delles the o frizo da simalha da Igreja estaõ azulejados com azulejo primorozo ainda que antigo; alem do azul que no azulejo parece natural tem seo amarelo matizado; o que está da parte da Epistola sobre o arco do altar, tem debuxado o Evangelista em porporçaõ varonil, naõ em peé mas de algum modo recostado entre hum arvoredo; e parece que o pintor o quis debuxar quando extatico escreveo na Ilha de Pathamos, o seo Apócalippse*

64 – *Na correspondência do altar mór está huma grade pella qual se dá a cominhaõ às Religiozas e mais família do Convento, fica esta na Sanchristia das Religiozas a qual muitas vezes serve de choro e principalmente no veram, he caza que tem mesma largura da Igreja, mas pouco fundo de sorte, que mal cabe a Comunidade quando nella, reza o off icio Divino, e sempre terá o mesmo discomodo; ainda que se tirassem alguns almarios, caxões e arcas, em que as sanchristaãns metem o ornato da Igreja que seraõ poucoz;: porquanto no tempo em que se fizeraõ as casas sendo confessor o Padre Frey Antonio de S. Faustino, Vigario jubilado, que morreo no inçendeo de Campo Mayor, fizeram almofado,. Para nelle se recolherem os frontais da Igreja, e por nam caber da porta de dentro existe na mesma Igreja sobre esta grade, está outra que he a do Choro de sima, muito formoza, porquanto comprehennde, o choro de baixo ou Sanchristia, e a Caza da Roda tem duas janelas para a parte do meyo dia, que lhe comunicam muita claridade; está todo o tecto pintado mas de tintas grosseiras e ao antigo; e a meo ver será obra do mesmo tempo, do mesmo pintor que pintou a Capella mór. No dia de hoje nam tem cadeyras como de ordinário há em os choros e se servem as Religiozas de bancos; A Madre D. Luiza de Brito natural desta Villa quis fazer as cadeyras, mas nam sahiraõ a luz; ainda que pós os meyos conducentes; porquanto tendo tomado medida, e a seo cargo, hum entalhador de Evora, tendo já bastante ou quazi todo o dinheyro a conta, segurando a cada instante as vinha assentar por alguns mezes; passou o Entalhador da vida presente, duvydandosse na obra, se achou lhe nam tinha ainda metido as maõz, nem com que restituir o dinheyro reçibbido á conta, e ainda que se fes alguma diligencia p ara se cobrar pareçeme; que se chegou* (fl. 38) *a perder dinheyro. A porta da Igreja he só huma, cuja portal he de pedra marmore, muyto elevado e*

ayrozo, fica ao meyo dia, porquanto da parte direyta e para ella se sobe por hum degrao; alem da verga inferior do mesmo portado...

65 – *Por bayxo da porta da Igreja fica a da portaria cujo portado, nam he tam elevado, nem largo mas de pedra branca, a caza e exterior da portaria tem pouca largura; na parte direyta tem ao entrar da porta huma grade ou locatorio em que quotidiannamente se falla; porque nam tem porta interior com que se clausure; da mesma parte fica o Rodo, e na correspondencia da porta fica a porta que clauzuram as Relegiozas porteyras. O portado he de pedra marmor e da mesma grandeza que o da rua. He Caza de colheda da volta; e como por ella se servem as Relegiozas para o ministerio da corda e agoa que conduzem as mulas da Comunidade está pelo meyo lageada de pedra branca, obra, que mandou fazer à sua custa a Madre D. Luiza de Britto.*

A portaria interior do Convento he caza suficiente e ainda que nam tendo muito fundo, contudo, tem na frontaria da porta a Roda . . . , passaõ as mulas com agoa, e lenha pella caza, que tambem tem hum lanço lageado de marmore, the a porta que entra para o claustro que fica quazi no canto da portaria em correspondênçia da porta que vay para a caza da Roda e Locutorio. E hé caza de abobeda e desafogada, porque de bastante altura.

Na mesma caza da portaria exterior, da parte esquerda está huma porta que he da Caza das gradez, cuja caza he tambem de abobeda de berço, e na correspondencia da porta fica huma grade grande e da parte de dentro, huma formoza caza com a luz presciza. A parte direyta fica na parede outra grade mais pequena, de pouco fundo interior e pouco desafogada, porquanto fica debayxo do vaõ da escada que vay para o Dormitorio, antechoro, mirante que cahe para a praça, e choro.

66 – *O Antechoro, he caza espaçoza e muito clara porquanto tem huma janela rasgada para a praça que lhe comunica muita luz, desta mesma caza se vay para o mirante que he espaçoso; o qual tem quatro janelas por banda com grades de ladrilho, para a parte da Igreja tem dois sinos medianoz, e para o ponte term hum só arco tambem* (fl. 39) *de rede de ladrilho, fica o dito mirante muito elevado sobre a Igreja he de quatro agoas com seos frizos ou simalhas de alvenaria que fazem huma prespectiva formoza e da mesma caza sahe huma porta para huma baranda (sic) comum, que cahe sobre o pateo do mosteyro com suas escadas para o mesmo pateo e della se servem muitas Relegiozas para hirem ao Coro; Na mesma caza esta a porta principal da escada comum que vay do Pateo para uso do Dormitorio e Choro, a qual é de degrao*

de pedra marmore, e bastantemente ayroza; assim tambem fica na mesma caza a porta principal do Dormitorio grande; o qual tem huma janela conventual para a praça junto ao cunhal, e esta fica a alguns oyto palmos de altura do pavimento do dormitório.

DGLAB/TT, Ordem dos Frades Menores, Província dos Algarves. Convento do Bom Jesus de Monforte. Livro 1. – Excertos da transcrição efectuada por José Inácio Militão da Silva.

DOCUMENTO Nº 3. *RELAÇÃO DA VILLA DE MONFORTE E SEU TERMO* EM 1758, PELO PÁROCO DE MONFORTE, EM RESPOSTA AO INQUÉRITO DO DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL

(. . .) À décima pergunta, "*Se tem conventos, e de que religiosas ou religiosas, e quem são os seus padroeiros*", disse o seguinte:

"*Ocupa o Convento quazi a 4ª parte da vila interior e lhe serve o grande muro sobre que tem hum mirante para a parte do Norte, escadas do dormitório e cazas ultimas e he da parte do Bom Jezus athe a muralha do Castelo cuja cava lhe serve de cerca se fundou sobre a 1ª muralha e tem o cunhal do dormitório grande no principio da rua que vay* (fl. 1197) *para a porta do Bom Jezus, sahindo da praça para o Norte, inclinada a Poente e sahe da praça sobre a qual fica huma janela do mesmo dormitório ao Meyo Dia, para cuja parte ficam as grades Portaria. Igreja com hum so porta que he traveça, elevada de pedra branca para a qual se sobre por hum degrao alem da soleyra. A Igreja he de hum so nave de abobada, he igreja mediana. Tem arco de pedra branca com seos laços, figuras com resaltos; sobesse para a Capela mor por hum degrao e para o altar da mesma por cinco degraos. O retablo he de talha antiga dourada, o sacrário e mais todo athe principio da Tribuna he de talha dourada à moderna obra de bom gosto. Sobre o sacrário havia huma Imagem do Menino Jezus que he o orago do Convento, hoje porem serve de remate ao sacrário huma grande caixa de bayxo da qual estam em talha sobre hum cálix tudo de madeira, os corações de Jezus Maria a cuja honra se erigio ha poucos annos huma Confraria com seos estatutos confirmados pelo Provizor do Bispado, mas como morreo Dona Luiza Pereira religioza do Convento e da Familia dos Pereyras Britos que foram Comendadores desta vila se suspendeo a actuaçam da dita Irmandade suposto que as religiozas fazem festa ao Coraçam de Jezus Maria na primeira 6ª feira*

depois do sudário (?) do Corpo de Deus. A Capela mor he azulejada athe a simalha da abobada que he de berço como a da igreja. Com azulejo antigo de laços, o tecto he pintado a brutesco da parte do Evangelho fica a porta para a Sanchristia, que he de tras do altar mor, que he pouco espaçozo e nela estam as escadas que vam para a tribuna cujo trono he de talha dourada a moderna e o tecto da abobeda de volta muyto bem pintada pelos lados. A Capela mor fica fronteira aos choros do Convento tanto coimo de sima o de bayxo mais he sanchristia que coro, não tem cadeiras e mal cabem nele as religiozas nos dias que fazem nelas algumas funções, como a comunham e enterros e algumas vezes rezam os Oficios Divinos. O choro de sima he tambem de abobeda, tem duas janelas para o Meyo Dia he espaçozo ainda que não muito elevado. Tem hum bom orgam. A Igreja he azulejada de azulejo fino em brutesco, com seos quadros da vida de Santa Isabel Raynha de Portugal, entre a grade e o choro de bayxo e a grade do choro de cima tem o quadro da ceya e cenaculo em azulejo. O azulejo chega athe a simalha. O Pulpito fica da parte do Evangelho he redondo de pedra marmore, com portado e balaustres da mesma. Tem duas janelas para o Meyo Dia alem da que está em a Capela mor. O tecto da Igreja da igreja he pintado com quadros da vida de Chrispto como o nascimento etc, obra do anno de 1714 e a igreja foy azulejada ano de 1749 (fl. 1198) *obra que mandou fazer o Dezembargador Placido de Almeyda Moutozo da familia dos Instituidores e Fundadores do Convento, sendo Super Intendente das Minas Gerais de Ouro e Diamantes em o Brazil no Destrito de Tejuco do Serro Frio.*

ANTT, *Rellação da Vila de Monforte e seu termo, pertencente ao Bispado de Elvas,* fazendo parte do *Dicionário Geográfico de Portugal*, ou *Memórias Paroquiais*, Vol. XXIV, Memória n^o 179.

Bibliografia

Fontes Documentais:

Arquivo Distrital de Portalegre, Cartórios Notariais de Monforte, Escritura de contrato entre os irmãos da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, de Monforte, e o dourador José da Silva, morador em Portalegre, CNMFT02/001/Cx. 9, Liv.º 13, 29 de Outubro de 1748, fls. 96 vº-98.

Arquivo Distrital de Portalegre, Contrato notarial inédito, datado de 29 de Outubro de 1748, CNMFT02/001/0012, fls. 55 vº-56 vº.

Arquivo Distrital de Portalegre, Cartórios Notariais de Elvas, CNELV06/001, Cx. 114, Liv.º 63, fls. 31-33.

Arquivo Distrital de Portalegre, Contrato da pintura do retábulo de Nossa Senhora dos Remédios de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva, CNCVD01/001, Cx. 21, Liv.º 85, 25 de Julho de 1692, fls. 231-232.

Arquivo Distrital de Portalegre, Contrato de douramento do retábulo de Nª Sª da Boa Morte na matriz de Castelo de Vide, por António Soeiro da Silva bem como a "pintura a fresco do frontispício", CNCVD01/001, Cx. 18, Liv.º 67, 14 de Setembro de 1680, fls. 82 vº-84 vº.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte I, Maço 82, n.º 115 (5 de Julho de 1542).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Dicionário Geográfico de Portugal, Memórias Paroquiais, Vol. XXIV, Memória n.º 179.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Rellação da Vila de Monforte e seu termo, pertencente ao Bispado de Elvas, fazendo parte do Dicionário Geográfico de Portugal, ou Memórias Paroquiais, Vol. XXIV, Memória n.º 179.

BELEM, Frei Jerónimo de, *Chronica Seraphica da Santa Província dos Algarves da Regular Observância*, Parte I, Tomo II, Lisboa, impresso pela Oficina de Ignácio Rodrigues, 1750.

DGLAB/TT, Ordem dos Frades Menores, Província dos Algarves. Convento do Bom Jesus de Monforte. Liv.º 1.

Estudos:

DACOS, Nicole e Vitor SERRÃO, "Do grotesco ao brutesco – as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", catálogo *Portugal e a Flandres. Visões da Europa 1550-1680, Europália*, Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1992, pp. 37-53.

KEIL, Luis, *Inventário Artístico de Portugal. I. Distrito de Portalegre*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1943, p. 80.

MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986.

MONTEIRO, Patrícia, *A pintura mural no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII) núcleos temáticos de Serra de S. Mamede*, tese de Doutoramento, orientada por Vitor Serrão, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, vol. I, pp. 180-183 e vol. II, Docs. n^{os} 19, 21 e 25.

SERRÃO, Vitor, "*O brutesco nacional* e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725)", catálogo da exposição *Um Gosto Português. O uso do azulejo no século XVII*, Lisboa, ed. Museu Nacional do Azulejo e Athena, coord. de João Pedro Monteiro e Maria Antónia Pinto de Matos, 2012, pp. 183-200.

SERRÃO, Vitor, *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

SERRÃO, Vitor, "O Conceito de Cripto-História da Arte, uma categoria operativa para a História da Arte portuguesa", *Actas do II Congresso Internacional de Historia da Arte. 2001. Portugal Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades,* Porto, Almedina e Associação Portuguesa dos Historiadores da Arte, 2014, pp. 13 e 255-271.

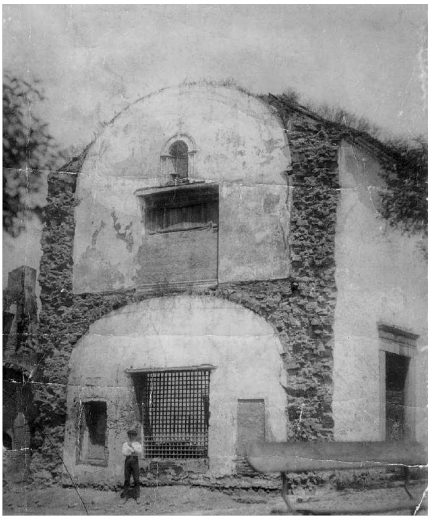
SILVA, José Inácio Militão da, "O centro histórico da vila de Monforte: evolução histórica, problemáticas de conservação e vias de animação cultural" in *Lusíada, Arqueologia, História da Arte e Património,* Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2001, pp. 213-253.

TEODORO, Miguel Angel Vallecillo, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-*

-XVIII, Mérida, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Extremadura, 1996.

TEODORO, Miguel Angel Vallecillo, "Agostinho Mendes, pintor-dorador. Su obra en Elvas y Olivenza", in *III Congresso sobre o Alentejo. Comunicações,* Elvas, Edição Comissão Promotora do III Congresso sobre o Alentejo, Maio de 1991, pp. 323-336.

Anexo Fotográfico



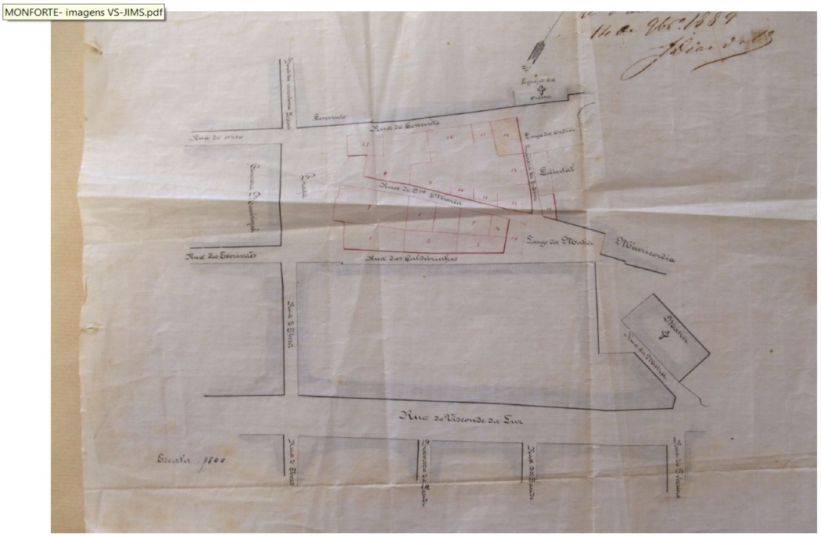
A morte inapelável do convento, que sucedeu em 1946, privou a vila de Monforte de um dos seus mais emblemáticos monumentos. As fotos da demolição ainda deixam admirar a qualidade do perfil arquitectónico, de estilo 'chão', e a excepcional riqueza do recheio de azulejos setecentistas, bem como a cuidada decoração brutesca dos tectos pintados. Só os azulejos da Rainha Santa sobreviveram. . .



A Igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte após a demolição dos coros.



Pinturas de brutesco do tecto e arco capela-mor, decerto da campanha de c^{a} 1692 pelo pintor elvense Agostinho Correia Dinis.



A.H.C.M. – Plantas de Monforte, Séculos XIX-XX. Planta da Praça Pública de Monforte. 1889.



A capela-mor da igreja de Bom Jesus de Monforte em fase de demolição iminente (foto do arquivo SIPA/DGEMN, foto nº 00167397, de 1946).



Fotografia da nave da igreja de Bom Jesus de Monforte à data da demolição (1946), vendo-se os azulejos (c. 1749) com os *Milagres da Rainha Santa Isabel*.

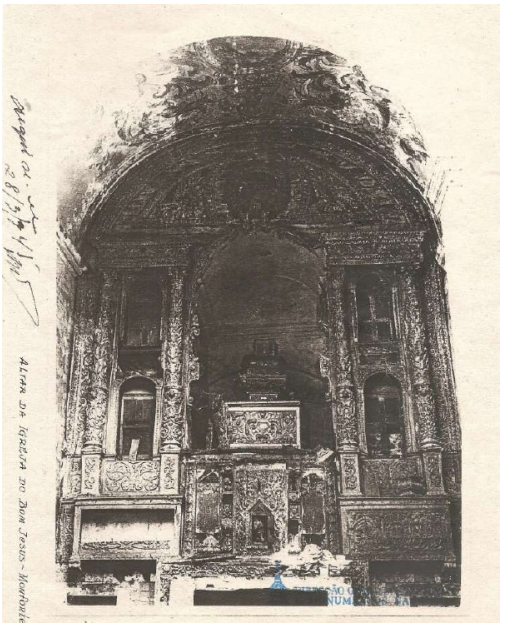


Fotografia da parede fundeira do corpo da igreja de Bom Jesus de Monforte à data da demolição (1946), vendo-se parte dos azulejos (c. 1749) com os *Milagres da Rainha Santa Isabel*.



