



Paulo Batista ■ Sílvia Ferreira (coordenação científica)

São Vicente

Do Mito à História

calei
do sc
ópio



Neste livro, os autores evidenciam ao longo dos vários capítulos a vinda das relíquias deste Santo, cuja devoção alastrou por toda a Península – estreitamente ligada à Monarquia Visigótica – e para além desta, assumindo uma evidente importância política e uma clara ligação ao Poder.

Esta obra, através dos seus vários textos, procura aprofundar o conhecimento sobre o culto de São Vicente e suas múltiplas expressões, como fenómeno de grande complexidade e abrangência, que é, revelando a continuidade da sua presença nas diversas formas de arte e cultura que marcaram – e continuam a fazê-lo – a história de Portugal e da Europa.

O Azulejo em São Vicente de Fora

Brilho, pompa e cerimonia

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

Universidade Aberta
CHAIA | INT2PAST
matgc@uab.pt

Integrado no ciclo de comunicações sobre a figura de São Vicente, o tema abordado neste texto centra-se no Mosteiro de São Vicente de Fora, que representa um objeto de renovado interesse de sucessivas gerações de historiadores e olisipógrafos, e que se revelou desde sempre como um assinalável complexo histórico-artístico que acompanhou o desenvolvimento da cidade de Lisboa desde o século XII até ao presente e, onde tiveram particular destaque as intervenções promovidas pelo mecenato artístico de D. João V. Este edifício representa também, para os historiadores de arte, a história da arquitetura portuguesa ao longo dos séculos XVII e XVIII. Assume-se sem dúvida como um espaço que, apesar de releituras, permanece como uma descoberta e um contínuo “laboratório” de trabalho e investigação.

É neste âmbito que a portaria, as escadarias e os espaços claustrais foram objeto de uma valorização decorativa, sustentada por uma extensa série de painéis azulejares cujas temáticas se revestem de claro sentido áulico e profano dentro de um contexto religioso.

À estrutura arquitetónica funcional pré-existente, e de teor palaciano, acrescentou-se um imponente acervo plástico e narrativo de acordo com os padrões de gosto e sumptuosidade que o rei Magnânimo intentava promover. Temos a fortuna de nos depararmos com um repertório de um programa decorativo integrado na sua maior parte *in situ*, e um dos grandes repositórios azulejares em espaço continental português.

O Mosteiro de São Vicente recebeu a campanha decorativa azulejar que compreende um arco temporal alargado, situado entre os finais do século XVII até período neoclássico, conjunto que existe hoje praticamente na sua integridade.

Os espaços do azulejo joanino

É especificamente no foco desta produção joanina, que se constitui o núcleo mais considerável do edifício, formado pelo alargado conjunto de painéis do duplo claustro, dispostos nas galerias inferiores, nas superiores e no terraço, que correspondem aos três andares principais do edifício conventual e que compõem diferentes ciclos temáticos. Os claustros filipinos, em vias de monumentalização no reinado de D. Pedro II, foram definitivamente, convertidos em claustros joaninos, numa operação sem dúvida acertada e ajustada à finalidade desejada (Câmara e Moura 2016, 197-210)

O piso térreo (Fig. 1), acessível pelo importante espaço da portaria, corresponde a um primeiro assentamento pelo mestre ladrilhador José da Costa act. 1685-1746¹ (Soromenho 2010, 135); datado por volta de 1736, proveniente, na maior parte ou na totalidade da oficina do conhecido pintor Valentim de Almeida (1692-1779) Flor 2016, 160)².

O andar superior na continuidade desta encomenda da produção joanina, e onde se repetem as dinâmicas decorativas; – e por fim, o extenso terraço que culmina e fecha este ciclo integrado do grande Barroco nacional. Os vários andares do edifício estão ligados entre si por um conjunto de três escadarias, também todas elas com revestimento azulejar e que prolongam esta dinâmica decorativa e festiva imposta pela azulejaria barroca. Revisitemos sequencialmente cada um destes espaços:

É através da portaria (Fig. 2) que se faz o acesso ao claustro poente e depois ao claustro nascente pelo corredor da sacristia, sendo neste espaço que o azulejo procura legitimar o processo da fundação e consolidação da nacionalidade, através da sua iconografia, não esquecendo também a importância que a narrativa histórica assumiu na azulejaria enquanto tradução visual do discurso histórico.