Mais um testemunho (foto do arquivo SIPA/DGEMN, 1945) do processo de morte inexorável de um importante monumento histórico-artístico: a

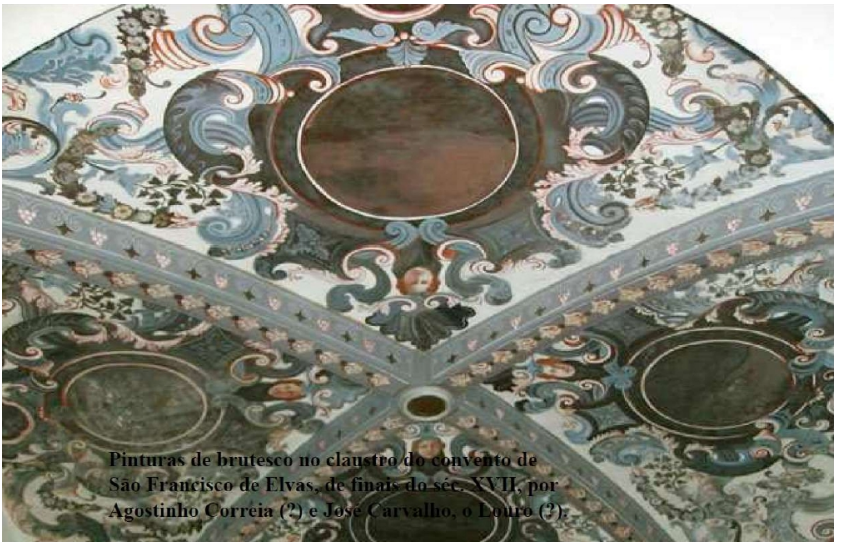
igreja do Bom Jesus de Monforte já sem a cobertura da nave (que fora pintada de brustesco) e com as paredes em fase de demolição.



A documentação do ADP refere também, em 1730, a compra de madeira pelo alvanel Manuel Silveiro a Manuel Fernandes Rabecão, madeireiro, ambos de Portalegre. A madeira destinava-se a "huma obra que tinha no convento das Religiosas de Jezus da Villa de Monforte" (cf. tese de Patrícia Monteiro, 2013). O original encontra-se no Arquivo da DGEMN, com a cota: SIPA 00167397.



Exemplos da decoração de brutesco no fim do século XVII e do início do século XVIII, na região de Portalegre.



Pinturas de brutesco no claustro do convento de São Francisco de Elvas, de finais do séc. XVII, por Agostinho Correia (?) e José Carvalho, o Louro (?).



Abóbada pintada com brutescos, início do século XVIII, na igreja de Santo Amaro, Elvas.



Abóbada com brutesco, claustro do convento de Santo António, Portalegre.



Decoração de brutesco. Igreja de Santo Amaro, Castelo de Vide.



Pintura de brutesco no intra-dorso do arco do coro da igreja do Bonfim, Portalegre.



Decoração de brutescos da tribuna da antiga igreja matriz de Ouguela (pormenor), 1701, pelo pintor António Marques Lavado, de Arronches, que cobrou 35.000 réis pela decoração.

Os Painéis da Rainha Santa do Convento do Bom Jesus de Monforte. Um singular programa iconográfico

M. Lourdes Cidraes[1]

Resumo: A Igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte, lamentavelmente demolida em 1945-46, possuía um notabilíssimo conjunto de azulejos figurativos do 2º quartel do século XVIII que revestiam integralmente as paredes da nave. Aquando da sua demolição os azulejos foram previamente removidos ficando encaixotados mais de setenta anos. Os trabalhos de inventariação, realizados por uma equipa técnica da Câmara Municipal de Monforte, iniciaram-se em Fevereiro de 2012. Permitiram confirmar a qualidade artística do acervo, estabelecer a autoria, atribuída por José Meco à oficina lisboeta de Valentim de Almeida, e identificar os temas da totalidade dos painéis figurativos. Treze destes painéis narram milagres e episódios da vida da Rainha Santa Isabel, constituindo o mais completo programa iconográfico de temática isabelina. Caracteriza-se pelo elevado número de composições narrativas, pela raridade das cenas registadas, pela coerência de um programa que pressupõe um autor informado das fontes textuais e ainda pela harmoniosa adequação ao espaço arquitectónico.

Abstract: The Church of Bom Jesus of Monforte Convent, unfortunately demolished in 1945-46, had a very remarkable coating of tiles from the 2nd quarter of the 18th century that were previously removed, remaining boxed until 2012, date on which Monforte City Council began its recovery. This collection includes a set of large panels that narrate miracles and episodes concerning Queen Saint Elisabeth's live and which constitutes the most complete iconographic program of Elizabethan theme. The set is characterized by the large number of narrative compositions, the

[1] CLEPUL / GITPP – FLUL.

rarity of the scenes recorded, the coherence of a program that presupposes an author informed of textual sources and even by the harmonious adaptation to space architecture.

A igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte, fundado cerca de 1517 e objecto de nova campanha de obras na primeira metade do século XVIII, possuía, exposto na grande nave coberta por uma abóbada de *brutesco*, um notabilíssimo revestimento azulejar realizado cerca de 1748 na oficina lisboeta de Valentim de Almeida, importante pintor representativo do barroco joanino (identificação de José Meco).

O convento das clarissas de Monforte, um dos mais ricos do Alentejo e que contou com a proteção da Casa de Bragança, entrou em declínio a partir de finais do século XVIII encontrando-se o espaço conventual e a sua igreja em estado de grande decadência na primeira década do século XIX[2]. Em 1943 iniciou-se um controverso processo que levou à demolição da igreja e destruição de um precioso património de que apenas se salvou o revestimento azulejar retirado por técnicos especializados. Desta forma cerca de 15 000 azulejos ficaram guardados até 2012 em dependências da Santa Casa da Misericórdia, proprietária do espólio. Nesse ano, a Câmara Municipal iniciou o processo de inventariação, montagem provisória e registo fotográfico deste notável acervo. O rigoroso e aturado trabalho realizado desde então pela equipa coordenada pela arqueóloga Paula Morgado, permitiu apreciar a elevada qualidade artística dos azulejos, estabelecer a sua autoria e identificar os temas dos painéis figurativos[3].

Deste acervo faz parte um importante conjunto de dezasseis painéis figurativos de grandes dimensões, delimitados por molduras imitando talha dourada, dispostos em duas

[2] Sobre a história do convento *vid.* SILVA, 2001.

[3] Sobre o azulejo do período barroco *vid.* MECO, 1993: 185-236 e SERRÃO, 2003: 209-225.

ordens sobrepostas e suportados por pedestais da mesma época. Treze destes painéis narram milagres e episódios da vida da Rainha Santa Isabel conferindo uma particular singularidade a um programa iconográfico único na abundante imagética de temática isabelina. Caracteriza-se pelo elevado número de composições narrativas, pela raridade das cenas retratadas, pela unidade e coerência de um programa que pressupõe um autor conhecedor das fontes documentais (hagiográficas e cronísticas) e ainda pela harmoniosa adequação ao espaço arquitectónico.

Na escolha dos temas foi determinante a sensibilidade do autor. Não devemos no entanto ignorar a existência dos painéis de temática isabelina (óleo e azulejo) da Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz, realizados cerca de duas décadas antes e de que o autor terá tido certamente conhecimento. Contudo, são grandes as diferenças na temática e no estilo[4].

O programador optou pela sua organização em três grandes núcleos temáticos, correspondentes a três espaços distintos mas complementares da igreja: episódios da vida da rainha D. Isabel, instalados na parede lateral do lado da Epístola, milagres e outras manifestações de santidade da rainha portuguesa, colocados na parede lateral do lado do Evangelho, e glorificação da Rainha Santa, exaltada na parede fundeira.

Para além destes treze painéis de temática isabelina, fazem parte do acervo dois painéis alusivos a milagres de S. Francisco e um painel representando a Última Ceia colocado no local onde, segundo documentação coeva[5], teria existido uma pintura mural com o mesmo tema. Como veremos, estes painéis de temática eucarística e franciscana, que a uma primeira observação se afastam do programa iconográfico isabelino quebrando a sua unidade temática, reforçavam pelo contrário o seu significado sublinhando a glo-

[4] *Vid.* CIDRAES, 2005.

[5] *Breve notícia do Convento do Bom Jesus de Monforte de Religiosas da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco*, escrito em 1740 (Documento transcrito por J. I. Militão da SilLVA).

rificação da rainha portuguesa que Roma reconheceu como santa e elevou aos altares.

A sequência dos painéis não obedece a uma ordem cronológica. Baseia-se fundamentalmente na estrutura narrativa seguida na principal fonte textual, a primeira biografia da Rainha D. Isabel escrita pouco depois da sua morte por alguém que com ela privou de perto, provavelmente D. Salvado Martins, seu testamenteiro e bispo de Lamego: *Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos bõos feitos e milagres em sa vida e depois da morte*, também conhecido por *Lenda* ou *Relação*

Terá sido possivelmente a cópia daquele texto hagiográfico incluída por Frei Francisco Brandão na *Monarquia Lusitana VI Parte*, publicada em 1672, a fonte directa do autor do programa azulejar do Convento de Monforte, que terá recorrido também a outras fontes documentais nomeadamente em relação aos painéis instalados na parede fundeira. O fundamento desta interpretação baseia-se na suposição de que o programa iconográfico se deva ao próprio encomendante, o desembargador Plácido de Almeida Montoso, próximo dos círculos da corte e certamente conhecedor da historiografia do reino. Acresce que é na *Monarquia Lusitana* que se inclui a mais antiga narrativa do milagre das "Águas do Tejo que se apartam", que não consta do texto original da primeira biografia nem dos capítulos apócrifos. No entanto, considerando que a grande campanha obras do Mosteiro de Monforte realizada nas primeiras décadas do século XVIII ficou a dever-se à abadessa Soror Maria Batista do Nascimento Barcane Leite, não é de excluir a hipótese da sua responsabilidade na elaboração do programa, podendo nesse caso ter sido utilizada uma das cópias manuscritas da primeira biografia, de que se conserva um precioso exemplar no Museu Nacional Machado de Castro[6].

[6] Considerando a impossibilidade de confirmar a utilização da cópia publicada na *Monarquia Lusitana*, dado que até à data não foi encontrado o contrato da encomenda dos azulejos, optei por utilizar a edição crítica de José Joaquim NUNES que é citado neste trabalho por NUNES, 1921.

Desta forma, a aparente desorganização temporal que se observa na sequência dos painéis da igreja de Monforte resulta fundamentalmente da sua fidelidade à principal fonte textual, embora as características dos espaços arquitectónicos devam também ser consideradas, nomeadamente na selecção dos painéis a instalar em locais nobres como os amplos espaços sobrepostos aos altares laterais que foram reservados para milagres e episódios da vida da rainha a que o programador quis dar maior destaque.

Disposição dos painéis figurativos na nave da igreja:

– Parede do lado da Epístola – Episódios da vida da Rainha D. Isabel

  Conjunto de cinco painéis dispostos em duas ordens narrando episódios da vida da rainha D. Isabel que testemunham as suas excelsas virtudes cristãs mas também as suas notáveis qualidades de rainha, intervindo activamente na vida dos seus súbditos e na política do reino e protegendo conventos, orfanatos e hospitais.

  Painel n^{o} 1 – "Intervenção pacificadora da Rainha D. Isabel no campo de batalha" ("Recontro de Alvalade").

  Este episódio é narrado na primeira biografia da rainha com grande realismo descritivo na apresentação das várias fases do recontro (NUNES, 1921: 1329-1330). Trata-se de um acontecimento com fundamento histórico, mas que constitui também, depois do "Milagre das Rosas", a mais divulgada tradição isabelina, conhecida como o "Recontro de Alvalade" embora o primeiro biógrafo situe a acção em Loures.

  O painel de Monforte caracteriza-se pela complexidade da composição e pela fidelidade àquela fonte textual, registando o momento em que D. Isabel entra sozinha no campo de batalha, montada numa mula, quando já teriam começado as hostilidades entre os exércitos ini-

migos de D. Dinis e do infante D. Afonso, que se revoltara contra o pai por recear ser preterido na sucessão ao trono a favor de D. Afonso Sanches, filho bastardo do monarca[7]. O autor do programa quis dar relevo a este painel escolhendo-o para iniciar a série de episódios da vida da rainha, dando-lhe maior dimensão e colocando-o em lugar de destaque sobre o altar lateral.

Existe outro painel de azulejo com o mesmo tema na Capela do Castelo de Estremoz, realizado alguns anos antes. Afasta-se, no entanto, da primeira biografia ao representar a rainha envergando o hábito de clarissa e a pé entre os dois contentores.

Biógrafos e cronistas posteriores ampliaram o episódio introduzindo novas sequências narrativas que sublinham a coragem da rainha e o seu papel de mediadora de conflitos e defensora da paz. A partir de finais do século XIX será um dos episódios da vida de D. Isabel mais divulgados por pintores como Roque Gameiro e Jorge Colaço[8].

Painel n^{o} 2 – "Chegada da Rainha D. Isabel ao desterro em Alenquer"

O desterro da rainha, acusada de apoiar o infante D. Afonso no conflito que o opôs a seu pai e lançou o reino numa cruel guerra civil, é narrado longamente na primeira biografia onde o seu autor procura justificar o comportamento de D. Isabel e afirmar a injustiça do exílio que lhe foi imposto. Desta forma descreve comovidamente o seu sofrimento e a sua decisão de obedecer ao rei não aceitando a ajuda que alguns fidalgos e capitães lhe foram oferecer (NUNES, 1921: 1326-1328).

[7] Sobre a intervenção da rainha neste conflito *vid.* ANDRADE, 2012.

[8] No Museu de Arte Antiga conserva-se um desenho sobre o mesmo tema de Giuseppe Gades (1798-99). Na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma este episódio é recordado no grande retábulo da Capela de Santa Isabel pintado em 1801 por Luigi Agricola.

A 23 de Dezembro de 1321 a Rainha D. Isabel escreveu do exílio uma amargurada carta a seu irmão Jaime II, rei de Aragão, onde se defende das acusações que lhe são feitas e reafirma a sua fidelidade e obediência a seu marido, o rei D. Dinis (RODRIGUES, 1958: 160-161).

Cronologicamente, este episódio é anterior ao "Recontro de Alvalade" que se insere numa fase posterior da guerra civil em que D. Isabel protagonizou várias iniciativas para estabelecer a paz entre D. Dinis e o Infante.

O painel de Monforte constitui a única representação conhecida deste episódio. Nele assiste-se ao momento em que a Rainha D. Isabel, levada por um grupo de homens armados, chega próximo da fortaleza de Alenquer virando o rosto para trás com expressão de grande tristeza.

Painel n^o 3 – "Chegada do cortejo fúnebre da Rainha D. Isabel ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra"

Após a morte da Rainha D. Isabel, D. Afonso IV, que se encontrava em Estremoz, decidiu cumprir a vontade de sua mãe que escolhera para local de sepultura o Mosteiro de Santa Clara de Coimbra onde se encontrava a grande arca tumular que ela própria mandara construir. Assim e apesar do calor que se fazia sentir o cortejo fúnebre iniciou a longa viagem de sete dias até Coimbra por "grande quentura e por tempo muito destemperado" (NUNES, 1921: 1364-1367).

Detendo-se longamente na descrição dos preparativos da viagem, o autor da primeira biografia não indica o percurso seguido pelo cortejo, nem refere quem nele participou ou quem o esperava em Coimbra.

O painel de Monforte constitui a única representação conhecida deste episódio. Numa composição de grande complexidade o autor, usando de grande liberdade criativa, mostra-nos a chegada do cortejo, vendo-se em primeiro plano os altos dignitários, a abadessa do Mos-

teiro, o bispo de Coimbra, o alcaide da cidade e o próprio rei. Em plano de fundo, avista-se à esquerda um corpo de soldados com as lanças em riste e à direita uma multidão de populares que se aglomera junto do pórtico do Mosteiro.

De novo alterando a ordem cronológica, o programador optou por colocar o cortejo fúnebre antes de outros episódios da vida da rainha, instalando-o no nível superior e em frente do painel da "Morte da Rainha D. Isabel e aparição de Nossa Senhora" ("A Senhora de Branco") que inicia a série de milagres representados na parede do lado do Evangelho. Assim assegurando a unidade e coerência do programa e a continuidade da sua leitura.

Painel nº 4 – "Peregrinação da Rainha D. Isabel a Santiago de Compostela"

Alguns meses depois da morte de D. Dinis, ocorrida em Janeiro de 1325, a rainha viúva partiu em peregrinação a Santiago de Compostela onde chegou na véspera da festa do Apóstolo em ano de jubileu. Fez-se acompanhar de riquíssimos presentes para o arcebispo D. Berengário de quem recebeu um bordão ornamentado com prata e jaspe. Com ele quis ser sepultada e ser representada na estátua jacente do seu túmulo[9]. O arcebispo certamente terá tido informação prévia da chegada da rainha. Só assim poderá ter havido tempo para a realização de tão precioso objecto.

Na primeira biografia podemos ler uma interessantíssima descrição da chegada da rainha portuguesa ao grande Santuário de Compostela (NUNES, 1921: 1341--1343).

Tradições posteriores, ainda hoje referidas por muitos autores, descrevem uma segunda peregrinação realizada em 1335, igualmente ano de jubileu, e em que

[9] Pertence à Confraria da Rainha Santa Isabel. Conserva-se hoje no novo museu da Igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra.

D. Isabel teria feito todo o percurso a pé pedindo esmola pelo caminho. Na origem deste episódio, sem fundamento histórico e que não é relatado na biografia coeva, poderá estar a *Crónica de D. Afonso IV* de Rui de Pina, onde o cronista descreve naqueles termos uma peregrinação que a rainha teria realizado um ano antes da sua morte ocorrida em 1336.

Todos os cronistas são unânimes sobre os motivos que levaram a rainha a visitar o santuário de Compostela: manifestar a sua devoção ao Apóstolo, sufragar a alma de D. Dinis e obter as indulgências plenárias em ano de jubileu.

Este episódio foi celebrado na iluminura da genealogia dos reis de Portugal de Simão Bening e António Holanda onde nas tarjas inferior e lateral direita se recorda o momento da chegada da rainha ao Santuário de Compostela e a cena em que, já no interior da catedral, D. Isabel com a coroa deposta aos pés entrega ao arcebispo as suas preciosas ofertas. O autor dos azulejos de Monforte escolheu o momento em que a rainha, à vista das torres da catedral, desmontou da sua mula concluindo o resto do percurso a pé.

Não conheço outras representações deste episódio. No *Museo das Peregrinacións e de Santiago* em Santiago de Compostela conserva-se uma raríssima imagem da rainha vestida de peregrina.

Painel n^{o} 5 – "A Rainha D. Isabel observando os planos e obras de Santa Clara"

Depois da morte de D. Dinis e no regresso da peregrinação a Compostela, a Rainha D. Isabel retirou-se para Coimbra onde dedicou os seus dias a continuar as obras do Mosteiro de Santa Clara inicialmente fundado por D. Mor Dias.

Entre estas obras contavam-se a conclusão da igreja e do claustro, a edificação do dormitório e de várias casas necessárias à vida conventual e do hospital desti-

nado a albergar pobres e doentes. Incluíam-se também a realização da magnífica arca tumular que a rainha para si mandara lavrar e a construção do paço que fez erguer a par do mosteiro de forma a poder vigiar diariamente as obras em curso e participar na vida religiosa.

O seu biógrafo descreve com pormenor as diligências que D. Isabel empreendeu para conseguir as verbas necessárias a tão grandioso programa de obras. Para tal disponibilizou as suas rendas e recorreu à venda de bens pessoais, incluindo peças de ourivesaria e outros objectos preciosos. Descreve também a forma como a rainha dirigia pessoalmente os trabalhos e traçava os planos que os mestres deviam seguir (NUNES, 1920: 1344-1345).

O painel de Monforte constitui o único testemunho artístico do empenhamento da rainha na execução das obras de Santa Clara. Nele podemos observar em primeiro plano D. Isabel a examinar a planta de um edifício que lhe é apresentada pelo mestre da obra, vendo-se em segundo plano vários operários a trabalhar.

– Parede do lado do Evangelho – Milagres da Rainha Santa Isabel

Conjunto de seis painéis figurativos, dispostos em duas ordens, celebrando milagres e outras manifestações de santidade da Rainha Santa Isabel.

Painel nº 6 – "Morte da Rainha D. Isabel e aparição de Nossa Senhora" ("A Senhora de Branco")

A morte da Rainha D. Isabel ocorreu no dia 4 de Julho de 1336 em Estremoz para onde se dirigira para evitar a guerra entre seu filho, D. Afonso IV e seu neto Afonso XI de Castela.

Ainda durante a viagem realizada em época de elevadas temperaturas a rainha D. Isabel, debilitada pela idade avançada, adoeceu gravemente vindo a falecer no Castelo de Estremoz na presença de seu filho e da rainha D. Beatriz.

Segundo o primeiro biógrafo, na véspera da sua morte D. Isabel encontrava-se no leito, acompanhada pelas suas damas e por D. Beatriz, quando pediu a sua nora que desse lugar a uma senhora "de vestiduras brancas" que acabara de entrar na câmara mas que mais ninguém conseguia ver. Assim os presentes acreditaram que se tratava da milagrosa aparição de Nossa Senhora que tinha vindo confortar a rainha antes da sua morte (NUNES, 1921: 1359-1361).

O autor do painel de Monforte segue fielmente o texto da primeira biografia. Assim apresenta uma dama de vestes brancas que se encaminha para o leito da rainha e não a imagem de Nossa Senhora com manto azul descendo do Céu como é representada nos dois óleos setecentistas da Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz[10]

Painel n^o 7 – "Lava-pés pascal e cura da mulher leprosa. As rainhas servindo as freiras de Santa Clara".

Este painel constitui a única narrativa policénica do programa iconográfico do Convento do Bom Jesus. À direita podemos ver o episódio do lava-pés pascal. Do lado esquerdo é recordado o dia em que D. Isabel, acompanhada pela nora, serviu à mesa as freiras de Santa Clara.

7.1 – Lava-pés pascal

Na Quinta-feira Santa a rainha D. Isabel cumpria sempre o piedoso ritual cristão de lavar os pés a doze pobres em memória do mesmo acto de humildade praticado por Jesus Cristo aos seus apóstolos. Segundo a primeira biografia escolhia doze mulheres leprosas a quem lavava os pés beijando-os em seguida com caridosa compaixão (NUNES, 1921: 1333).

[10] O retábulo da Capela-mor da Igreja de Santa Clara-a-Nova de Coimbra celebra a morte de Santa Clara e não a morte da Rainha Santa Isabel, como é repetidamente afirmado. *Cf.* CIDRAES, 2005: 68.

A hagiografia posterior acrescentou a esta narrativa a milagrosa cura de uma pobre leprosa. Este milagre entrou cedo na taumaturgia da Rainha Santa e é já narrado num dos capítulos apócrifos da primeira biografia (NUNES, 1921: 1377-1378).

7.2 – As rainhas servem as freiras de Santa Clara

Este episódio tem fundamento histórico e é relatado em várias fontes documentais. Depois da morte de D. Dinis, a rainha viúva passou a residir em Coimbra onde consagrou o resto dos seus dias a concluir as obras de Santa Clara. Nesta ambiciosa campanha de obras incluía-se a construção do refeitório do mosteiro. No dia da sua inauguração e tendo obtido previamente autorização do Papa para entrar na clausura, a rainha D. Isabel, acompanhada de sua nora, quis ir pessoalmente servir à mesa as religiosas do mosteiro (NUNES, 1921: 1349).

Este painel de Monforte distingue-se dos outros pela sua estrutura dupla. Por outro lado manifesta evidentes semelhanças com dois painéis relativos a Santa Clara de Valentim de Almeida que integram o programa iconográfico franciscano do antigo convento de Santa Marta em Lisboa. Em Monforte a figura da Rainha Santa está colocada ao centro, unindo as duas cenas. Na cena do lava-pés, que também integra o ciclo de Santa Marta, D. Isabel figura com hábito de clarissa lavando os pés a outras religiosas, assim se afastando dos relatos que referem a presença de mulheres pobres e leprosas[11]. Na cena da ida das rainhas ao refeitório figura apenas a rainha D. Beatriz assim igualmente

[11] No programa azulejar dedicado à vida de Santa Clara na igreja do Convento do Louriçal, atribuído por José Meco a Valentim de Almeida está igualmente representado este episódio do lava-pés pascal. As semelhanças que observamos entre estes painéis de azulejo exemplificam o recurso por parte dos mestres das grandes oficinas não só a fontes exteriores (gravuras e pinturas de cavalete) mas também à reutilização de elementos ou episódios completos de outras obras de sua autoria.

se afastando da narrativa da primeira biografia o que só pode ser explicado pela utilização por Valentim de Almeida de outro painel de sua autoria que se encontra também no antigo convento de Santa Marta, onde Santa Clara recebe o Papa à entrada do refeitório do seu mosteiro.

A instalação de um painel com estas características colocado entre a "Morte da Rainha" e a "Veneração do corpo" não deixa de constituir um desvio à coerência do programa para o qual é difícil apresentar, neste momento, uma explicação. Não pode também deixar de se fazer notar a falta de originalidade e a menor qualidade da pintura o que faz pressupor a intervenção de um eventual colaborador.

Painel nº 8 – "Veneração do corpo da Rainha Santa e primeiros milagres junto do seu ataúde"

Quando o corpo da rainha D. Isabel transladado de Estremoz chegou ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra, a população acorreu à igreja na ânsia de se aproximar do ataúde, tocar e conseguir como preciosa relíquia um fragmento de madeira ou dos panos que o recobriam.

Na primeira biografia são enumerados milagres ocorridos junto do túmulo que o bispo de Lamego, o provável autor do texto, fez registar por tabelião e autenticar com a sua assinatura e as de outras testemunhas. São quase sempre milagrosas curas de doenças. Entre os miraculados figuram em primeiro lugar religiosas do mosteiro que conviveram com a rainha e também habitantes de Coimbra e seus arredores (NUNES, 1921: 1367-1376). Estes milagres contribuíram para a origem e difusão do culto religioso a partir do Mosteiro de Santa Clara.

Num dos capítulos apócrifos é relatado com especial pormenor a cura da "mulher endemoinhada", motivo que se insere na tradição crística e na hagiografia dos

santos, mas também na tradição popular, protagonizada por curandeiros ou bruxas. É um interessante exemplo de cruzamento do sagrado e do profano que encontramos no culto popular na tradição lendária isabelina.

O painel de Monforte constitui uma síntese da narrativa destes milagres vendo-se do lado direito os devotos que veneram o corpo da rainha e do lado esquerdo os miraculados, entre os quais Constança Eanes milagrosamente curada ao beijar o ataúde e a "mulher endemoinhada" liberta dos demónios que a atormentavam. Este painel constitui a única representação artística deste tema. No coro alto da Igreja de Santa Clara-a--Nova existe um óleo de autor desconhecido onde um grupo de freiras procede à transplantação do ataúde.

Este painel, de maiores dimensões instalado na capela do Lar da Misericórdia ocupava na nave da igreja um lugar de destaque sobre o altar lateral do lado do Evangelho.

Painel n^{o} 9 – "Milagre das águas do Tejo que se apartam"

Frei Francisco Brandão, na *Monarquia Lusitana VI Parte*, refere este milagre ao narrar a morte de D. Dinis e o tempo que a precedeu. Para confirmar este prodígio que o cronista atribui à devoção do monarca e às orações da Rainha Santa, transcreve um documento de D. Berengária Aires, fundadora do Mosteiro de Almoster, mosteiro a que a rainha portuguesa devotou particular proteção. Neste documento a abadessa declara ter assistido ao extraordinário momento em que as águas do rio se apartaram para que D. Isabel pudesse ver o túmulo de Santa Iria colocado pelos anjos no fundo do rio.

Na hagiografia da Rainha Santa Isabel este prodígio, que tem as suas raízes nas narrativas bíblicas da passagem do Mar Vermelho pelos hebreus e na travessia

do rio Jordão com a Arca da Aliança, é apresentado como prova da santidade da Rainha D. Isabel (BRANDÃO, 1672: 482-484).

Sobre este tema o Padre António Vieira escreveu uma das mais belas páginas do *Sermão da Rainha Santa Isabel*, pregado na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma (1674).

Para além do painel de Monforte existe outro com o mesmo tema na Capela do Castelo de Estremoz. Não podemos deixar de assinalar semelhanças em particular no desenho do rio e das águas que se abrem em volutas. No entanto, os dois painéis diferenciam-se no estilo e sobretudo na concepção da cena central. Em Monforte é mostrado o corpo de Santa Iria descansando no seu túmulo de cristal que assim é apresentado aos devotos, enquanto que no painel de Estremoz está oculto dentro do túmulo que D. Isabel e os seus acompanhantes veneram.

Painel n^o 10 – "Cura da freira do convento de Chelas"

Uma freira do convento de Chelas de Lisboa, que sofria de uma dolorosa doença, foi milagrosamente curada por intervenção da Rainha Santa Isabel que sobre ela pôs as suas mãos fazendo o sinal da cruz. Este milagre é narrado num dos capítulos apócrifos acrescentados à primeira biografia (capítulo 47) (NUNES, 1921: 1376--1377). É também relatado na *Crónica de 1419* e no texto anónimo, atribuído a Damião de Gois[12], sendo repetido em posteriores discursos hagiográficos e cronísticos.

O painel de Monforte constitui a única representação conhecida desta tradição milagrosa. Nele podemos assistir ao momento em que D. Isabel se debruça sobre o leito da doente na presença de freiras e servas do convento.

[12] Atribuição de Teresa Andrade e Sousa. *Vid.* SOUSA, 1987.

Painel nº 11 – "A *Santa Peregrina*"

Este painel, que encerra a série iconográfica da parede lateral do lado do Evangelho diferencia-se dos outros pelo tema e pela estrutura da composição determinada pela sua colocação sob o púlpito.

De natureza devocional, distingue-se dos outros painéis narrativos. Trata-se de uma composição figurativa e alegórica que se inspira no tema do *homo viator*, cumprindo em vida uma longa peregrinação espiritual que lhe permitirá alcançar o Paraíso. Pela prática das boas acções e pelo exercício das virtudes da caridade e da piedade cristãs, Isabel, a "Santa Peregrina", será merecedora da glória celestial.

No painel, infelizmente muito incompleto, podemos ver a Santa Rainha em atitude contemplativa rodeada de pequenos anjos.

– Parede fundeira – Glorificação da Rainha Santa Isabel e da Ordem Franciscana

Conjunto de cinco painéis que recordam dois milagres atribuídos à Rainha Santa Isabel e dois milagres semelhantes atribuídos a S. Francisco. O espaço central é ocupado com a *Última Ceia*, colocado no local onde já existia uma pintura mural com o mesmo tema.

Painel nº 12 – "Milagre das rosas"

O *Milagre das rosas* é o mais conhecido milagre atribuído à Rainha Santa Isabel. Constitui, no entanto, uma tradição tardia que não consta das primeiras fontes documentais. O milagre da transmutação das esmolas – moedas ou pães – em rosas é motivo recorrente na hagiografia cristã medieval enquanto alegoria da prática da caridade para com os pobres, doentes e cativos. É atribuído a diversas santas, como Santa Leocádia, Santa Cassilda, Santa Rosa de Viterbo e Santa Isabel da Hungria.

A tradição portuguesa terá provavelmente surgido por influência do culto de Santa Isabel da Hungria, tia-avó de D. Isabel que lhe dedicava particular devoção.

A introdução do *milagre das rosas* no culto de Santa Isabel de Portugal situa-se provavelmente no início do século XVI, em data não distante da sua beatificação por Leão X em 1516[13].

Na iluminura da *Genealogia dos Reis de Portugal* (1530-34), D. Isabel é representada segurando nas mãos as rosas do milagre[14]. Um pequeno retábulo, de autor desconhecido, anterior a 1555, conservado hoje no Museu Machado de Castro mostra-nos, em segundo plano, aquela que é talvez a primeira representação narrativa do milagre das rosas: ao cimo da escadaria do paço real, D. Dinis observa as flores que a rainha lhe apresenta.

Datam de meados do século XVI os primeiros registos escritos conhecidos: um poema destinado a ser recitado no dia da festa religiosa e duas pequenas narrativas inseridas no manuscrito dos Estatutos da Irmandade da Rainha Santa (AFONSO,1560: 58) e na *Crónica da Ordem dos Frades Menores, II Parte*, de Frei Marcos de Lisboa, publicada dois anos mais tarde. Recorde-se esta breve narrativa: "Levava uma vez a Rainha Santa moedas no regaço para dar aos pobres. Encontrando-a el-rei lhe perguntou o que levava, e ela disse: levo aqui rosas. E rosas viu el-rei não sendo tempo delas." (LISBOA, 1562: 197)[15].

A partir desta época, o "milagre das rosas", que viria a ser incluído nos autos da canonização, tornou-se o episódio mais celebrado da hagiografia da Rainha Santa,

[13] Por essa data terá sido pintado um retábulo encomendado por D. Manuel, hoje perdido, para a igreja de Santa Clara, onde a Rainha figurava com rosas.

[14] Pergaminho iluminado que se conserva na British Library de Londres.

[15] Poema transcrito por VASCONCELOS, 1993: 67 (vol. 2).

repetido e exaltado ao longo dos séculos por biógrafos, cronistas, pregadores, poetas e artistas. Várias são as versões existentes: as esmolas podem ser moedas ou pães, os seus destinatários os pobres ou os operários que trabalhavam para as obras da rainha. O local é o paço real de Coimbra, o Convento de Santa Clara da mesma cidade, a igreja do Castelo de Leiria ou a igreja do Espírito Santo em Alenquer.

Na lenda de Alenquer, formada pela mesma época, são as rosas que a rainha D. Isabel, então exilada e privada das suas rendas, oferece aos pedreiros que se transformam milagrosamente em dobras de ouro[16].

Embora a evocação do milagre das rosas seja constante nas imagens devocionais onde essas flores constituem um permanente emblema identificador, são surpreendentemente escassas as pinturas narrativas, a óleo ou azulejo, que recordam este episódio milagroso. Citemos o belo retábulo do altar da Rainha Santa Isabel, proveniente do antigo mosteiro de Santa Clara-a-Velha, hoje colocado na Sala do Capítulo do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova e o baixo relevo em talha policromada da nave da igreja, intitulado "Rainha Santa fazendo feria aos pedreiros que trazia na obra que fez em Alenquer" de António Gomes e Domingos Nunes[17]. Devemos destacar ainda os óleos de Bento Coelho (Antiga Capela Real de Salvaterra de Magos), de José da Cruz (Misericórdia da Pederneira) e de André Gonçalves (Igreja do Menino Deus, Lisboa e Capela da Rainha Santa Isabel, Estremoz). Refira-se ainda o retábulo da Capela Dourada de Santarém, colocado face a outro representando Santa Isabel da Hungria.

O painel de Monforte é um dos raros exemplos na pintura de azulejo devendo ainda referir-se o painel setecentista da sacristia da igreja de S. Francisco de Es-

[16] Esta lenda vem já referida no códice atribuído a Damião de Góis. *Vid.* SOUSA, 1987: 23 e 46.
[17] *Vid.* MOURA, 1993: 106.

tremoz e já do século XX o célebre painel do Tribunal de Coimbra, de Jorge Colaço, muitas vezes imitado. Refira-se ainda que o painel de Monforte é uma das raras composições onde figura apenas o casal régio sem a presença dos habituais figurantes (mendigos, operários ou personagens da corte)[18]. Este painel em que a rainha parece contemplar os devotos, aproxima-se mais de uma pintura devocional que de uma composição narrativa.