Após a conquista da cidade, o mosteiro de São Vicente de Fora é ocupado pelos cónegos regnantes de Santo Agostinho, cristalizando um mito fundacional que o ligava a Santa Cruz de Coimbra e à figura de São Teotónio. Explica-se, assim, a imagem do claustro manuelino deste cenóbio, em alusão institucional ao milagre de São Teotónio, representada nestes azulejos pertencentes ao período do Ciclo dos Mestres e atribuídos por José Meco (Meco 1980; Carvalho 2012) aos pintores António Pereira (?-1712) e Manuel dos Santos (Fig. 3).

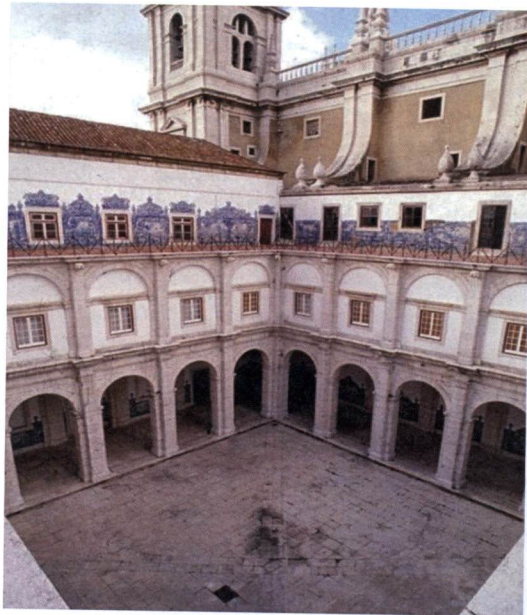


Figura 1
Vista geral dos claustros.

Figura 2
Portaria.
Tecto de Vincenzo Bacharelli
com o *Triunfo de S. Agostinho*
sobre os Maniqueus, 1710.
Azulejos do pintor
Manuel dos Santos,
ca. 1711.

Figura 3
Milagre de São Teotónio,
pormenor, painel de azulejos.
Ciclo dos Mestres.
Oficina de Lisboa.

O destaque do retrato pomposamente barroco do jovem D. João V (Fig. 4) – juntamente com o de outros monarcas da dinastia de Bragança ligados ao mosteiro – impõe a este espaço um sentido áulico. Com esta imagem do monarca iniciava-se, por volta de 1710, uma inflexão do sentido discursivo do mosteiro, desejada pelo rei, visando anular o poderoso significado do empreendimento filipino, para lhe restituir, simultaneamente, a sua carga original em associação com o período mais recente, o de seu pai, D. Pedro II³ (Fig.5).

Torna-se interessante referir como a realização do programa iconográfico apropriou-se aqui de todas as possibilidades que o discurso arquitectónico ofereceu para a implementação da sua própria lógica enquanto discurso ideológico.

Da conjugação da *Apoteose de Santo Agostinho*, o autor da *Cidade de Deus*, com a atmosfera áulica e luxuosa desta portaria monástica, decorre a assunção de um outro ciclo artístico, para o qual os claustros eram a zona de acolhimento perfeita.

Chegado até eles vindo da entrada, o visitante era confrontado com um espaço, onde acabaria por descobrir, ao modo do Barroco, toda a sedução dos brilhos do azulejo.

Deixando a portaria, o visitante leigo ou religioso tem acesso ao claustro ocidental e depois ao claustro oriental pelo corredor da sacristia confrontando-se com um vastíssimo conjunto de cenas profanas, uma campanha decorativa que deve ter decorrido aproximadamente entre os anos de 1730 e 1740, época auge de produção das oficinas de Lisboa e uma das mais representativas fases, como já mencionámos, do pintor Valentim de Almeida (1692-1779).

Os claustros inferiores destacam-se pelo revestimento azulejar figurativo, a azul e branco, aplicado em silhar, que reveste as suas paredes.

Constituído por sessenta e cinco secções, este conjunto evidencia um carácter profundamente teatral e cenográfico, característico da *Grande Produção Joana*. Tais evidências podem ser verificadas através da observação das suas molduras, constituídas por cortinas de borlas que são puxadas por *putti*, permitindo ao observador tomar contacto com a cena principal, que decorre no centro do espaço pictórico, tal como se de uma peça de teatro se tratasse.

Cumulativamente, os fingimentos arquitectónicos que ladeiam a cena, “guardados” por figuras aladas, bem como a dimensão monumental de algumas secções, contribuem para realçar a pompa.

Não obstante os azulejos se articularem com os vãos presentes em cada tramo, a sua relação com a arquitetura é desigual: se por um lado existem si-



Figura 4

Painel de azulejos com retrato de D. João V (c. 1720) – Manuel dos Santos.



Figura 5

Painel de azulejos com retrato de D. Pedro II (c. 1720) – Manuel dos Santos.

lhares que se adaptam perfeitamente ao suporte arquitetónico, outros, devido à presença de uma janela ou à imposição da base das pilastras (caso dos fingimentos arquitetónicos que ladeiam os portais), tiveram de ser cortados e adaptados de modo a se integrarem no espaço.

No caso dos fingimentos arquitetónicos, e uma vez que o revestimento procura, tal como o nome o indica, simular a arquitetura, seria natural proceder-se a cortes de modo a conseguir esta integridade *in situ*, impondo deste modo uma uniformidade decorativa.

A temática abordada é intencionalmente profana, um repertório completo de cenas deslocado num tipo de edifício como este. A tónica deste conjunto cerâmico parece-nos estranha se limitarmos a possibilidade da sua leitura à tipologia do edifício, assim como a quem fruía este espaço.

Esta representação mundana materialmente visível não correspondeu certamente a uma renúncia ou corte com a vida religiosa, mas sim talvez a um prolongamento de um tempo de reflexão.

A presença de cenas de quotidiano: caçadas, cortejos, cenas galantes, palácios, jardins, cortesãos, em suma, memórias de uma vida mundana requintada em espaços consagrados à meditação como este (Boa Morte 1761)⁴ (Fig. 6).

Temas que seriam um espelho de um quotidiano idealizado, onde se destaca a presença constante da Natureza e dos seus elementos, (em particular – o elemento da água) (Pais 2014, 119). A circulação neste espaço proporcionava um confronto com o reconhecimento de dois acessos possíveis de Vida: um caminho de vivência do quotidiano, efémero e mundano, e um outro percurso de idealização que garantia a felicidade eterna. A prática de uma meditação no espaço claustral era, deste modo, assistida por imagens que assentavam em descrições reais ou idealizadas do quotidiano.

A matriz gráfica

Quanto à identificação das fontes gravadas, foi importante o contributo de Robert Chester Smith (1912-1975) (Smith 1973, 396-407) que no contexto dos seus estudos sobre a influência da gravura francesa em Portugal e, em particular, de Jean Lepautre, identificou algumas gravuras do autor correspondentes aos silhares dos claustros inferiores.

Posteriormente, o investigador holandês Wilhelm Juliet publicou no seu website⁵ duas gravuras que inspiraram duas composições azulejares deste conjunto. Na identificação de gravuras é notório um *corpus* maioritariamente francês, composto por autores como Jacques Callot (1592-1635), Jean Lepautre (1618-1682), Pierre-Jean Mariette (1694-1774) e Jean Baptiste Lallemant (1716-1803).