Painel n^{o} 13 – "Aparição de Cristo crucificado à Rainha Santa Isabel" ("Jesus Mendigo e a Rainha Santa")

Comovida com a miséria de um pobre pedinte, doente e andrajoso, a Rainha Santa Isabel tratou-o, deu-lhe de comer e de vestir, lavou-o e deitou-o na sua cama. Alertado por um pajem intriguista, D. Dinis dirigiu-se para a câmara da rainha e ao entrar viu deitado no leito o próprio Cristo crucificado. Esta lenda sagrada não consta das principais fontes documentais e ignora-se quando terá sido introduzida na história da Rainha Santa. Tem origem na hagiografia cristã onde ocorrem milagres semelhantes. Poderá também ter raízes na tradição oral de que podemos recordar o belo romance "O Lavrador da Arada" que acolhe em sua casa um pobre mendigo que é afinal Jesus Cristo[19].

São narrativas onde a prática da caridade é recompensada com a aparição do próprio Deus. Na origem da inclusão deste milagre na hagiografia da rainha portuguesa poderá, contudo, ter sido determinante, tal como em relação ao "milagre das rosas", a contaminação com o culto de Santa Isabel da Hungria a quem é atribuído um milagre semelhante.

[18] Não incluímos nesta listagem o óleo de C. Folch (1655) da Sala dos Actos da Universidade de Coimbra, que faz parte da galeria dos Reis de Portugal, por se tratar de um retrato oficial onde as rosas têm apenas a função de elemento identificador.

[19] A inclusão deste milagre no romanceiro e nas lendas sagradas levou-me a designá-lo por "Jesus Mendigo e a Rainha Santa". Sobre a tradição lendária da Rainha Santa Isabel *vid.* CIDRAES, 2001: 31-80.

Este milagre hoje quase esquecido, não é recordado nas manifestações do culto religioso da Rainha Santa. Contudo é ainda evocado na tradição oral como o testemunha um belo romance recolhido por Tomás Pires, na região de Campo Maior[20].

É também a pintura, óleo e azulejo, que nos permite ainda hoje recordar este curioso milagre. No entanto, para além do grande painel da série iconográfica isabelina da antiga igreja de Monforte, apenas tenho conhecimento de um óleo de autor desconhecido, recentemente restaurado, que se conserva na Capela do Espírito Santo no Turcifal e um painel de azulejo setecentista, que apresenta grandes falhas, colocado no claustro do antigo Convento de Jesus, hoje Academia das Ciências[21].

Painel n^{o} 14 – "Milagre dos espinhos ou Milagre das roseiras bravas"

Vivendo com o primeiro núcleo de irmãos no pequeno convento da Porciúncula, S. Francisco de Assis, para vencer a tentação e mortificar o corpo, atirou-se para uma roseira brava. Milagrosamente os espinhos não o feriram. Diz a tradição popular que as rosas sem espinhos tiveram origem neste milagre.

É um dos mais conhecidos milagres atribuídos a S. Francisco e um dos temas preferenciais na azulejaria franciscana do século XVIII que veio dar novo esplendor e riqueza decorativa às igrejas da ordem, desempenhando a função catequética que a imagem assumiu na igreja pós-tridentina.

No painel de Monforte o seu autor optou por incluir a imagem, habitual noutras representações do mesmo

[20] *Vid.* CIDRAES, 2001: 54-55.

[21] Para a introdução deste milagre na *Legenda* da Rainha Santa pode também ter contribuído o episódio que consta já da primeira biografia, em que D. Isabel trata um pedinte ferido solicitando a uma das suas donas para o abrigar em sua casa.

tema, de uma figura de mulher, alegoria da tentação carnal, tal como é frequente nas representações da vida dos santos eremitas.

Painel nº 15 – "Estigmação de S. Francisco" (S. Francisco recebendo os estigmas de Cristo crucificado)

"Durante uma visão, o servo de Deus viu no ar, por cima de si, um Serafim crucificado a marcá-lo visivelmente com os sinais da Crucifixão que o próprio Francisco parecia crucificado: as mãos, os pés e o lado estavam com as marcas da cruz." (VORAGINE, 1260-1263). Este milagre é um dos mais celebrados da hagiografia do santo franciscano que por ele se torna participante do sacrifício de Cristo Redentor. É o tema mais repetido na iconografia de S. Francisco, difundido fundamentalmente através de inúmeras gravuras. É motivo frequente na azulejaria setecentista que reveste inúmeras igrejas e espaços conventuais dos mosteiros da ordem franciscana, entre os quais podemos referir, a título de exemplo, o painel do Convento de Santa Marta e o painel da Igreja do Louriçal ambos de Valentim de Almeida e o da capela-mor da Igreja de S. José de Ponta Delgada de Manuel dos Santos.

No painel de Monforte o santo franciscano recebe os estigmas de joelhos, venerando a imagem de Cristo que lhe aparece nos céus rodeado de querubins o que é testemunhado por Frei Leão que observa o milagre deixando cair o livro sagrado que lia encostado a uma árvore. A posição de S. Francisco, a atitude do seu companheiro e a presença do querubim e de pequenos anjos que ocupam quase inteiramente o espaço celestial em torno da imagem de Cristo, acentua a dimensão sobrenatural duma cena onde são escassas as referências ao espaço terrestre.

Painel nº 16 – "Última Ceia"

Desde o início do século XVI a representação da Última Ceia, ou do Mistério da transmutação do pão e

do vinho no corpo e no sangue de Cristo, que constitui um dos momentos nucleares da doutrina cristã, começou frequentemente a ser representada, particularmente nos refeitórios conventuais.

Nos séculos XVII e XVIII repetiram-se as representações que seguiam na composição o modelo tradicional celebrizado pelo fresco de Leonardo de Vinci e divulgado por gravuras de grande difusão que terão servido de fonte directa a vários pintores. É este esquema geral que encontramos na pintura azulejar setecentista de que é exemplo o painel da parede fundeira da igreja de Monforte.

Este painel encontra-se neste espaço entre as grades do coro alto e do coro baixo, ladeado pelos quatro painéis que representam milagres da Rainha Santa Isabel e de S. Francisco. A sua localização foi determinada, como vimos, pela existência de uma pintura mural representando o mesmo tema, mas anterior às obras de revestimento azulejar. Esta pintura integrava-se num ciclo da vida de Cristo, mandado executar em 1714 pela Abadessa do mosteiro. Na parede fundeira para além do quadro da Última Ceia estava pintada, por cima da grade do coro alto, a cena do Calvário. No entanto, no novo programa azulejar da década de quarenta apenas ficou representada a Última Ceia, o que pode reflectir a devoção à Eucaristia exaltada na igreja pós-tridentina. Como se verificou em muitas outras igrejas, também neste convento fora substituído o primitivo retábulo pintado do altar mor pelo trono onde na época pascal era colocada, à devoção dos devotos, a custódia com a hóstia consagrada.

Ao rodear o painel da Última Ceia pelos quatro painéis dos milagres de Santa Isabel e de S. Francisco, o programador conseguiu de forma magnífica, integrá-lo no programa iconográfico da igreja que se caracteriza pela sua coerência temática. Se os painéis do lado da Epístola nos recordam episódios exemplares da vida

de D. Isabel e os painéis do lado do Evangelho celebram os seus milagres, o conjunto exposto na parede fundeira promove a glorificação da Rainha Santa. Os milagres atribuídos à Rainha Santa Isabel são equiparados aos de S. Francisco, assim se exaltando, simultaneamente, a rainha portuguesa e o fundador da ordem franciscana. Ambos tiveram a visão de Cristo crucificado. S. Francisco saiu incólume dos espinhos das roseiras bravas e a Rainha Santa transformou as suas esmolas em rosas. O Padre António Vieira, no *Sermão da Rainha Santa Isabel* proferido em Roma, em 1674, roçando a heresia, comparou este milagre de transformação da matéria à própria Eucaristia que no painel central da Igreja de Monforte é celebrada.

Na nave da igreja do Convento do Louriçal pode observar-se um painel de azulejos representando a Última Ceia, que integra o ciclo iconográfico da Vida de Cristo, igualmente de Valentim de Almeida, que José Meco situa cerca 1740. Embora realizados em época próxima, estes dois painéis apresentam diferenças notáveis tanto ao nível do desenho das personagens como em relação ao cenário, mais rico e complexo no painel do Louriçal. Devem-se ainda a Valentim de Almeida outras representações da Última Ceia encomendadas para o Convento de S. Paulo (Serra de Ossa, Redondo) e para a Capela de Nossa Senhora da Paz do Convento Esperança (Ponta Delgada, Açores).

Bibliografia

AFONSO, Diogo, *Vida & milagres da gloriosa Raynha fancta Yfabel, molher do catholico Rey dô Dinis fexto de Portugal. Com o compromiffo da cófraria do feu nome, & graças a ella concedidas*. M. D. L. X.

BRANDÃO, Frei F. (1672). *Monarchia Lusitana, VI Parte*, Lisboa, Of. João da Costa, Cap. 44, pp. 482-484.

BRANDÃO, Frei F. (1672).Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel Rainha de Portugal [. . .], in *Monarchia Lusitana, VI Parte, Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel Rainha de Portugal [. . .]*, Lisboa, Of. João da Costa, *Apendice*, pp. 495-534.

CIDRAES, M. L. (2005). *Os Painéis da Rainha (Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz)*, Lisboa, Edições Colibri / Câmara Municipal de Estremoz.

CIDRAES, M. L. (2001). "O mito da Rainha Santa – uma tradição popular religiosa", *Revista Lusitana*, N. Série, nº 19-21, pp. 31-80.

LISBOA, Frei M. de (1562). *Crónica da Ordem do Frades Menores II Parte,* (2ª ed. 1615), Lisboa, Of. Pedro Crasbeek.

Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, Dona Isabel, e dos bõos feitos e milagres em sa vida e depois da morte. Manuscrito do século XVI, Museu Nacional Machado de Castro, Códice nº 2221.

MECO, J. (1993). *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

NUNES, J. J. (1921). "Vida e Milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal. Texto do século XIV restituído à sua presumível forma" *Boletim da Classe de Letras*, vol. XIII, pp. 1293-1384.

PINA, R. de. "*Crónica de D. Afonso IV*", in (1977) *Crónicas de Rui de Pina*, Introd. e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão.

RODRIGUES, S. A. (1958). *Rainha Santa. Cartas inéditas e outros documentos*, Coimbra, Coimbra Editora.

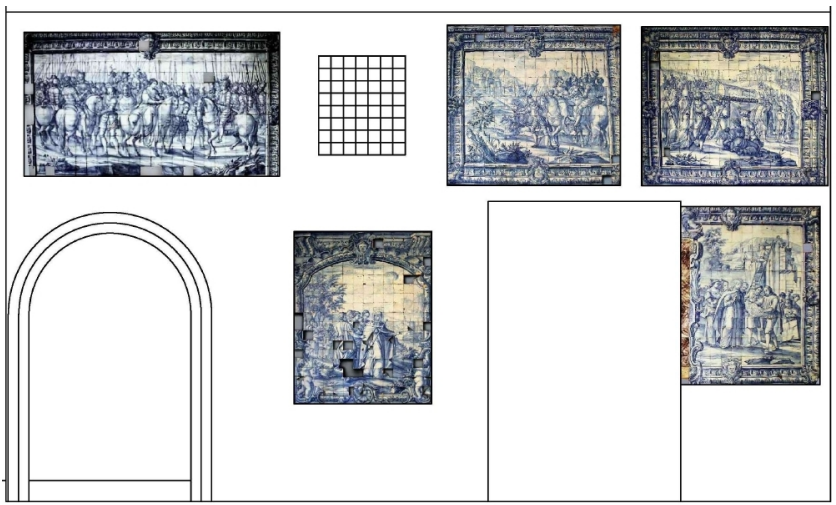
SERRÃO, V. M. (2003). *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Ed. Presença.

SOUSA, T. A. e (1987). "Lenda da Rainha D. Isabel: Códice Iluminado da B. N. (Introdução e leitura crítica)", *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, Vol. 2 (1), pp. 23-48.

VASCONCELOS, A. G. R. de (1993). *Dona Isabel de Aragão (a Rainha Santa),* 2 vols., Fac-simile da ed. de 1891--1894, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra.

VIEIRA, Padre A. (1682). *Sermam da Rainha Santa Isabel, pregado em Roma na Igreja dos Portugueses no anno de 1674*, Lisboa, Of. Miguel Deslandes.

Anexo Fotográfico



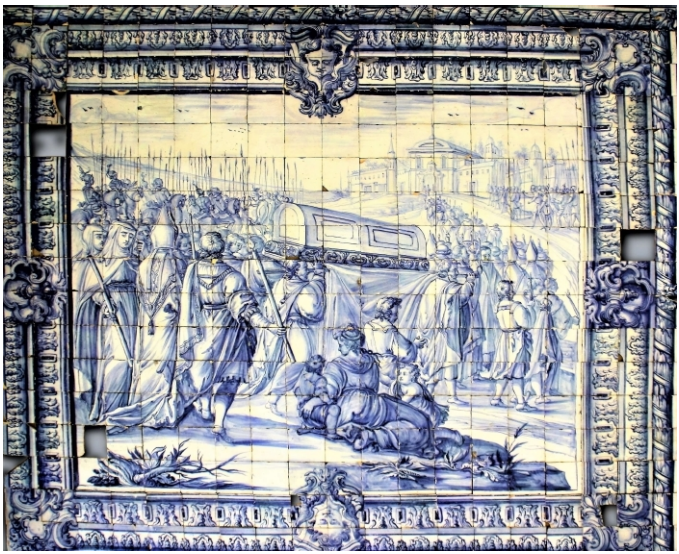
Posição dos painéis na parede da Epístola. Episódios da vida da Rainha D. Isabel.



Painel nº 1 – Intervenção pacificadora da Rainha no campo de batalha (Recontro de Alvalade).



Painel nº 2 – Chegada da Rainha ao desterro em Alenquer.



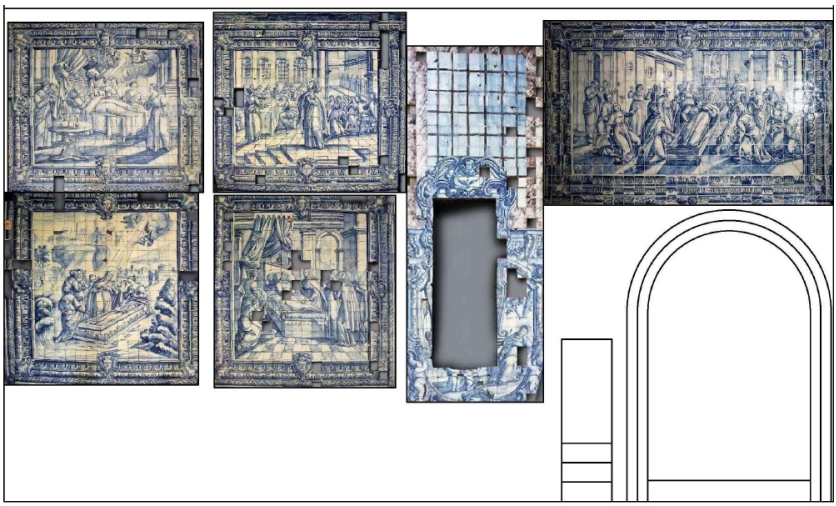
Painel nº 3 – Chegada do cortejo fúnebre da Rainha D. Isabel ao Mosteiro de Santa Clara.



Painel nº 4 – Peregrinação da Rainha D. Isabel a Santiago de Compostela.



Painel nº 5 – A Rainha observando os planos e as obras de Santa Clara.



Posição dos painéis na parede do lado do Evangelho. Milagres da Rainha Santa Isabel.



Painel nº 6 – Morte da Rainha e aparição de Nossa Senhora ["A Senhora de branco"].



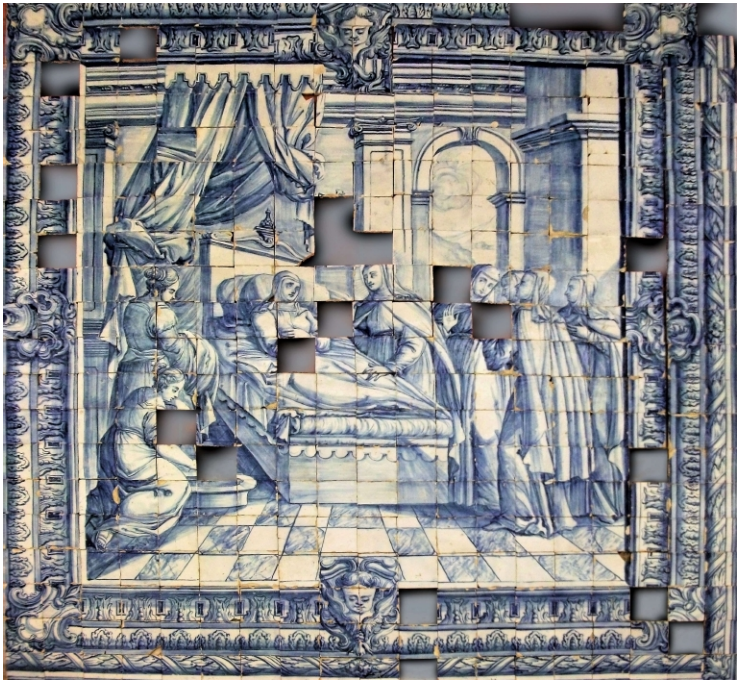
Painel nº 7 – Lava-pés pascal e cura da mulher leprosa. As rainhas servindo as freiras de Santa Clara.



Painel nº 8 – Veneração do corpo da Rainha Santa e primeiros milagres junto do seu ataúde.



Painel nº 9 – Milagre das águas do Tejo que se apartam.

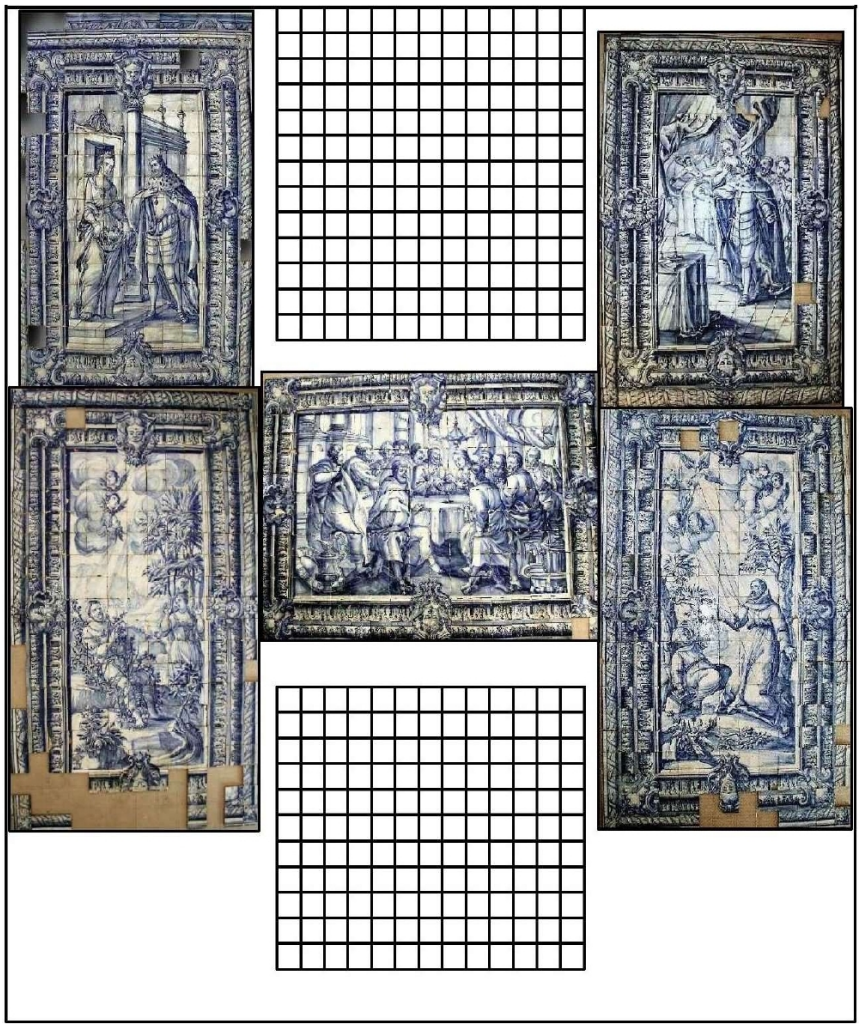


Painel nº 10 – Cura da freira do Convento de Chelas.





Painel nº 11 – A "Santa Peregrina".
Notar o espaço do púlpito a que se sobrepõe uma janela fingida.



Posição dos painéis historiados na parede fundeira.



Painel nº 12 – Milagre das rosas.



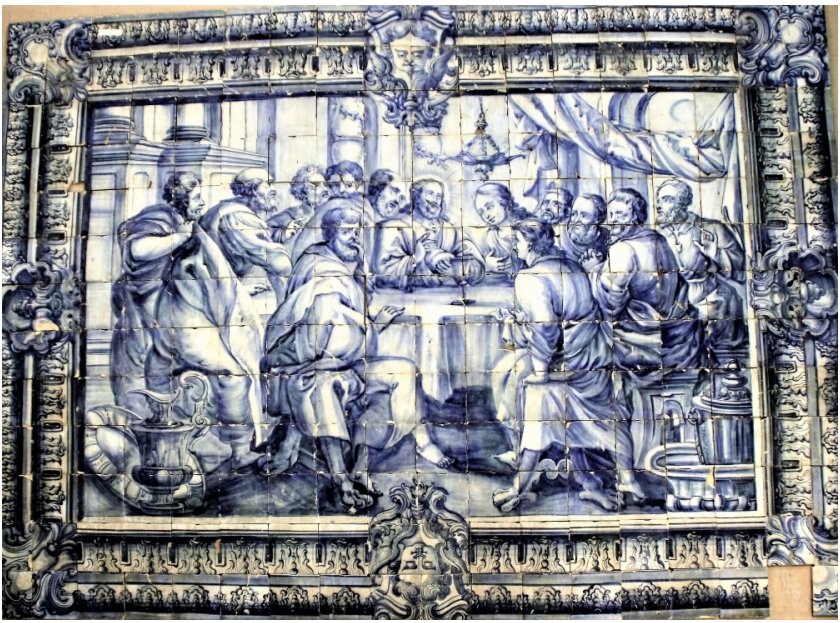
Painel nº 13 – Aparição de Cristo crucificado à Rainha Santa Isabel.



Painel nº 14 – Milagre dos espinhos ou Milagre das roseiras bravas.



Painel nº 15 – Estigmação de S. Francisco (S. Francisco recebendo os estigmas de Cristo crucificado).



Painel nº 16 – Última Ceia.

Autoria dos azulejos do Convento do Bom Jesus de Monforte

JOSÉ MECO[1]

Resumo: A nave da igreja do antigo Convento do Bom Jesus de Monforte estava integralmente revestida de azulejos, formando dois andares de painéis figurativos envolvidos por cercaduras que imitavam, em *trompe l'oeil*, molduras de talha dourada, associados aos ricos pedestais ornamentais e a adereços fantasiosos, como os enquadramentos da porta lateral e do púlpito e uma janela fictícia, formando um conjunto bem representativos do estilo barroco joanino, já de uma fase avançada dos anos 1740. Este revestimento era conhecido através de fotografias antigas, anteriores à lamentável demolição do edifício em 1946, as quais não permitiam uma apreciação segura da qualidade artística dos painéis. O magnífico trabalho de desencaixotamento e reorganização destes azulejos, que tem estado e ser realizados nos últimos anos pelos técnicos da Câmara Municipal de Monforte, veio revelar uma excelente qualidade de pintura, evidenciando uma produção segura e experiente, embora com algumas desigualdades que poderão ser consequência de realização oficinal e são acentuadas pela visão individualizada de cada painel, descontextualizados e desligados do suporte original com o qual ganhavam coerência iconográfica e sentido artístico.

Através da análise artística destes azulejos é possível atribuir a sua autoria à oficina de Lisboa de Valentim de Almeida (1692--1779), uma das mais activas e representativas do período designado por "Grande Produção Joanina", bem identificada a partir dos painéis do claustro inferior da Sé do Porto (1729-31), documentados por Flávio Gonçalves, e do conjunto de azulejos do palácio da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria (1747--52), nestes com colaboração do seu filho Sebastião de Almeida (1727-1779) e de um genro, Sebastião Gomes Ferreira (falecido

[1] Academia Nacional das Belas Artes.

em 1750), documentados por Celso Mangucci, devendo situar-se entre estas obras a realização dos azulejos de Monforte. Dentro da vastíssima produção deste pintor de azulejaria destacam-se ainda as composições do edifício da Ordem 3ª de São Francisco (c. 1729), em Salvador da Bahia, a maior parte dos revestimentos do Convento de São Vicente de Fora, em Lisboa (anos 1730, claustro de 1736-37), do Convento do Louriçal, de diversas salas de aulas do Colégio do Espírito Santo (Universidade de Évora), da Igreja de Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro (estes últimos dos anos 1740), e o Canal no jardim do Palácio de Queluz (1755), no qual adopta o estilo Rococó, entre muitas outras obras.

Abstract: The nave of the church of the former Convent of Bom Jesus de Monforte was entirely tiled, forming two floors of figurative panels surrounded by trims that imitated, in *trompe l'oeil*, gilded carvings associated with rich ornamental pedestals and fanciful adorns, such as the side door and pulpit frames and a dummy window, forming a very representative set of the Joanino Baroque style, already from an advanced phase of the 1740s. This coating was known through old photographs, prior to the building's unfortunate demolition in 1946, which did not allow a sure appreciation of the artistic quality of the panels. The magnificent work of unpacking and reorganizing these tiles, which has been performed in recent years by the technicians of the Monforte City Council, has revealed an excellent painting quality, showing a safe and experienced production, although with some inequalities that may be a consequence of handycraft intervention and are accentuated by the individualized view of each panel, decontextualized and disconnected from the original support with which they usually had iconographic coherence and artistic sense.

Through the artistic analysis of these tiles it is possible to attribute their authorship to Valentim de Almeida's Lisbon workshop (1692-1779), one of the most active and representative of the period called "Great Joanine Production", well identified throught the cloister panels of Porto Cathedral (1729-31), documented by Flávio Gonçalves, and the set of tiles of the Quinta da Piedade palace in Póvoa de Santa Iria (1747-52), in collaboration with his son Sebastião de Almeida (1727-1779) and by a son-in-law, Sebastião Gomes Ferreira (died 1750), documented by Celso Mangucci, and the creation of the Monforte tiles should be among these works. Within the vast production of this tile painter, the compositions of the São Francisco Order 3ª building (c. 1729), in Salvador da

Bahia, most of the cladding of the São Vicente de Fora Convent in Lisbon (years 1730, 1736-37 cloister), the Louriçal Convent, several classrooms of the College of Espírito Santo (University) of Évora, the Church of Our Lady of Glory in Rio de Janeiro (the latter from the 1740s), and the Canal in the garden of the Palacio de Queluz (1755), in which he adopts the Rococo style, among many other works.

Durante muitos anos quase caído no esquecimento e escassamente abordado pela historiografia religiosa e artística, o destruído Convento do Bom Jesus de Monforte tem estado a ser "ressuscitado" graças às pesquisas documentais realizadas por José Inácio Militão Silva e Vitor Serrão, à dedicação inexcedível de Maria de Lourdes Cidraes, nomeadamente os estudos sobre a Rainha Santa Isabel, representada nos painéis de azulejos daquele edifício, que se encontravam encaixotados, e à arqueóloga Paula Morgado e outros técnicos da Câmara Municipal de Monforte que têm realizado um trabalho notável de reorganização e recuperação dos mesmos, em resultado de um louvável e oportuno protocolo entre este município e a Santa Casa da Misericórdia de Monforte, detentora do espólio de azulejaria do convento.

Fundado em 1520 pelo padre Fernão Zebreiro Moutozo, este convento franciscano teve diversas reconstruções e remodelações, tanto na segunda metade do século XVII (retábulo de talha proto-barroco da capela-mor, aplicações de azulejos da fase final da policromia, na capela-mor e capelas colaterais) e no século XVIII, incluindo pinturas e ornatos promovidos pela abadessa Maria da Conceição, em 1714, e o revestimento integral de azulejaria barroca da nave, atribuível ao pintor de Lisboa Valentim de Almeida, o qual foi encomendado em 1748 pela Soror Maria Baptista do Nascimento Barcane Leite, eleita abadessa nesse ano, e custeado pelo Desembargador Plácido de Almeida Moutozo, patrono do convento e descendente da família dos fundadores, os quais foram aplicados em 1749.

Após a extinção das Ordens religiosas, em 1834, e a morte da última monja, em 1862, o edifício passou a ser tutelado pelo Ministério dos Negócios e da Fazenda, e no final do século XIX foi adquirido por Duarte Borges Coutinho de Medeiros da Câmara, Marquês da Praia e Monforte, cujos descendentes o doaram em 1920 à Misericórdia de Monforte.

A demolição iniciou-se pelo corpo dos coros conventuais, com a abertura da (actual) Avenida General Humberto Delgado, a qual separou a igreja e parte das ruínas em redor do desaparecido claustro, onde foi construída a moderna Biblioteca Municipal, e outras dependências transformadas em habitações, numa das quais, com frente para a Praça da República, sobrevive o interessante Mirante das freiras.

A igreja, então completamente arruinada e já sem a cobertura da nave, foi mandada destruir em 1945, para em seu lugar se construir a Caixa de Crédito Agrícola. Na demolição, efectuada em 1946, para além de peças soltas, como o púlpito, salvaram-se os azulejos que foram encaixotados por decisão do Bispo de Évora, destinando-se a serem colocados numa nova igreja a construir para o efeito, projecto nunca concretizado. Apenas o painel da *Veneração do Corpo da Rainha Santa* foi mais recentemente aplicado numa dependência do Lar da Misericórdia de Monforte, com muitos azulejos trocados ou mal aplicados.

Durante muitos anos, para além do painel antes referido, este notável revestimento foi conhecido apenas através de fotografias deficientes do *Inventário Artístico de Portugal* (da Academia Nacional de Belas-Artes) e do Arquivo SIPA do Forte de Sacavém (da extinta Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais), preciosas como documentos deste desaparecido conjunto de azulejos, cujo maior interesse artístico residia na teatralidade da decoração integral, característica do estilo barroco joanino e dos anos 1740, mas que não permitiam avaliar correctamente a qualidade real da mesma.

O magnífico trabalho que tem estado a ser realizados nos últimos anos pelos técnicos da Câmara Municipal de Mon-

forte, no espaço da Igreja da Madalena (Museu Municipal), com a abertura progressiva dos 59 caixotes que continham cerca de 15000 azulejos do Convento do Bom Jesus, já permitiu a organização da maior parte deste espólio, nomeadamente dos vários painéis figurativos, os quais revelam a excelente qualidade de pintura, evidenciando uma produção segura e experiente, embora com algumas desigualdades que poderão ser consequência de realização oficinal e são acentuadas pela visão individualizada de cada painel, que se encontram descontextualizados e desligados do suporte original com o qual ganhavam coerência iconográfica e sentido artístico.

É excepcional a importância iconográfica destas cenas associadas à Rainha D. Isabel, representadas nos painéis que revestiam as paredes da nave da igreja, segundo a rigorosa leitura de Maria de Lourdes Cidraes que identificou três conjuntos de temas: episódios da vida da Rainha, provenientes da parede da Epístola, milagres da Rainha-Santa, da parede do Evangelho, e a glorificação da mesma, da parede do fundo da nave, associada a dois Milagres de São Francisco e a um painel da *Última Ceia* que estava colocado entre as grades dos dois coros. Dispostos inicialmente em duas fiadas sobrepostas, estes painéis apresentam invulgares cercaduras a imitar molduras de talha dourada, com cartelas barrocas nos cantos e nos centros, cuja volumetria é acentuada pelo jogo de sombras, que no singelo espaço daquela igreja criavam um original efeito cenográfico de *trompe l'oeil* arquitectónico. Apenas o painel da *Peregrinação da Rainha Santa Isabel a Santiago de Compostela* apresenta enquadramento mais variado, devido à sua posição no centro da Parede da Epístola, defrontando a composição envolvente do púlpito.

O efeito teatral da decoração integral da nave era reforçado pelos diversos complementos ornamentais que incluem os pedestais barrocos de todas as paredes, o enquadramento e preenchimento dos vãos da porta lateral e de uma janela, do lado da Epístola, a composição envolvente do púlpito, na parede oposta, encimada por uma janela fic-

tícia pintada nos azulejos, e as decorações que ladeavam o arco da capela-mor, comparáveis a outras obras da mesma autoria e época, como a decoração integral da igreja do Convento do Louriçal (Pombal).

Trata-se de um magnífico conjunto característico da melhor produção de azulejaria joanina de Lisboa, patrocinado pelo Desembargador Plácido de Almeida Moutozo, natural de Monforte e figura ilustre da corte de D. João V, que antes desempenhara o cargo de Superintendente das minas de ouro e diamantes do Tejuco do Serro Frio, no Brasil. Neste processo de encomenda e definição do programa iconográfico teve certamente papel destacado a abadessa Soror Maria Baptista Barcane Leite, filha de outro notável da corte joanina, João Barcane Leite, Superintendente dos Contos do Reino.

Esta azulejaria, encomendada provavelmente em 1748 e aplicada no ano seguinte, realizada integralmente a azul de cobalto sobre branco (com excepção dos marmoreados a roxo de manganés que imitam as cantarias de contorno dos vãos), reflecte na concepção a linguagem ornamental da fase final do estilo Barroco, apenas com algum aligeiramento da decoração, possivelmente influenciado pelo coevo movimento Regência, mas não apresentando ainda os ornatos característicos deste nem as inovações do estilo Rococó que então já começavam a ser largamente absorvidas por todas as artes decorativas de Portugal, nomeadamente a azulejaria,

Apesar de algumas desigualdades que poderão ser consequência da intervenção de colaboradores, é possível, através da análise artística, atribuir a autoria deste revestimento da nave do Convento do Bom Jesus à oficina de Lisboa do pintor Valentim de Almeida (1692-1779), uma das mais activas e representativas do período designado por "Grande Produção Joanina". Este artista só foi identificado a partir dos painéis com cenas do *Cântico dos Cânticos*, no claustro inferior da Sé do Porto (1729-31), documentados por Flávio Gonçalves em comunicação apresentada no "1º Simpósio Internacional de Azulejaria", organizado pelo

Eng. Santos Simões na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1971. Outros dados fundamentais sobre a vida e a obra deste artista foram revelados por Celso Mangucci, em especial a partir da documentação referente à realização dos azulejos do palácio da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira (1744 e 1747-52), nos quais teve a colaboração do seu genro, Sebastião Gomes Ferreira (falecido em 1750) e, possivelmente, do seu filho Sebastião de Almeida (1727-1779), que poderão ter participado também na encomenda de Monforte.

A partir destes dois conjuntos, é possível atribuir a Valentim de Almeida uma vastíssima produção de azulejaria barroca e rococó que se estendeu até aos anos 1760. Nascido em 1692, nada se sabe sobre a sua formação artística, mas terá começado a sua carreira durante a segunda década do século XVIII, quando, juntamente com o pintor Teotónio dos Santos, colaborou em obras da responsabilidade de um artista de nome ainda não identificado, conhecido por Mestre P.M.P., activo no primeiro quartel do século XVIII, como na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Peniche, e na Quinta do Torneiro (1718), próximo de Porto Salvo (Oeiras), onde é possível identificar a intervenção dos três pintores. Obras anteriores ou contemporâneas dos painéis da Sé do Porto, por vezes num barroco pesado e menos elegante, incluem os painéis da Igreja da Misericórdia de Chaves e os da Igreja da Misericórdia (cerca de 1722) e do edifício da Ordem 3^{a} de São Francisco (cerca de 1729), ambos em Salvador da Bahia.