É igualmente evidente que a procura por vários repertórios gráficos nos leva a encontrar semelhanças com gravuras de António Tempesta (1555-1630), Gerrit de Broen (1692-1774) e Johannes Visscher (1633-1712), entre outros. (Rodrigues 2021)

A utilização destes modelos gravados, como fonte de inspiração no processo decorativo dos silhares, é notório neste conjunto, acusando uma liberdade criativa do pintor, característica da época. O nível de detalhe e distorção das gravuras utilizadas, a forma como o pintor adapta os cenários tornando-os quase irreconhecíveis, insere personagens de outras gravuras que não correspondem



Figura 6

Claustro poente. Painel atribuído a Valentim de Almeida (1692-1779), 1737.
Oficina de Lisboa.

ao modelo utilizado, altera os planos e as escalas, reutiliza alguns elementos, e reproduz, quase como uma cópia, outras composições.

Excelente suporte para o estudo da cultura visual, sabemos que a relação entre a gravura e o azulejo é um tópico importantíssimo para a compreensão da iconografia deste período e neste exemplo em particular.

Falamos de um percurso de cópia e de transposição de elementos da gravura para o azulejo onde se procura descodificar essa matriz gráfica (neste caso francês).

Para além da análise da cópia e da colagem mais ou menos fiel nesta circulação e transferência de modelos, interessa realçar e reforçar a força e o sentido destas imagens constituindo um referente cultural, uma fonte de informação e de conhecimento sucessivamente “reeditada” e atualizada conforme o seu respetivo uso.

O repertório de La Fontaine

Ainda no contexto do tema da iconografia e respetivas fontes de inspiração patente nos claustros inferiores, mais estranha e invulgar nos parece a encomenda posterior de todo o conjunto de trinta e oito painéis, atualmente no piso superior e que formam hoje um núcleo expositivo neste espaço e que representam as *Fábulas* de La Fontaine.

Porquê a escolha de La Fontaine em São Vicente de Fora? O recurso a esta temática e à utilização num espaço de circulação, como é o claustro, prende-se com a sua contemplação e estudo íntimo com a Natureza como já referimos. Estão aqui associados os mundos animal e vegetal e até inanimado, a sentimentos que os humanizam. As *Fábulas* de La Fontaine são, assim, um quadro do drama humano, moralizante, com uma vida intensa, plena de frescura e de humor.

Executados entre os anos 70 e 90, e durante muito tempo atribuídos a Francisco Jorge da Costa (1749-1829), um dos nomes ativos neste período, sabendo-se hoje por investigação recente de Sandra Saldanha que Francisco Jorge da Costa não foi pintor de azulejos, mas sim ladrilhador. (Saldanha 2017).

A respeito da composição figurativa em si, verifica-se praticamente a cópia integral relativamente às gravuras que a inspiraram. Salienta-se que o pintor teve de adaptar estas composições verticais à horizontalidade do azulejo, de modo a formar um painel retangular. Note-se que, ao contrário dos silhares dos claustros inferiores, onde se verificam bastantes alterações em relação às gravuras que os inspiram, no caso dos painéis das fábulas, o pintor procede a uma “cópia integral” dos modelos, adaptando apenas a posição vertical dos desenhos à horizontalidade característica do azulejo. Esta “cópia” dos modelos gravados pode ser justificada pelo facto de representar uma obra literária (Rodrigues 2021, 161-162)⁶.

Não seria conveniente modificar as cenas figurativas do azulejo, pois correr-se-ia o risco de perder o significado das histórias representadas, cujo intuito era moralizar.

Deixando o piso térreo e subindo ao corredor do claustro superior acessível pelas escadarias deparamo-nos com o revestimento azulejar nas paredes envolventes viradas a norte e a sul.

É possível que a galeria fosse aberta, como as do andar inferior pelas paredes onde se abrem janelas (Veja-se a adaptação do azulejo ao espaço arquitetónico pré-existente).