Nas décadas seguintes, o seu estilo torna-se mais delicado e gracioso, mantendo uma forte carga decorativa e acentuada teatralidade na concepção das cenas historiadas e dos complementos ornamentais, como em alguns dos conjuntos de painéis do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, nomeadamente a série monumental de painéis dos claustros (1736-37) e os de algumas escadarias. Características dos anos 40 são obras magníficas, como a decoração de várias salas de aulas do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora (actual Universidade), os silhares da Aula da Es-

fera do antigo Colégio de Santo Antão-o-Novo, em Lisboa (Salão Nobre do actual Hospital de São José), e os painéis da Igreja de Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro.

Alguns revestimentos integrais desta década, como o da nave da igreja do Convento do Louriçal (Pombal) e o da antiga sala do Capítulo do Convento de Santa Marta, em Lisboa (actual Hospital de Santa Marta), igualmente atribuíveis a este artista, apesar de serem mais densos, quanto à decoração, apresentam fortes semelhanças com os azulejos do Convento do Bom Jesus de Monforte, nomeadamente o enquadramento do arco triunfal, as molduras e preenchimentos dos vão da porta e da janela da parede da Epístola e os vários pedestais, afins das composições do Louriçal, e a concepção de várias cenas historiadas, idênticas às de Santa Marta, como já foi acentuado por Maria de Lourdes Cidraes.

Outras ligações acentuadas encontram-se na obra da Quinta da Piedade, na Póvoa de Santa Iria, não tanto nos painéis dos bancos do jardim, de 1744, com realização parcial de Sebastião Gomes Ferreira, genro de Valentim, mas nas composições de algumas salas do palácio, de 1747--1752, com a provável participação do seu filho Sebastião de Almeida, especialmente as que apresentam cercaduras rectilíneas com cartelas barrocas nos cantos e nos centros, como nos silhares com temas de *Chinoiserie* de uma dessas salas e nos painéis exteriores da Lapa do Senhor Morto, que na sua depuração formal se aparentam com os enquadramentos das composições de Monforte. Noutras obras ornamentais ou figurativas da Quinta da Piedade, pelo contrário, assiste-se à renovação da arte de Valentim de Almeida, através da utilização assumida do estilo Regência ou da adopção da linguagem Rococó, em especial no Oratório interior do Palácio, de 1752, numa extraordinária manifestação decorativa acentuada pela explosão cromática que anuncia obras mais evoluídas do artista, como as composições iniciais do jardim da Quinta dos Azulejos, no Paço do Lumiar, em Lisboa (de cerca de 1752) e a decoração do Canal, no jardim do Palácio de Queluz (1755).

Bibliografia

GONÇALVES, Flávio, "A data e o autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto", *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, Vol. IV, Porto, 1987.

KEIL, Luís, *Distrito de Portalegre, Inventário Artístico de Portugal*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1943.

MANGUCCI, António Celso, *Quinta de Nossa Senhora da Piedade – História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*, Vila Franca de Xira, Museu Municipal Edições, 1998.

MANGUCCI, António Celso e DUARTE, Ana Luísa, "O pintor Valentim de Almeida (1692-1779) e o programa de conservação e restauro de azulejaria da Quinta de Nossa Senhora da Piedade", *Cira, Boletim Cultural*, nº 8, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, pp. 63-74.

MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

MECO, José, "Azulejo", *Arte Portuguesa, da Pré-História ao Século XX* (Coordenação Dalila RODRIGUES), vol. 13, "Estética Barroca II: Pintura, Arte Efémera, Talha e Azulejo", Lisboa, Fubu Editores SA, 2009, pp. 111-142.

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Edição Revista e Actualizada, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Anexo Fotográfico



Fig. nº 1 – Porto. Sé. Painel do Cântico dos Cânticos, no altar inferior do Claustro. Valentim de Almeida (1729-31).



Fig. nº 2 – Convento do Louriçal. Revestimento integral da nave da igreja. Valentim de Ameida (c. 1740).



Fig. nº 3 – Igreja do Convento do Louriçal. Pormenor da nave da igreja.



Fig. nº 4 – Lisboa. Hospital (antigo convento) de Santa Marta. Sala do Capítulo. Valentim de Almeida (c. 1740).

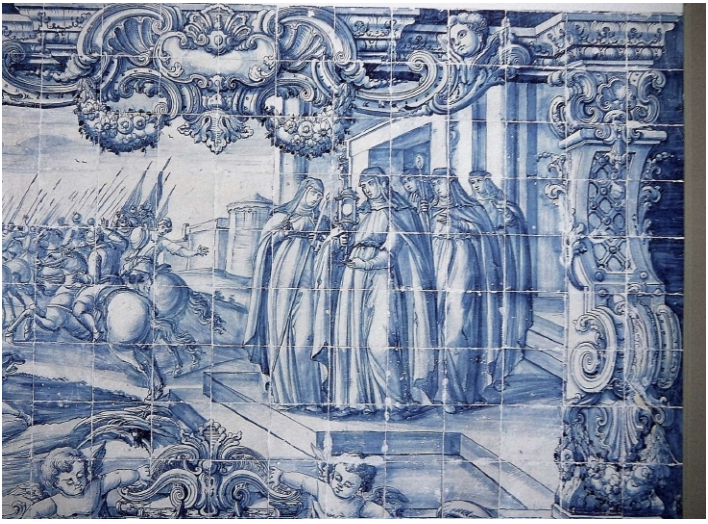


Fig. nº 5 – Lisboa. Hospital de Santa Marta. Painel de *Santa Clara*, na Sala do Capítulo.



Fig. nº 6 – Rio de Janeiro. Igreja de Nossa Senhora da Glória. Painel do *Cântico dos Cânticos*, na nave. Valentim de Almeida anos 1740.



Fig. nº 7 – Póvoa de Santa Iria. Quinta de Nossa Senhora da Piedade. Painel de *Chinoiserie*, numa das salas do palácio. Valentim de Almeida c. 1747-50.

Montagem e inventariação dos painéis de azulejo da Igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte

PAULA MORGADO[1]

Resumo: Os azulejos setecentistas da igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte, retirados antes da demolição do edifício, em 1945, permaneceram encaixotados durante cerca de 70 anos na Santa Casa da Misericórdia de Monforte.

Em 2012, ao abrigo de um protocolo assinado entre o Município de Monforte e a Santa Casa da Misericórdia, uma equipa multidisciplinar de investigadores, iniciou um projecto de salvaguarda deste espólio, efectuando o tratamento, montagem, inventariação e estudo histórico-artístico de um vasto conjunto de azulejos.

No âmbito deste projecto foi possível remontar e inventariar integralmente o espólio azulejar, do qual faziam parte 16 painéis figurativos alusivos à morte, obra e milagres da Rainha Santa Isabel, reconstituindo a sequência original no espaço para o qual foram encomendados.

Abstract: The eighteenth-century tiles from the church of Bom Jesus de Monforte convent, removed before the demolition of the building in 1945, remained boxed for about 70 years in the Monforte Holy House of Mercy.

In 2012, under a protocol signed between the municipality of Monforte and the Holy House of Mercy, a team of researchers, initiated a project to safeguard this tile set, performing the treatment, assembly, inventory and art-historical study of a wide range of tiles.

As part of this project, it was possible to remount and completely inventory the tile set, which included 16 figurative panels depicting the death, work and miracles of queen Isabel, re-

[1] Câmara Municipal de Monforte.

constructing the original sequence that they would have in the space for which they were ordered.

Da igreja do convento do Bom Jesus de Monforte, provém o conjunto de azulejos datado do 2º quartel do século XVIII, de comprovada importância histórica, artística e cultural. O edifício religioso, à semelhança de outros espaços deste convento franciscano fundado no início do século XVI, acabou por entrar num processo irreversível de degradação, que culminou na sua demolição em meados dos anos 40 do século XX.

José Meco efectuou o estudo artístico destes painéis, tendo identificado a oficina de Valentim de Almeida como produtora da obra, datando-a do 2º quartel do século XVIII.

José Inácio Militão Silva faz no seu trabalho uma síntese fundamental para a compreensão da história do convento do Bom Jesus de Monforte[2].

Informações acerca deste processo encontram-se na correpondência trocada entre as entidades envolvidas (DGEMN, SCMM, CMM e Arcebispado de Évora)[3]. Por parte da SCMM esses trabalhos foram acompanhados pelo então Presidente da Mesa da Assembleia Geral, Engº Sardinha de Oliveira.

O processo de salvaguarda do revestimento azulejar integral da igreja, propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Monforte (SCMM), e que em tempo útil antecedeu a sua demolição, foi exigido e acompanhado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). A correspondência institucional da época reflecte o cuidado posto

[2] Silva, J. M. (2001), "O Centro histórico da vila de Monforte: evolução histórica, problemáticas de conservação e vias de animação cultural", *Lusíada. Arqueologia, História da Arte e Património*, Lisboa, Universidade Lusíada, pp. 213-253.

[3] Disponível para consulta no Arquivo da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Convento do Bom Jesus de Monforte* 1943--1953 (Refª PT DGEMN: DSID-001/012-1802/1 e PT DGEMN: DSARH--010/158-008).

na retirada dos azulejos das paredes do edifício, tendo a DGEMN sugerido, ainda que a pedido da SCMM, um pedreiro com experiência neste tipo de intervenções, de modo a danificar o menos possível os painéis. Desconhece-se em concreto como decorreu o processo de retirada e acondicionamento do espólio, mas a actuação responsável das entidades envolvidas terá contribuído de forma determinante para o bom estado de conservação em que os azulejos se encontram presentemente.

Relativamente ao destino a dar a este conjunto azulejar, foram vários os espaços sugeridos para a sua recolocação, entre eles a igreja Matriz de Monforte, hipótese que rapidamente é afastada por esse imóvel não possuir as dimensões necessárias para receber tão vasto espólio. Em busca de um espaço adequado para o efeito, e não o encontrando em Monforte, a DGEMN avança a hipótese destes azulejos poderem vir a ser aplicados em qualquer Imóvel ou Monumento Nacional a que se adequassem.

Na realidade, os azulejos encaixotados tiveram como destino o armazenamento, durante várias décadas, em instalações da SCMM, o que impediu tanto a sua utilização avulsa como forma de decoração de outros monumentos como a sua dispersão geográfica e irremediável descontextualização histórica, até que em 2012, após serem reunidas condições de intervenção e salvaguarda consideradas adequadas, teve início o complexo e ambicioso trabalho de tratamento e inventariação de todo este espólio.

Ao longo dos quase 70 anos em que os azulejos permaneceram encaixotados, foram alvo de duas mudanças de local, embora sempre em instalações pertencentes à SCMM, tendo muito provavelmente sido as necessidades de espaço que ditaram a transferência deste espólio volumoso. Nos anos 70 do século XX, os contentores de madeira originais, que se encontravam em mau estado de conservação, são substituídos por contentores novos (respeitando o número e o conteúdo dos antigos) e a SCMM, em colaboração com técnicos da DGEMN, faz a primeira tentativa de remontagem dos painéis, passados cerca de 20 anos do seu encaixota-

mento. Ao certo não sabemos quantos e quais os contentores então abertos, mas os trabalhos não terão sido bem sucedidos, devido às muitas faltas de azulejos que completassem sequências, pelo que voltaram a ser encaixotados. Desta experiência generalizou-se a convicção de que todo o espólio estaria completamente desorganizado e sem possibilidade de recuperação da disposição original que teria na igreja do convento. É esta a informação com que nos deparamos quando a SCMM e a CMM se preparam para iniciar o processo de salvaguarda do espólio azulejar da igreja do convento do Bom Jesus de Monforte. Trata-se de informações orais gentilmente cedidas por Francisco Lopes Pires, Lumelino Ideias e Armando Bagorro, este último Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Monforte em 2006, quando são dados os primeiros passos para o tratamento e estudo do espólio.

O impulso para que se realizem os trabalhos de valorização e estudo dos azulejos do convento do Bom Jesus de Monforte deve-se a Maria de Lourdes Cidraes que em 2002 inicia contactos com o Município e a Santa Casa da Misericórdia de Monforte.

Em 2005 iniciou-se um conjunto de visitas ao local de depósito dos azulejos, por parte dos técnicos da CMM, tendo a Misericórdia manifestado um interesse crescente no conhecimento deste seu património. Foram realizadas avaliações do estado de conservação do espólio, tendo-se verificado que muitos dos contentores foram rolados, apresentando a identificação exterior, marcada com grandes letras e números pintados a preto, virada lateralmente ou para baixo. Nessa altura foi aberto aleatoriamente um contentor com a designação exterior "N.º2, sôco A" e verificou-se que os azulejos se encontravam em muito bom estado de preservação e devidamente acondicionados. Pelas aberturas existentes entre as tábuas de madeira nos caixotes, que permitiam ver parcialmente o conteúdo, e em comparação com o contentor aberto, considerou-se que o estado de conservação da totalidade do espólio seria muito semelhante,

ou seja, encontrar-se-ia num razoável estado de conservação.

Sendo evidente a necessidade de tratar e estudar o espólio e atendendo ao facto da SCMM não possuir meios técnicos nem humanos para realizar o trabalho, foi assinado em Novembro de 2006 um protocolo que formalizou a parceria entre esta instituição e o Município de Monforte. No âmbito dessa colaboração previa-se a transferência dos azulejos para um local mais adequado ao seu tratamento, organização, inventário e reacondicionamento, tendo em vista o seu estudo, valorização e divulgação. No entanto, alguns constrangimentos relativamente ao espaço para receber as várias dezenas de contentores de azulejos, levaram ao adiamento da transferência do espólio e do trabalho prático de estudo e salvaguarda.

A informação disponível à data de início dos trabalhos, com indicações concretas acerca do conteúdo dos caixotes, resumia-se a alguns registos fotográficos da época existentes nos arquivos da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais[4], a um inventário sumário arquivado na SCMM, a informações orais vagas, e a algumas referências pouco pormenorizados constantes de correspondência institucional dos anos 40, existente tanto na SCMM como no arquivo da DGEMN. O elemento visual que nos transmitia a ideia mais fiel do que seria o revestimento azulejar da igreja do convento do Bom Jesus, era o painel instalado na capela do Lar da Santa Casa da Misericórdia de Monforte, designado "Veneração do corpo da Rainha Santa e primeiros milagres junto do seu ataúde"[5], que terá sido colocado nesse local logo após a sua retirada da igreja do convento.

Algumas das faltas de azulejos deste painel são colmatadas nos anos 70, aproveitando azulejos sem sequência retirados de contentores abertos na tentativa de reconsti-

[4] Estes registos fotográficos encontram-se também disponíveis para consulta em http://www.monumentos.pt (Fotografias n.º IPA 00167382--00167391 e 00167395-00167398).

[5] Título atribuído por Maria de Lourdes Cidraes no âmbito do estudo desenvolvido para o projecto.

tuição de painéis (Informação oral de Francisco Lopes Pires). Verificam-se também alguns erros de remontagem que carecem de trabalhos técnicos específicos para correcção, atendendo ao facto de terem sido aplicados directamente na parede com recurso a cimento.

Existia na DGEMN, em Évora, um manuscrito de 1945, que indicava o conteúdo dos caixotes, e que foi transcrito e passado à máquina em 1950 pelo então secretário da Santa Casa da Misericórdia de Monforte, José Adriano dos Reis Berthelot. Guiamo-nos por esta última versão existente no Arquivo da SCMM.

Na análise do inventário intitulado *"Relação dos quadros da extinta igreja do Convento do Bom Jesus"*, documento que tivemos por base informativa, e que fazia a correspondência entre os caixotes e o seu conteúdo, verificou-se que nem sempre a marcação exterior dos caixotes correspondia à que era referida no documento, provavelmente em resultado da substituição de contentores nos anos 70 do século XX. A informação contida nas menos de três páginas deste documento encontra-se dividida em dois blocos, um primeiro em que os painéis, designados de "quadro", são numerados de 1 a 23, com indicação do número de azulejos e dimensões do painel, e um segundo bloco intitulado "Sôcos", em que os "quadros" são numerados de 1 a 6, com o mesmo tipo de informações do primeiro. A descrição do conteúdo é muito resumida, sendo apenas feitas algumas menções relativas a "figuras", "vasos de flores" e "anjos". Quanto à forma de organização do espólio dentro dos contentores apenas recuperamos algumas indicações pouco claras, o que levou a que fossemos progressivamente descartando esta listagem e percebendo na prática como se efectuou o encaixotamento e registo dos azulejos à medida que foram retirados das paredes.

Os trabalhos práticos de tratamento e inventário, desenvolvidos por técnicos de património do Município de Monforte, foram cientificamente acompanhados, desde a primeira fase, por uma equipa de investigadores externos[6],

[6] José Meco, Maria de Lourdes Cidraes e Vitor Serrão.

cuja colaboração é formalizada, em 2013, com a assinatura de um outro protocolo de cooperação entre a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Instituto de História da Arte e o Centros de Tradições Populares Portuguesas "Prof. Manuel Viegas Guerreiro", pólo do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), o Município de Monforte e a Santa Casa da Misericórdia de Monforte.

A metodologia de trabalho estruturou-se, em termos gerais, em seis etapas: a) Transferência do espólio e abertura de contentores; b) Tratamento inicial de limpeza e conservação do espólio; c) Leitura de códigos de inventário; d) Montagem de painéis; e) Inventariação; f) Reacondicionamento do espólio.

Em concreto:

a) Transferência do espólio e abertura de contentores

   Em Janeiro de 2012, estando em vigor o protocolo de colaboração assinado em 2006 entre a SCMM e o Município de Monforte, foi agendada a transferência integral dos azulejos da antiga igreja do Convento do Bom Jesus para instalações da CMM. O local destinado ao projecto foi a antiga Igreja da Madalena, em Monforte, que nas últimas décadas assumiu a função de espaço museológico reunindo as condições de segurança e de espaço adequadas à montagem dos painéis que, a avaliar pelas fotografias de meados do século XX e pela área do edifício demolido, ocupariam uma área de várias dezenas de metros quadrados.

   O espólio encontrava-se acondicionado em 59 contentores de madeira que, entre 18 e 24 de janeiro, foram transportados por funcionários do Município, desde a garagem onde se encontravam até à igreja da Madalena. Durante este processo alguns dos caixotes cederam ao peso do conteúdo (que em alguns casos chegava a ultrapassar os 100 kg), uns por se encontrarem fragilizados pela humidade, outros pela acção continuada de insectos que consumiram progressivamente a madeira. Foram necessárias medidas imediatas e cui-

dados redobrados, nomeadamente o reforço com cordas e tábuas de madeira para evitar que os azulejos se partissem ou dispersassem durante a movimentação.

Na igreja da Madalena reformulou-se o espaço expositivo e criou-se uma oficina de azulejos dividida entre um local de armazenamento e uma área com amplas mesas de trabalho para o tratamento, organização e inventário do espólio. Na área reservada para o efeito, depositaram-se um a um todos os caixotes, deixando bem visível a numeração exterior e empilhando-os apenas na medida em que a sua resistência estrutural o permitia. Nessa altura é elaborada uma listagem de todos os contentores, com indicação da respectiva numeração exterior, que se anexa a um auto de depósito assinado pelo Município e pela Santa Casa da Misericórdia de Monforte, cujo original se arquivou na Câmara Municipal de Monforte.

No novo espaço, a primeira etapa foi a abertura dos caixotes de madeira que, apesar do avançado estado de degradação, se encontravam firmemente pregados. Como forma de assinalar o início do projecto foi feita uma abertura oficial do primeiro contentor em Fevereiro de 2012, que contou com a presença dos então Provedor da SCMM e do Presidente da CMM. Abriu-se o contentor numerado exteriormente com o n.º 0 por ser o primeiro da listagem sequencial numérica que elaboramos a partir da numeração exterior que figurava nos contentores.

Ao serem retiradas as tampas observou-se uma arrumação cuidada dos azulejos, com as superfícies vidradas colocadas em contacto directo e os espaços vazios entre eles preenchidos com pequenas cunhas de madeira e papel de jornal ou palha, de forma a fazer o seu travamento e evitar que se partissem. Os jornais amarrotados eram ainda legíveis, datando de 1944, época em que foram encaixotados os azulejos. A dimensão média destes caixotes situava-se entre os

50 cm de largura e os 85 cm de comprimento, variando a altura conforme contivessem uma ou duas fiadas de azulejos sobrepostas. Cada caixote continha uma quantidade superior a 100 azulejos, dispostos na vertical, e cada azulejo media cerca de 14x14 cm e tinha aproximadamente 12 mm de espessura média e 400 grs de peso. À abertura de cada caixote seguiu-se o tratamento do conteúdo e a sua organização, passando-se só então à abertura do seguinte para evitar possíveis confusões e dispersão de elementos.

Tal como constatado em 2005, os azulejos encontravam-se maioritariamente bem preservados, ainda que devido às várias movimentações que sofreram, a partir de 1944, tenham resultado alguns danos, em concreto fracturas e migração de alguns fragmentos entre os contentores.

b) Tratamento inicial de limpeza e conservação do espólio

Pelo facto dos caixotes não serem totalmente fechados (construídos com ripas de madeira com frestas entre elas), ao longo dos anos foram-se acumulando poeiras e sujidades, sobretudo por acção de roedores e insectos, pelo que começou por se realizar a aspiração dos mesmos antes de qualquer outra movimentação. Na retirada dos azulejos, tentamos recuperar a sequência de arrumação seguida nos anos 40, para irmos reconstituindo os painéis com o mínimo de dispersão possível, apesar de por diversas vezes termos acabado a montar um enorme puzzle de peças fora do sítio ou pertencendo a painéis distintos, de diferentes locais da igreja.

Após esvaziarmos cada caixote, procedemos à limpeza manual dos azulejos e à colagem de fragmentos partidos, efectuando as acções de conservação mínimas para garantir as boas condições do espólio e o prosseguimento do nosso trabalho, reservando outro tipo de intervenções mais profundas para técnicos especializados na área da conservação e restauro.

Atendendo ao bom estado de conservação dos azulejos, efectuou-se apenas uma limpeza superficial com água destilada, se bem que não removesse integralmente todas as sujidades. Para a colagem dos fragmentos e para consolidações pontuais do vidrado utilizou-se Paraloid B72.

c) Leitura de códigos de inventário

Um dos primeiros aspectos verificados foi a existência de números por detrás de cada azulejo que, por vezes, se sobrepunham a um código alfanumérico disposto em duas linhas e marcado directamente no tardoz, o que dificultava a leitura clara de cada uma das referências. As diferentes marcações correspondiam a diferentes épocas históricas, a primeira ao século XVIII, quando os azulejos são produzidos e marcados sequencialmente, e a segunda ao século XX, quando os mesmos são retirados das paredes da igreja.

Apesar do cuidadoso trabalho de retirada dos azulejos, a argamassa que por vezes traziam incorporada impedia a visualização dos códigos originais, pelo que quando é efectuado o seu encaixotamento, e por certo para que não se perdesse a sequência dos azulejos, se optou por atribuir uma numeração nova ao azulejo, sobrepondo-a à argamassa ou de forma directa à numeração anterior.

No levantamento de códigos sobrepostos, com grandes camadas de argamassa entre eles, optamos por registar por escrito a numeração mais recente, eliminando-a depois mecanicamente para chegarmos ao código mais antigo. Conseguimos assim recuperar a sequência de montagem dos painéis, particularmente complexa nas áreas de moldura, ou de módulos de repetição como os dos pedestais. Cedo nos apercebemos de diversos erros na numeração sequencial realizada no século XX pelo que, sempre que possível, nos orientamos pela numeração do século XVIII, ainda que tivéssemos de realizar trabalhos por vezes morosos de

remoção de argamassas. Quando o código mais antigo era visível e os números e letras estavam suficientemente perceptíveis, a leitura tornava-se relativamente fácil. Mesmo assim verificamos que por vezes ocorreram também alguns erros nos códigos setecentistas, que em alguns casos são detectados e corrigidos ainda nessa época, sobrepondo outra numeração num tom castanho avermelhado, o que frequentemente também dificultou a sua leitura. A comparação da informação dos dois códigos foi por isso imprescindível para encontrarmos a posição correta dos azulejos.

O código utilizado no século XVIII é composto por uma ou mais letras desenhadas em cada azulejo, no canto superior direito, que corresponde ao painel e, no alinhamento abaixo, de uma letra seguida de um número que corresponde à posição exacta do azulejo numa linha e coluna concretas da composição. A sua leitura faz-se de baixo para cima e da esquerda para a direita, seguindo a ordem de 21 letras do alfabeto, de A a Z (sem "J" nem "V"). Sempre que a sequência alfanumérica chega ao "Z" e o painel ou conjunto de painéis identificados com a mesma letra se prolonga, a letra do canto superior direito repete-se (um azulejo com a designação primária "C" que chega à linha "Z" passa na linha seguinte a designar-se "CC" e recomeça a partir da letra "A", número 1). A combinação de letras e números individualiza cada painel, associando-o simultaneamente ao conjunto narrativo a que pertence.

Na parede do lado da Epístola todos os painéis figurativos foram marcados com a letra "**C**" (a sequência alfanumérica inicia-se nos painéis colocados mais abaixo na parede, em concreto na "Peregrinação da Rainha D. Isabel a Santiago de Compostela" e "Rainha observando os planos e obras de Santa Clara", passando para os que se lhes sobrepõem como a "Intervenção pacificadora da Rainha D. Isabel no campo de batalha", "Chegada da Rainha D. Isabel ao desterro em

Alenquer" e "Chegada do cortejo fúnebre da Rainha D. Isabel ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra"); na parede do lado do Evangelho foram marcados com a letra "**D**" e a ordem de sequência começa nos painéis do nível inferior, em concreto no "Milagre das águas do Tejo que se apartam", "Cura da freira do convento de Chelas" e "A Santa Peregrina", continuando na ordem superior com "Morte da Rainha D. Isabel e aparição de Nossa Senhora", "Lava-pés pascal e cura da mulher leprosa. As rainhas servindo as freiras de Santa Clara" e "Veneração do corpo da Rainha Santa e primeiros milagres junto do seu ataúde"; na parede fundeira os azulejos foram referenciados com duas letras distintas: a letra "**A**" do lado direito ("Milagre dos espinhos ou Milagre das roseiras bravas" no nível inferior e "Milagre das rosas" no nível superior) e a letra "**O**" do lado esquerdo ("Estigmação de S. Francisco" em baixo e "Aparição de Cristo crucificado à Rainha Santa Isabel" em cima), ficando ao centro o painel "Última Ceia", que não foi individualizado com nenhuma letra no canto superior direito de cada azulejo mas apresenta uma sequência alfanumérica a partir de "A1" (o facto dos azulejos terem chegado até nós na ordem certa e em caixotes seguidos permitiu a sua montagem sem equívocos, apesar da falta da letra de referência do painel).

Os painéis não figurativos, em concreto os pedestais que começavam ao nível do pavimento da igreja e faziam o suporte visual das duas ordens sobrepostas de painéis figurativos, apresentavam algumas especificidades em termos de código de inventário original. O painel n.º 9 da nossa numeração (faixa vertical representando anjos e flores, situada do lado esquerdo do arco triunfal), com 4 azulejos de largura, começa ao nível do solo com as letras "XXO" e prolonga-se até "XXOOO", na última fila junto ao tecto. A numeração dos azulejos, fazendo a leitura de baixo para cima, começa em 7 e vai até 10, sugerindo a falta de alguns elementos (de 1 a 6) que não chegaram a ser encontra-

dos, e que eventualmente, por motivos que desconhecemos, possam ter desaparecido durante o processo de encaixotamento do século XX.

No caso do painel n.º 10 (contorno de janela), composto por três conjuntos organizados em três sequências numéricas (duas faixas laterais e uma superior), observamos códigos distintos. Foi usado um símbolo e não letras para individualizar os conjuntos; para as faixas laterais, em forma de arco (?) e para a parte superior, em forma de grelha (#). Poderíamos supor, numa primeira leitura, um padrão de organização dos conjuntos que contornassem aberturas como portas, arcos ou janelas. Contudo, mais do que uniformizar, terá havido a preocupação de diferenciar o mais possível os painéis independentemente da dimensão, assegurando a sua instalação nos locais correctos.

Num outro painel correspondente ao contorno da única porta lateral da igreja (painel n.º 12 da nossa numeração), com representação de colunas e motivos vegetalistas, à semelhança do que se verificou para o contorno da janela, distinguem-se 3 conjuntos de azulejos compostos por duas faixas laterais (símbolo +) e uma superior (símbolo ?). Esta organização torna-se um pouco mais complexa relativamente a um outro conjunto de azulejos que imitam marmoreado, em óxido de manganês, e que reveste o vão interno da porta. Aí deparamo-nos com outros símbolos (?, -, =) aparentemente desorganizados, e que mesmo associados a letras e números não permitem determinar com exactidão a posição primeira destes azulejos.

Os azulejos que imitam marmoreado poderão ter sido aplicados, no século XVIII, sem respeitar a sequência original da pintura, atendendo a que os motivos decorativos, muito semelhantes em cada azulejo, são bastante difíceis de acertar entre eles, embora, na prática, a leitura visual do conjunto acabe por não ser significativamente afetada. Calculamos por isso que não

tenha havido particular cuidado em seguir a sequência alfanumérica de origem. A conclusão do projecto não nos permitiu esclarecer esta situação, pelo que, à falta de outros elementos auxiliares, possamos apenas movimentar-nos no campo das suposições.

d) Montagem dos painéis

A organização sequencial dos azulejos, que designamos por "montagem" ou "remontagem", realizou-se sobre uma superfície composta por mesas com cerca de 20 m^2, a qual nem sempre foi suficiente para abranger a área de alguns painéis. Em alternativa utilizou-se o chão como base de apoio, o que permitiu aumentar consideravelmente a área de trabalho.

Os painéis foram sendo montados pela ordem de abertura dos caixotes, que seguiu a sequência numérica marcada no seu exterior, do N.º 0 ao 23 e depois a sequência com indicação de "sôco" (1, 2, 3...) e "facha", correspondente aos pedestais dos painéis.

Os azulejos que compunham cada painel ocupavam, pelo menos, dois caixotes de madeira, apesar de uns serem maiores do que outros em função do número de azulejos que continham. As dimensões dos painéis são também variáveis, adaptando-se aos espaços da igreja para a qual foram encomendados, se bem que em resultado de situações possivelmente não contempladas ou inexistentes aquando da sua execução, como seja o caso de determinados elementos arquitectónicos, alguns tenham sido intencionalmente cortados para caberem nos sítios correspondentes. Estas situações verificam-se sobretudo nos contornos de peças não angulosas como o púlpito de mármore de base arredondada, ou na envolvência de portas e janelas. Pontualmente, como forma de remate de espaços onde não cabiam azulejos inteiros, foram cortadas algumas tiras rectangulares e dispostas sem que fosse seguida uma sequência dos motivos decorativos, sendo o código alfanumérico inscrito no tardoz também cortado

ou desligado da peça, pelo que não pudemos recuperar a leitura à falta de outros indicadores da sua posição original.

A partir da montagem do primeiro painel ("Estigmação de S. Francisco"), contido em dois caixotes com numeração seguida, apercebemo-nos da possibilidade de recuperação das sequências originais, o que contrariava tanto as informações orais como a experiência da abertura do contentor n.º "0", com inúmeros azulejos desconexos e sem ligação entre si.

Possivelmente em resultado do rolamento dos contentores, o que fez com que alguns azulejos se partissem e saíssem do lugar, encontramos azulejos pertencentes a um determinado painel em contentores abertos mais à frente, misturados com azulejos de outros painéis. Esta situação ocorreu, por exemplo, com o painel "Peregrinação da Rainha D. Isabel a Santiago de Compostela", em que encontrámos azulejos que pertenciam à figura da rainha, em caixotes que continham motivos vegetalistas de pedestais. Nestes casos, e porque não é possível manter todos os painéis expostos, para verificação dos elementos em falta, o código alfanumérico é um indicador precioso e preciso para a localização exacta dos azulejos no conjunto do painel.

O espaço de que dispúnhamos permitia, no máximo, a montagem de dois painéis de cada vez, dependendo da sua dimensão, seguindo-se o inevitável reacondicionamento dos azulejos e armazenamento dos contentores. À medida que montávamos um novo painel, este ficava em exposição até ser substituído pelo seguinte, utilizando o chão como base de apoio, já que o seu peso e dimensão inviabilizavam outra solução de recurso imediata. Durante este processo manteve-se aberta ao público a igreja da Madalena, possibilitando o acompanhamento dos trabalhos por parte de visitantes e da comunidade local, que frequentemente nos transmitiu

testemunhos orais acerca das ruínas da igreja do convento do Bom Jesus de Monforte.

O estudo das narrativas históricas representadas nos painéis decorreu paralelamente a estes trabalhos, com visitas frequentes dos elementos da equipa de trabalho. Foram elaborados placards expositivos com os novos dados, de forma a manter actualizada e disponível no espaço da igreja da Madalena a informação que íamos reunindo.

A cada novo painel identificado foi dado um número por ordem crescente a partir do 1, pelo que o número que atribuímos não corresponde à numeração utilizada por Maria de Lourdes Cidraes. Esta investigadora, no seu trabalho pioneiro de identificação dos painéis de azulejo, numa fase prévia ao nosso trabalho, optou por atribuir uma designação numérica aos painéis de azulejo, de acordo com a sequência da disposição que os painéis apresentavam na igreja, em concreto os episódios da vida da Rainha D. Isabel na parede do lado da Epístola, os milagres da Rainha D. Isabel na parede do lado do Evangelho e a glorificação da Rainha e da Ordem Franciscana na parede fundeira. Consideramos, no entanto, que a opção que tomámos era a que melhor se adequava à organização de um tão vasto conjunto de azulejos.

Mais informações encontram-se no trabalho da investigadora acerca dos painéis da rainha Santa Isabel do convento do Bom Jesus de Monforte, publicado neste livro.

No âmbito da metodologia que seguimos, os painéis foram numerados pela seguinte ordem:

Painel n.º 1 – "Estigmação de S. Francisco" (Painel n.º 15 MLC)

A sigla MLC corresponde a Maria de Lourdes Cidraes. Utiliza-se a sigla do nome seguida do número adoptado pela investigadora para individualizar os painéis,

fazendo a correspondência entre as duas numerações de forma a clarificar esta situação.