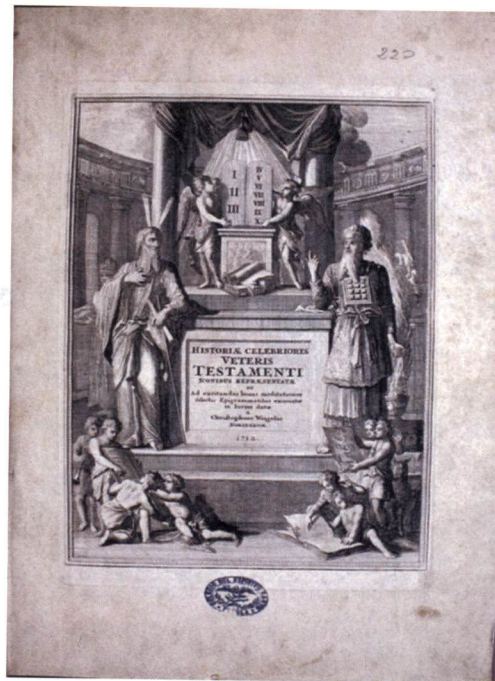


Figura 7
*Historiae celebriores
Veteris Testamento iconibus
repraesentatae et ad excitandas
bonas meditationes selectis
Epigrammatibus exornae,
Christophoro Weigelio, Noriberge.*

Aqui os silhares são mais baixos, envolvidos por cercadura retas, rematados por cartelas, volutas e festões pendentes sobre as cenas, onde predominam episódios bélicos e militares e temas do Antigo Testamento como o ciclo de David e Golias, conhecendo também a fonte de inspiração: *Historiae celebriores Veteris Testamento iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornae, Christophoro Weigelio, Noriberge* (Fig. 7). As histórias mais famosas do Antigo Testamento representadas por ícones e epigramas selecionados para estimular a boa meditação, Christopher Weigel, Nuremberg.

O terraço e a decoração do azulejo. O lugar da narrativa

Continuando a subir chegamos ao terraço dos claustros, um espaço também ele de circulação e fruição, ladeado por um varandim com vista para a quadra do piso térreo.

É neste espaço – vedado à circulação de visitantes – que se encontra o conjunto mais monumental de todo o mosteiro, mas também o mais truncado e acrescentado pela abertura de portas e em muito mau estado de conservação,

situação já alertada desde 1913 pelo conhecido ceramólogo José Queirós (1856-1920) quando da inventariação e classificação dos bens do Mosteiro, e, mais recentemente em 2009 num parecer técnico realizado pelo Departamento de Conservação e Restauro do Museu Nacional do Azulejo, sendo hoje difícil obter uma leitura precisa e total de todo o conjunto.

No primeiro troço da parede norte encontramos a última peça deste vastíssimo acervo cerâmico de São vicente, que tem sido objeto de investigação mais recente. (Câmara e Moura 2021, 13-24). Trata-se de um extenso painel ao ar livre, instalado sobre a parede exterior da cabeceira da Igreja (Fig. 8).

Muito provavelmente devido à sua localização mais resguardada e ao carácter um tanto ambíguo da figuração, o conjunto tem passado despercebido aos historiadores, ocupados sobretudo, com os numerosos conjuntos dos interiores de aparato e circulação do cenóbio dos Cónegos Regrantes.

Exemplar típico da azulejaria da época de D. João V, o seu conteúdo surpreende o olhar do espectador pelo carácter narrativo da representação. Em lugar das histórias extraídas do quotidiano de setecentos, como vimos, de paisagens, jogos, caçadas e galanterias, deparamos agora com um desfile eclesiástico, não identificado por qualquer inscrição esclarecedora da cerimónia a que se refere.

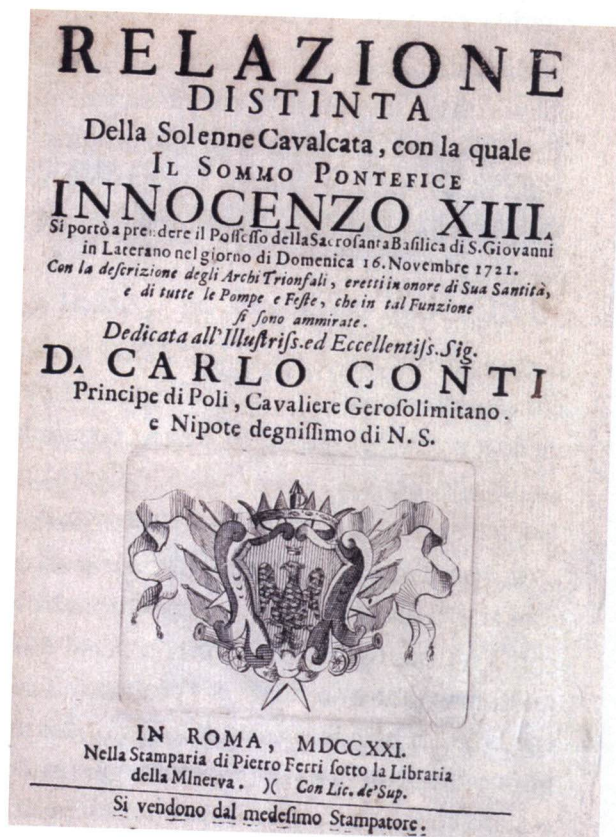
Animada por numerosa e variada figuração, enriquecida por objetos e adereços diversificados, o fundo paisagístico em que se insere, pontuado por alguns edifícios e o arvoredo, inscreve pelo menos dois monumentos bem reconhecíveis da cidade de Roma: o Coliseu e o Castelo Sant' Angelo. Neste recente trabalho foi possível revelar, por fim, após a investigação e o estudo realizado, a que acontecimento se alude a as razões da sua transposição para os azulejos. Assim, sabemos agora que este desfile evoca a grandiosa *Cavalcata di Possesso*, do Papa Inocêncio XIII, que teve lugar no dia 16 de novembro de 1721, justamente em Roma (Fig. 9).

Expressão magnificente da festa barroca, ele ocorria sempre no início de cada pontificado, quando o novo papa tomava posse como bispo da Cidade Eterna. Equivalente em espetacularidade a outras festas, como as que ocorriam quando da entrada solene de embaixadores, na comemoração do Ano Santo, de beatificações ou canonizações, este verdadeiro *sacro trionfo* envolvia toda uma movimentação urbana de massas, própria do Barroco no seu máximo esplendor. Tendo início em São Pedro do Vaticano, passando junto ao Castelo de Sant' Angelo, seguindo depois, pela via *Papalis* até ao Coliseu, para terminar



Figura 8
Terraço dos claustros.
Painéis de azulejo da parede
norte. Cortejo papal.

Figura 9
*Relazione distinta della solenne
cavalcata, con la quale il Sommo
Pontefice Innocenzo XIII. si portò
a prendere il possesso della
sacrosanta. Basilica di
S. Giovanni in Laterano nel
giorno di domenica 16. novembre
1721 : con la descrizione degli
archi trionfali, eretti in onore di
Sua Santità e di tutte le pompe e
feste, che in tal funzione si sono
ammirate. In Roma : Nella
stamperia di Pietro Ferri..., 1721.*



na basílica de São João de Latrão, o cortejo transportava em si a memória dos triunfos da Roma antiga, de que o papado se apresentava como sucessor no seu desígnio universal.

Daí a divulgação *ubi et orbe* do acontecido, quer mediante a publicação de uma minuciosa descrição, neste caso a *Relazione distinta [...] di tutte le pompe e feste* dada à estampa por Pietro Ferri ainda nesse ano de 1721 (Câmara e Moura 2021, 17) e da gravura, a fonte deste azulejo, da autoria de Girolamo Frezza.

Qual assim a razão da tomada de posse deste pontífice suscitar o interesse de uma encomenda artística portuguesa, plasmada na linguagem azulejar setecentista, a ponto de se apresentar como caso único no panorama do Barroco católico? A explicação pode residir no significado que, para a corte de Lisboa, e os desígnios da política externa de D. João V a eleição deste Papa trazia.

O então eleito, agora Inocêncio XIII (pontífice 1721-24), era o Cardeal Michelangelo dei Conti, o antigo núncio representante da Santa Sé em Lisboa entre 1698-1710: CARDEAL PROTECTOR DE PORTUGAL e figura muito querida, em particular do jovem D. João V.

Uma análise mais demorada deste painel e muito provavelmente da mão e oficina do mesmo pintor de azulejos Valentim de Almeida (1692-1779), levam-nos à procura da definição de um discurso lógico e um percurso visual centrado na vivência do espaço como suporte da pintura parietal, e na própria dimensão da representação pictórica no que diz respeito ao Cortejo Papal, e às personagens nele representadas.

Percorrendo a sua leitura da esquerda para a direita e seguindo muito de perto a gravura impressa de Giovanni Frezza (1659-1741) onde o cortejo evolui em sentido ascendente, apercebemo-nos de um cortejo papal bastante abreviado em relação ao modelo gráfico, comandado pela cavalaria, onde participa a mais alta hierarquia eclesiástica. A figura do Papa sentado numa liteira aberta marca o centro de toda esta extensa composição (Fig.10).

Ao percorrer os diferentes blocos ou secções do painel procurámos descodificar e desmontar como o azulejo interpreta e segue esta matriz gráfica e como transmite a ideia do cortejo papal numa imagem fantasiada e sugerida de Roma, alterando não só as proporções como sintetizando a figuração. Por exemplo, de notar a presença da figura do timbaleiro muito próxima da sua figura que acompanha o cortejo e a guarnição do pano bordado ostentando o escudo com as armas do Papa Inocêncio XIII. A cena prossegue em fila com

Figura 10
Painéis de azulejos
da parede norte.
Comitiva Papal.



mais cavaleiros e com a introdução de um coche vazio puxado por parselhas de cavalos, um elemento novo em relação à gravura e, com uma outra aproximação à fonte impressa: a representação do Coliseu Romano, outro dos espaços simbólicos deste percurso.

As arquiteturas povoam uma paisagem fantasiada, sugestionada entre uma Roma inventada e o ermo rural. Encontramo-nos perante o cortejo barroco usado como um instrumento religioso pelo poder da hierarquia da Igreja Católica através das múltiplas e sedutoras facetas de cerimónia, rito, jogo e simultaneamente espetáculo que o pintor de azulejos procurou recriar e imaginar em São Vicente de Fora.

Notas finais

Em síntese e como visão e sentido global deste acervo cerâmico, percorre-se em São Vicente Fora, espaços de integração de um discurso visual áulico, cujos sinais são evidentes desde a representação do retrato em azulejo de D. João V na portaria, ainda jovem, até à representação do cortejo papal e de toda a cerimónia envolvente, passando pelo revestimento cerâmico dos claustros, tratando-se evidentemente de uma encenação do poder.

É a integração sumptuária da azulejaria que passou a contar nos claustros, sugerindo os percursos da portaria aos terraços do piso superior, numa estratégia de visualidades lúdicas, devotas e celebrativas, recorrente durante todo este período, materializada no reinado do rei Magnânimo.

Notas

¹ A documentação refere-se ao mestre ladrilhador José da Costa que recebe 145.210 reis pelo o assentamento de 14521 azulejos nos claustros superiores do Mosteiro de São Vicente de Fora, obra que realizou no ano anterior, em 1736. ANTT, São Vicente de Fora, 2.ª incorporação, caixa 18, maço 46, documento 5578.

² Importante referir a colaboração laboral e igualmente de parentesco destes intervenientes ladrilhador e pintor nesta geografia da produção artística, assim como a vastíssima obra deste pintor, da sua mobilidade traduzida numa longa e influente carreira de mais de cinco décadas balizada entre 1715-1770, em colaboração com as olarias dos dois centros de produção da cidade e na sua oficina. Acrescente-se também a documentada e conhecida entrada na Irmandade de São Lucas.

³ Será esta uma chave de leitura proposta por Teresa Campos Coelho na sua tese de doutoramento sobre os arquitetos Tinocos, onde a autora avança com uma nova interpretação e consolidação deste espaço apontando leituras subjacentes a toda a direção do programa iconográfico, e relacionando-o com o contexto político em que se desenrola a regência pedrina.

⁴ Pareceu-nos, pois, haver aqui alguma relação evidente, vivencial e contemplativa entre os claustros com as áreas circundantes (como a cerca e o jardim “belo e formoso” como nos descreve a Crónica e que constituíam o Horto do Mosteiro é muito mais profunda do que um mero propósito decorativo, associando-se a uma intenção de idealização, que legitima a própria colocação destas pinturas cerâmicas nos referidos espaços.

⁵ <http://www.geschichte-der-fliese.de/svdf.html>

⁶ A edição original das *Fábulas de La Fontaine*, datada de 1668, foi dedicada pelo autor ao Delfim de França, o ainda príncipe, Luís XIV. A edição conhecida pelo pintor dos azulejos, na qual se baseou para criar os painéis, é constituída por quatro volumes publicados entre 1755 e 1759. Sendo uma edição póstuma teve a contribuição de Jean-Baptiste Qudry (1686-1755) e Nicholas Cochin (1715-1790) como gravadores/ilustradores. O intuito da obra, aprovada pelo rei de França, era embelezar as fábulas e colocar a obra “sob a proteção do monarca”, culminando num reflexo da política de valorização das artes.

Referências

Fontes Manuscritas

ANTT, Manuscritos da Livraria, nº 486. *Crónica do Insigne e Real Mosteiro de São Vicente de Fora, dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho pelo Padre D. Inácio de Nossa Senhora da Boa Morte*, 1761, fl.5

Estudos

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da e MOURA Carlos Alberto Louzeiro de. 2016. “Os claustros do Mosteiro de São Vicente de Fora. Da austeridade filipina à pompa barroca”. In *Claustros no Mundo Mediterrâneo*, coord. Giulia Rossi Vairo e Joana Ramôa Melo, 197-210. Coimbra: Almedina <http://hdl.handle.net/10400.2/10825>

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da e MOURA Carlos Alberto Louzeiro de. 2021. A Roman model of the Baroque Festival in Lisbon. The Tile Panel of the Monastery of São Vicente de Fora and the Cavalcata di Possesso of Pope Innocent XIII.” *Revista de História da Arte*, 10, 13-24 <http://hdl.handle.net/10400.2/10768>

CARVALHO, Rosário Salema de. 2013. *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias – um novo paradigma*, Tese de Doutoramento, FLUL, <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6527>

COELHO, Teresa Campos. 2018. *Os Nunes Tinoco, uma dinastia de arquitectos régios dos séculos XVII e XVIII* Documenta.

MECO, José. 1980. *O pintor de azulejos Manuel dos Santos – Definição e análise da obra*. Lisboa: Editora Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,

PAIS Alexandre Nobre. 2014. *A água no azulejo português do século XVIII = Water in 18th century Portuguese azulejos* / coord. Maria Antónia Pinto de Matos ; textos Alexandre Nobre Pais, Bárbara Bruno ; trad. Alexandra Andresen Leitão. – [Lisboa] : Museu Nacional do Azulejo : Museu da Água da EPAL, D.L.

RODRIGUES, Patrícia Alexandra Mesquita. 2021. *O património azulejar do Mosteiro de São Vicente de Fora – inventário, catalogação e estudo dos claustros inferiores*. Mestrado em História de Arte, Facul-

dade de Letras da Universidade de Lisboa <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/51103>

SALDANHA Sandra. 2017. Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real". *Quem faz o quê? Processos Criativos em Azulejo*, Azlab 33 #,

SMITH Robert Chester. 1973. "French Models for Portuguese Tiles". *Apollo: The international magazine of arts*, n.º 134, pp. 396-407.

SOROMENHO, Miguel. 2010. "Hum dos Mayores e Magníficos Templos não só de todo o Reyno mas da Europa" in *Mosteiro de São Vicente de Fora, Arte e História*. (Coordenação Sandra Costa Saldanha), Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado pp. 129-157.