Painel n.º 2 – "Aparição de Cristo crucificado à Rainha Santa Isabel" (Painel n.º 13 MLC)

Painel n.º 3 – "Milagre das rosas" (Painel n.º 12 MLC)

Painel n.º 4 – "Milagre dos espinhos ou Milagre das roseiras bravas" (Painel n.º 14 MLC)

Painel n.º 5 – "Última Ceia" (Painel n.º 16 MLC)

Painel n.º 6 – "Chegada do cortejo fúnebre da Rainha D. Isabel ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra" (Painel n.º 3 MLC)

Painel n.º 7 – "Chegada da Rainha D. Isabel ao desterro em Alenquer" (Painel n.º 2 MLC)

Painel n.º 8 – "Intervenção pacificadora da Rainha D. Isabel no campo de batalha" (Painel n.º 1 MLC)

Painel n.º 9 – Contorno de arco da capela-mor

Painel n.º 10 – Contorno de janela

Painel n.º 11 – "A Rainha D. Isabel observando os planos e obras de Santa Clara" (painel n.º 5 MLC)

Painel n.º 12 – Contorno de porta lateral de acesso

Painel n.º 13 – "Morte da Rainha D. Isabel e aparição de Nossa Senhora" (Painel n.º 6 MLC)

Painel n.º 14 – "Lava-pés pascal e cura da mulher leprosa. As rainhas servindo as freiras de Santa Clara" (Painel n.º 7 MLC)

Painel n.º 15 – "Milagre das águas do Tejo que se apartam" (Painel n.º 9 MLC)

Painel n.º 16 – "Cura da freira do convento de Chelas" (Painel n.º 10 MLC)

Painel n.º 17 – "A Santa Peregrina"(Painel n.º 11 MLC)

Painel n.º 18 – "Peregrinação da Rainha D. Isabel a Santiago de Compostela" (Painel n.º 4 MLC)

Painel n.º 19 – Pedestal sob Painel n.º 11

Painel n.º 20 e 20 A – Contorno do arco da capela lateral e pedestal sob Painel n.º 18

Painel n.º 21 – Pedestal sob Painel n.º 15

Painel n.º 22 – Pedestal sob Painel n.º 16

Painel n.º 23 – Pedestal sob Painel n.º 17

Painel n.º 24 – Pedestal sob painel n.º 1

Painel n.º 25 – Contorno de porta sob painel n.º 4

Esta ordem, que decorre da numeração existente no exterior dos contentores de madeira, poderá ter sido a que foi seguida aquando do seu arranque das paredes da igreja. A ser assim, os trabalhos começaram na parede fundeira, prosseguiram na parede do lado da Epístola e a seguir na parede do lado do Evangelho, sendo os últimos os que continham padrões vegetalistas. De acordo com esta lógica terá havido uma intenção de retirar em primeiro lugar todos os painéis figurativos, reservando para o final os azulejos pertencentes aos pedestais e possivelmente à capela-mor.

Apresentam-se esquematicamente as dimensões dos painéis identificados:

As dimensões dos painéis figurativos são variáveis, de acordo com o número de azulejos que integram a composição e o local a que se destinavam, sendo os mais pequenos os painéis n.º 3 – "O Milagre das rosas" (252x182 cm) e n.º 5 – "A última ceia" (182x252 cm) e o maior o painel n.º 8 – "A intervenção pacificadora da rainha D. Isabel no campo de batalha" (224x392 cm).

As dimensões registadas para o painel n.º 11 – "A Rainha D. Isabel observando os planos e obras de Santa Clara" e para o painel n.º 17, que na tabela surge descrito como "Janela fingida" e "Santa Peregrina", integram uma composição constituída por elementos figurativos e outros, pelo que a parte figurativa por si

só tem dimensões menores que aquelas que se indicam globalmente. Atendendo a que todos os elementos constituem o que consideramos uma unidade formal optamos por classificá-los com o mesmo número de painel figurativo.

Na sua maioria todos os painéis se encontram completos ou sem falhas que impeçam a sua leitura formal ou estética, ocorrendo os elementos em falta sobretudo ao nível das cercaduras. Apesar de alguns azulejos terem sido recuperados ao longo do projecto, há outros que estão definitivamente em falta, alguns dos quais já não se encontrariam associados aos painéis quando é levada a cabo a sua retirada das paredes da igreja. Esta situação observa-se pontualmente nos registos fotográficos contemporâneos da demolição do convento, e poderá ser o resultado direto de acções de furto ou vandalismo.

e) Inventariação

Atribuiu-se a designação de painel a todas as composições inventariadas, tendo em consideração a definição apresentada pelo Instituto Português de Museus, no âmbito das normas de inventário aplicadas à cerâmica[7]. Esta terminologia foi aplicada ao longo do desenvolvimento de todo o projecto. O procedimento seguido na inventariação dos painéis foi o registo sequencial dos mesmos, atribuindo-lhes uma numeração seguida, a partir de 1, independentemente dos motivos figurados ou cenas narrativas. Por esta razão, como referimos anteriormente, o número do painel por nós atribuído é distinto do número atribuído por Maria de Lourdes Cidraes que seguiu uma leitura do conjunto por níveis, de acordo com a sua disposição na igreja do convento (na alínea anterior é feita a correspondência entre as duas distintas numerações).

[7] Instituto Português de Museus, 2007: 19.

O trabalho de inventário implicou a construção de tabelas específicas, para registo das várias camadas de informação. Para cada painel criou-se uma tabela quadriculada, de preenchimento manual, em que cada célula representava um azulejo. Quando se efectuou a passagem dos dados para suporte informático, construíram-se quatro tabelas independentes para cada painel, correspondendo a diferentes níveis de informação: 1 – Código de inventário do século XVIII; 2 – Código de inventário do século XX; 3 – Novo número de inventário atribuído no âmbito do projeto; 4 – Informação global dos códigos de inventário. Nesta última tabela visualiza-se, em cada célula, no canto superior direito, a numeração do século XX; nas duas linhas seguintes, abaixo, a numeração do século XVIII e na linha de baixo o código alfanumérico por nós atribuído. Esta opção metodológica dos vários quadros permite leituras separadas mais claras, em concreto quando é necessário conferir elementos de um determinado período histórico, ou obter leituras de conjunto ao cruzar e comparar dados. As faltas de azulejos foram assinaladas em cada tabela, a tracejado.

Na atribuição do número de inventário, optou-se pela criação de um código alfanumérico individualizador da posição de cada azulejo no painel, utilizando para as fiadas horizontais (que também denominamos de linhas) uma numeração sequencial a partir de 1, da esquerda para a direita e, para as fiadas verticais (que também denominamos de colunas) uma letra sequencial a partir de "A", de baixo para cima (ex: A1, A2, A3,. . . , B1, B2, B3, . . .). Esta opção acaba por ser idêntica à numeração original, embora a sequência alfanumérica do século XVIII possa abranger vários painéis seguidos e na numeração por nós adoptada a sequência se inicie e termine em cada painel.

Na identificação de cada painel foi utilizada a letra "P" (P de Painel) seguida de um número sequencial (ex: P1,

P2, . . .). Este novo número de inventário foi inscrito no tardoz do azulejo, o que do nosso ponto de vista facilita a tarefa de localização e remontagem em momentos posteriores ao acondicionamento, uma vez que a leitura dos códigos anteriores nem sempre é fácil e imediata. Exemplificando com o Painel n.º 3 (Milagre das Rosas), no primeiro azulejo da primeira linha a contar do fundo inscreveu-se o n.º de inventário "P3-A1" e, no último azulejo da última linha, o n.º "P3-S13".

Na marcação do número de inventário, tivemos em consideração o facto de existirem outras marcações anteriores, com as quais este número não deveria interferir. Escolheu-se para área de marcação uma superfície regular, sempre que possível no mesmo local, no canto superior ou inferior direito do tardoz do azulejo, evitando superfícies com argamassa que pudessem destacar-se e levar à perca do número. Aplicaram-se duas camadas de verniz numa área rectangular com cerca de 1 por 0,5 cm, de modo a impermeabilizar e regularizar a superfície, preparando-a para receber o número em tinta da china preta. Evitou-se a sobreposição deste código a outras marcações pré-existentes.

No âmbito do inventário, efectuou-se o registo fotográfico individual dos azulejos, de ambos os lados, à medida que era feita a leitura e registo dos códigos e, após a montagem de cada painel, uma fotografia integral. Por questões de segurança mantêm-se todos estes elementos, que foram informatizados, também em suporte de papel (dossiers de inventário).

f) Reacondicionamento do espólio

O estado de degradação avançada em que se encontravam os caixotes de madeira ditou a sua destruição progressiva, à medida que iam sendo abertos e desocupados. Substituíram-se por novos contentores de plástico, mais adequados ao acondicionamento em causa, pela sua resistência e composição dos materiais, e mais baixos que os anteriores por forma a que

só coubesse uma fiada de azulejos, aliviando assim o peso por contentor e facilitando a sua movimentação (contentores com dimensões de 60x40x16 cm). Estas novas caixas com tampa, cujas únicas aberturas são as pegas, minimizam a acumulação de poeiras e sujidades, contribuindo para a boa conservação do espólio.

A organização dentro do contentor foi feita em duas faixas de azulejos colocados ao alto, paralelas entre si, e por uma terceira, perpendicular, que faz o travamento das anteriores. A arrumação iniciou-se a partir da frente da caixa, assinalada com um número (que segue a ordem de montagem dos painéis, a partir de "1") e uma etiqueta indicativa do conteúdo, da esquerda para a direita, mantendo vidrado com vidrado e tardoz com tardoz, em que cada painel se organiza a partir da base para o topo. Quando um painel se distribui por vários contentores, a lógica sequencial da sua arrumação mantém-se.

Os elementos que constituem a etiqueta são a designação do conjunto, "Azulejos do convento do Bom Jesus de Monforte", o número do contentor, o número e título do painel acondicionado e os azulejos inventariados, por referência ao código do primeiro e do último azulejo do painel. Exemplificando com o primeiro painel acondicionado, o painel 1 ("Estigmação de S. Francisco"), que ocupa três contentores, e cujo inventário se prolonga da célula A1 à célula U13, no contentor 1 lemos o registo P1 – A1/P1 – I7, no contentor 2, P1 – I8/P1 – R3 e no contentor 3, P1 – R4/P1 – U13, sabendo assim com exactidão quais os azulejos arrumados em cada contentor. A consulta das respectivas grelhas de registo completa a informação relativa ao painel e mostra as faltas e o número total de azulejos.

Em resultado do trabalho desenvolvido, os azulejos correspondentes tanto aos painéis figurativos como aos pedestais, encontram-se já tratados, inventariados

e devidamente acondicionados, sendo relativamente fácil a sua montagem e desmontagem em sequência. Desenvolve-se presentemente o trabalho final de inventário do conjunto de azulejos de padrão vegetalista que pertenceriam à capela-Mor, com um número estimado de cerca de 3000, embora não tenhamos qualquer referência documental, ainda que sumária, a este conjunto.

Ao mesmo tempo que decorria o planeamento de várias acções de divulgação e exposição destes painéis, e se preparava a edição da monografia final deste projeto, foi possível encontrar na antiga igreja do Espírito Santo, em Monforte, o local ideal para a recolocação condigna do revestimento azulejar integral da igreja do convento do Bom Jesus de Monforte.

A instalação definitiva dos azulejos da igreja do convento do Bom Jesus de Monforte neste espaço físico com características idênticas às do original, permitirá finalmente encerrar este projecto, dando cumprimento a um objectivo com mais de sete décadas de espera.

Fontes documentais

Arquivo da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Convento do Bom Jesus de Monforte* 1943-1953. (N.º IPA: PT041211020001; Processos PT DGEMN: DSID 001/012-1802/1, PT DGEMN: DSARH-010/158-008).

Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Monforte, Berthelot, J. A. R., *Relação dos quadros da extinta Igreja do Convento do Bom Jesus*, 1950.

Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Monforte, Pires, Francisco Lopes, *Informação sobre os azulejos da Santa Casa da Misericórdia de Monforte*, 2012.

Bibliografia

AAVV (2018). *Os Painéis de Azulejo do Convento do Bom Jesus de Monforte*, coord. M. L. Cidraes, Lisboa, CLEPUL, FLUL.

CIDRAES, M. L. (2005). *Os painéis da Rainha (Capela da Rainha Santa Isabel do Castelo de Estremoz)*, Lisboa, Ed. Colibri/Câmara Municipal de Estremoz.

Direção Geral do Património Cultural. Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (2016), *Convento do Bom Jesus de Monforte,* disponível em http://www.monumentos.pt/site/ app_pagesuser/SIPASearch (N.º IPA 00014 242).

Instituto dos Museus e da Conservação (2007). *Normas de inventário. Cerâmica. Artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa, IMC.

Silva, J. (2001). "O Centro histórico da vila de Monforte: evolução histórica, problemáticas de conservação e vias de animação cultural", *Lusíada. Arqueologia, História da Arte e Património*, Lisboa, Universidade Lusíada, pp. 213-253.

Anexo Fotográfico



Fig. nº 1 – Caixotes armazenados na SCMM (2005).



Fig. nº 2 – Transferência do espólio para a Igreja da Madalena (2012).



Fig. nº 3 – Abertura oficial do primeiro caixote (2012).



Fig. nº 4 – Aspecto do acondicionamento dos azulejos.



Fig. nº 5 – Trabalhos de tratamento do espólio.



Fig. nº 6 – Aspecto geral do painel com numerações sobrepostas.

Paineis de azulejo do convento do Bom jesus de Monforte		
N.º painel	Designação	Dimensões (A/L)
1	Estigmação de S. Francisco (S. Francisco recebendo os estigmas de Cristo crucificado)	280 x 260 cm (20 x 13 az)
2	Aparição de Cristo crucificado à Rainha Santa Isabel	266 x 260 cm (19 x 13 az)
3	Milagre das rosas	252 x 260 cm (18 x 13 az)
4	Milagre dos espinhos ou Milagre das roseiras bravas	294 x 260 cm (21 x 13 az)
5	Última ceia	260 x 252 cm (13 x 18 az)
6	Chegada do cortejo fúnebre da Rainha D. Isabel ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra	238 x 266 cm (17 x 19 az)
7	Chegada da Rainha D. Isabel ao desterro em Alenquer	238 x 266 cm (17 x 19 az)
8	Intervenção pacificadora da Rainha D. Isabel no campo de batalha	224 x 392 cm (16 x 28 az)
9	Contorno de arco da capela Mor	280 x 70 cm (20 x 5 az)
10	Contorno de janela (faixas laterais)	238 x 168 cm (17 x 12 az)
10 A	Contorno de janela (faixa superior)	84 x 140 cm (6 x 10 az)
11	A Rainha D. Isabel observando os planos e obras de Santa Clara	266 x 490 cm (19 x 35 az)
12 A	Contorno de porta (faixa lateral esquerda)	336 x 84 cm (24 x 6 az)
12 B	Contorno de porta (faixa lateral direita)	336 x 84 cm (24 x 6 az)
12 C	Contorno de porta (faixa superior)	98 x 196 cm (7 x 14 az)
13	Morte da Rainha D. Isabel e aparição de Nossa Senhora"	266 x 280 cm (19 x 20 az)
14	Lava-pés pascal e cura da mulher leprosa. As rainhas servindo as freiras de Santa Clara	266 x 266 cm (19 x 19 az)
15	Milagre das águas do Tejo que se apartam	280 x 266 cm (20 x 19 az)
16	Cura da freira do convento de Chelas	280 x 252 cm (20 x 18 az)
17	"Janela fingida" e "A Santa Peregrina"	546 x 196 cm (39 x 14 az)
18	Peregrinação da Rainha D. Isabel a Santiago de Compostela	266 x 196 cm (19 x 14 az)

Fig. nº 7 – Dimensões dos painéis.



Fig. nº 8 – Montagem do painel nº 10 (Contorno de janela).



Fig. nº 9 – Aspecto do painel nº 17. Janela fingida e "Santa Peregrina".



Fig. nº 10 – Montagem do painel nº 19 (Pedestal).



Fig. nº 11 – Aspecto de pedestal (Painel nº 22).



Fig. nº 12 – Aspecto de pedestal (Painel nº 23).

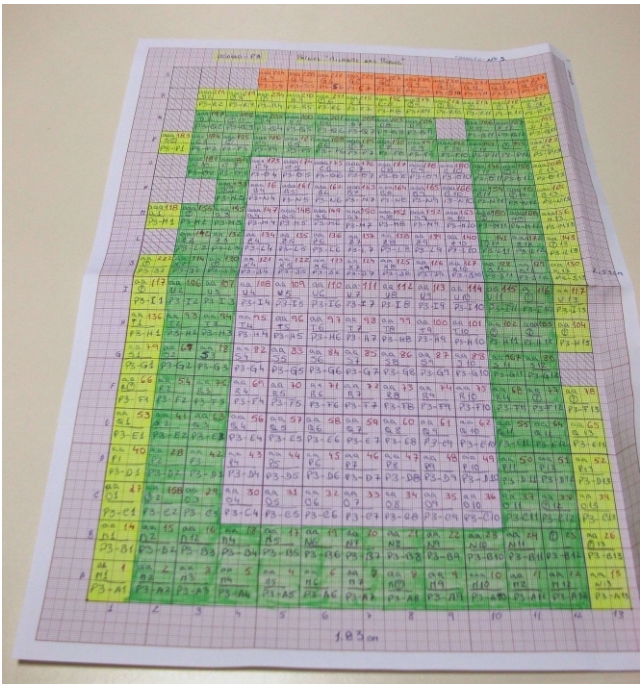


Fig. nº 13 – Inventário manual.



Fig. nº 14 – Inscrição de números de inventário no painel nº 7 (Chegada da Rainha D. Isabel ao desterro em Alenquer).



Fig. nº 15 – Espaço de armazenamento dos azulejos na igreja da Madelena (2016).





Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2019»

Este pequeno livro reúne os textos de quatro comunicações apresentadas no Congresso Internacional do Espírito Santo, realizado em Coimbra, em Junho de 2016 (Vitor Serrão e J. I. Militão Silva, *O Convento do Bom Jesus de Monforte. As desaparecidas pinturas de brutesco da igreja*; M. L. Cidraes, *Os painéis da Rainha Santa Isabel do Convento do Bom Jesus de Monforte. Um singular programa iconográfico*; José Meco, *A autoria dos azulejos do Convento do Bom Jesus de Monforte*; Paula Morgado, *Montagem e inventariação dos painéis de azulejo do Convento do Bom Jesus de Monforte*). Estas comunicações constituíram a primeira apresentação pública do projecto promovido pela Câmara Municipal de Monforte de inventariação, montagem e instalação dos painéis de azulejo figurativo (c. 1748) que revestiam a igreja do Convento do Bom Jesus de Monforte, demolida em 1945/46.

CENTRO DE LITERATURAS E CULTURAS LUSÓFONAS E EUROPEIAS
CLEPUL
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
U LISBOA UNIVERSIDADE DE LISBOA
FLUL LETRAS LISBOA
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia