

Escultura devocional portuguesa dos séculos XI ao XIV

Inês Mineiro Abreu

**Dissertação
de Mestrado em História da Arte Medieval**

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Fevereiro 2023

O texto desta dissertação não segue as normas do acordo ortográfico de 2008.

Agradecimentos

Não teria conseguido fazer esta dissertação sem o amor, confiança e força daqueles que me acompanharam neste processo, um dos maiores desafios da minha vida, e que foi posto à prova por vários obstáculos que foram surgindo pela frente.

Sem as pessoas que me abriram as portas dos museus e das igrejas, não teria conseguido fazer este trabalho. Estou extremamente grata à Dra. Maria João Vilhena de Carvalho, Dr. Anísio Franco e Dr. Ruy Ventura, do Museu Nacional de Arte Antiga, que acompanham o meu caminho desde 2017 e por me terem deixado explorar, novamente, as fascinantes reservas daquele museu, que guardam coisas tão preciosas. Ao Museu Nacional Machado de Castro, e principalmente ao Dr. Pedro Ferrão, também agradeço as respostas às minhas dúvidas e a abertura para me receberem. À directora do Museu Grão Vasco, Dra. Odete Paiva, à Dra. Paula Mesquita Leite Santos, do Museu Nacional Soares dos Reis, à Dra. Paula Pinto, do Museu de Lamego, agradeço-vos o tempo, a simpatia e a vontade que mostraram em apoiar esta investigação. À equipa do Museu Pio XII, que se mostrou tão disponível, e que me deixaram a sós com a Senhora das Areias, à do Museu de Arte Sacra e Arqueologia e à do Museu Alberto Sampaio, muito obrigada.

Às pessoas que são das comunidades, que têm orgulho no seu património local e que fizeram questão de me receber e contar as histórias sobre a sua igreja, fico-vos extremamente agradecida. Não me vou esquecer da detalhada visita do Sr. Vítor Azevedo, do núcleo museológico da igreja de S. Pedro de Rates, da Sra. Antoninha, de Adeganha, da Sra. Maria dos Prazeres, de Balsemão, e de tantos outros. Mas também agradeço aos párocos de Borba, de Longos Vales, de Granja Nova, de Cárquere, de Rubiães, de Rio Mau, e tantos outros sítios, que abriram as portas a uma desconhecida, para fotografar e estudar as imagens das suas igrejas.

Finalmente, quero agradecer, e muito, à orientadora desta dissertação, que me compreende, que me apaziguou as inseguranças e que deu confiança a este tema desde o início. Obrigada à Professora Carla Varela Fernandes pela inspiração no estudo da escultura medieval e pelo apoio incessante. Este trabalho não teria sido possível sem si. Ainda dentro deste meio, deixo agradecimentos ao Dr. Paulo Almeida Fernandes, que me ajudou a descobrir mais algumas imagens – não conheceria a Virgem de Azinhoso sem si –, ao Dr. Manuel Luís Real – que também me deu a conhecer a Virgem de Penedono, que contribuiu com ideias tão pertinentes para esta dissertação, que abririam caminhos para novas investigações e cujo mérito reconheceremos ao longo do texto –, e ao Dr.

Mário Jorge Barroca, que me respondeu detalhadamente às minhas inquirições sobre imagens.

O maior amor com que fico no fim deste processo é à minha família. Aos meus avós, que têm a sorte de serem conimbricenses e, por isso, de estar perto de alguns melhores testemunhos da escultura românica portuguesa. Aos meus avós Belita e Antero, que me abrem sempre os braços para me receber e que me ensinaram, realmente, como se visita igrejas e onde procurar por quem tem as suas chaves. Ao meu avô Zé, um sábio conhecedor da Bíblia, que me telefonava para debater episódios do Antigo Testamento. À minha avó Odete, que é uma pessoa cheia de amor e que sempre teve orgulho em mim. Aos meus pais, Fátima e Rui, que são os meus heróis e que eu amo tanto. Ao Francisco, o meu maior companheiro e que está sempre lá para mim. E aos meus gatinhos, Samuel e Henriqueta, que me deram tanto carinho nesta jornada.

Resumo

Desde 1870, com a primeira publicação sobre o Românico em Portugal, que a historiografia se questionou sobre a ausência de imagens devocionais românicas em Portugal. A modéstia dos programas iconográficos, a influência de Cister, o legado muçulmano e a periferia do território português foram algumas das várias hipóteses avançadas para tentar reunir justificações que explicassem as particularidades da escultura românica portuguesa e as razões pela qual sobreviveram apenas uma mão cheia de exemplares desse património.

Hoje, com este trabalho, reuniram-se as condições para reavaliar aquilo que se pensava sobre a escultura devocional românica portuguesa. Através do desenvolvimento de um recenseamento destas imagens ao nível nacional, que levou à identificação de mais de uma centena de esculturas datadas dentro do período que é mais consensualmente aceite para o desenrolar do Românico em Portugal – começando no séc. XI e acabando no séc. XIV –, e com o complemento da cripto-história da arte, que nos revelou diversos testemunhos que documentam a presença de imagens devocionais em igrejas românicas nacionais, avançamos hoje com um primeiro trabalho global e de síntese sobre a escultura devocional portuguesa do período românico.

Com dezenas de imagens marianas identificadas, tema iconográfico predominante nas imagens devocionais do Românico português, recolheram-se também dezenas de imagens de Cristos, santos e até de figuras históricas. A riqueza deste património também se verifica ao nível material, incluindo algumas imagens de vulto em marfim, metais preciosos, além da madeira e da pedra. A escultura devocional portuguesa deste período acompanhou não só as tendências estilísticas de outros centros artísticos europeus, como também as cronologias de outros países: de facto, integram este levantamento três esculturas devocionais datadas criticamente do séc. XI, mas também esculturas que ultrapassam a centúria de 1300. Este levantamento permitiu avançar uma abordagem ainda não tentada sobre este tema, verificando-se a existência de um património muito mais extenso do que até agora se conhecia, rico nas formas que assumiu.

Abstract

Since 1870, with the first publication on the Romanesque in Portugal, historiography has questioned the absence of Romanesque devotional images in the country. The modesty of the iconographic programs, the Cistercian influence, the Muslim legacy and the periphery of Portuguese territory were some of the many hypotheses put forward to try to justify the particularities of Portuguese Romanesque sculpture and the reasons why only a handful of examples survived of that heritage.

Today, with this work, the conditions have been met to reassess what was thought about Portuguese Romanesque devotional sculpture. Through the development of a national census of these images, which led to the identification of more than a hundred sculptures dated within the period that is most consensually accepted for the unfolding of the Romanesque in Portugal – starting in the 11th century and ending in the 14th century –, and with the crypto-history of art, which revealed to us several testimonies that document the presence of devotional images in national Romanesque churches, we are advancing today with a first global and synthesis work on Portuguese devotional sculpture from the Romanesque period .

With dozens of identified Marian images, the predominant iconographic theme in devotional images of the Portuguese Romanesque, more dozens of images of Christ, saints and even historical figures were also collected. The richness of this heritage can also be seen at the material level, including some devotional images in ivory, precious metals, as well as wood and stone. Portuguese devotional sculpture from this period followed not only the stylistic trends of other European artistic centers, but also the chronologies of other countries: in fact, this survey includes three devotional sculptures critically dated from the 11th century, but also sculptures that go beyond the century of 1300. This survey allowed to advance an approach not yet attempted on this subject, and verifying the existence of a much more extensive heritage than what was known until now, rich in its forms.

Palavras-chave: românico; escultura; escultura devocional; imaginária; Idade Média

Abreviaturas

IMA – Inês Mineiro Abreu

MASA – Museu Nacional de Arqueologia do Seminário Maior do Porto

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC – Museu Nacional Machado de Castro

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

MNAC – Museu Nacional de Arte da Catalunha

<i>Considerações iniciais</i>	<i>11</i>
<i>PARTE I. O estado da arte da escultura românica em Portugal</i>	<i>15</i>
1.1. O nascimento de um conceito historiográfico e de estilo: o <i>Românico</i>	15
1.2. Os primeiros passos da historiografia do Românico em Portugal a partir de 1870.....	16
1.3. Consolidação dos conceitos: dos primeiros anos do séc. XX à década de 40....	22
1.4. Da década de 40 à de 70. A época de estabilização e de síntese da produção historiográfica em Portugal e as obras monumentais	30
1.5. A partir de 1970: o estado actual da historiografia do Românico em Portugal...	36
1.6. Um património desaparecido, esquecido ou ignorado?.....	42
<i>PARTE II. A imaginária dos sécs. XI ao XIV: alguns aspectos relevantes</i>	<i>49</i>
2.1. As imagens devocionais, as suas funções e significados.....	49
2.1.1. As imagens devocionais e a sua relação com o espaço sagrado: mais algumas notas.....	55
2.2. O renascimento da escultura durante a época românica em Portugal	60
2.2.1. Os inventários da catedral de Coimbra. O recheio artístico de uma catedral e as suas imagens de devoção nos séculos do Românico	66
<i>PARTE III. As imagens</i>	<i>71</i>
3.1. As Virgens e outros temas marianos	72
3.1.1. Virgens em Majestade	72
3.1.1.1. Santa Maria de Cárquere, Nossa Senhora da Anunciada e a Adoração dos Reis Magos de Braga. A devoção em marfim	76
3.1.1.2. Azinhoso, Guimarães, Darque. Três cultos marianos no Norte: as suas imagens e os seus modelos iconográficos	87
3.1.1.3. Um outro grupo estilístico? A Nossa Senhora de Rocamador de Cheires, a Virgem de Doções e a Virgem do MASA.....	93
3.1.1.4. Outras Virgens em Majestade.....	94
3.1.2. As imagens de Anunciação à Virgem.....	98
3.1.3. Um grupo escultórico de Coroação da Virgem na Sé do Porto.....	101
3.1.4. As Santas Mães.....	102

3.2. Cristos.....	104
3.2.1. O Bom Jesus de Bouças e as <i>imagens de Nicodemos</i>	104
3.2.2. O Cristo articulado do Museu Grão Vasco e as imagens de <i>acção</i>	111
3.2.3. Os grupos escultóricos e esculturas isoladas dos Calvários	120
3.2.4. O Cristo entronizado Trinfante do Museu-Atelier António Duarte: uma imagem de finais do séc. XI	122
3.3. Santos.....	124
3.3.1. O caso das cabeças-relicário: as imagens de S. Fabião e de Santa Úrsula .	124
3.3.2. Alguns santos (?) desconhecidos e outros tantos “avulsos”	128
3.3.3. Apóstolos	131
3.3.3.1. As esculturas de S. Pedro como pilar da igreja	131
3.3.3.2. A imagem de S. Bartolomeu do Museu Nacional de Arte Antiga	135
3.3.2.3. Os apostolados	135
3.4. As outras devoções	137
3.4.1. O busto de S. João de Almedina. Um precoce retrato propagandístico?....	137
3.4.2. A santificação de um rei e na escultura de vulto	139
3.4.3. A escultura de Jessé na colegiada de Santa Maria de Guimarães	143
<i>Considerações finais</i>	145
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	150
<i>ANEXOS. Fotografias</i>	177

Considerações iniciais

Sendo Portugal aparentemente tão pequeno, de superfície, nem por isso deixa de ser sob tantos aspectos, um grande dominio incognito.

– Joaquim de Vasconcelos¹

A historiografia da escultura medieval em Portugal só recentemente passou da idade adulta. Uma geração de autores portugueses do Românico lançou-se à interpretação dos seus motivos decorativos e temas iconográficos a partir dos primeiros anos do séc. XX, concentrando-se, contudo, num universo historiográfico muito dependente da arquitectura. A escultura ornamental foi a primeira *descoberta* historiográfica, sendo Joaquim de Vasconcelos e Manuel Monteiro dois dos grandes protagonistas dessa fase. Depois, a tumulária foi a segunda *descoberta* historiográfica, motivando uma outra fase de autores, como Vergílio Correia e Diogo de Macedo. Os estudos sobre imagens devocionais portuguesas da Idade Média nasciam espontaneamente, desde o início do século, aqui e ali, em obras de carácter monográfico, mas flutuando em ilhas historiográficas, num tempo vazio, sem interligação. A escultura devocional não era ainda uma área de estudo, uma linha de investigação que fizesse escola na historiografia nacional portuguesa. Só com o aparecimento, com a chegada da década de 40, das sínteses e primeiras *Histórias da Arte* e, verdadeiramente, com *A Escultura em Portugal*, de Reynaldo dos Santos, é que se dão os primeiros passos a favor da sistematização da imaginária medieval, que começa a ser entendida como uma nova via de investigação.

Mas os obstáculos ao estudo da imaginária portuguesa da época românica não terminariam aqui. Não obstante estes relevantes avanços, lado a lado com as tendências tipológicas no estudo da escultura medieval – que, primeiro, favoreceram as investigações no campo da escultura arquitectónica e, depois, os da escultura tumular –, quando finalmente surgem os primeiros trabalhos sobre a escultura devocional, era ao Gótico a que estes se dedicavam, excluindo-se quase completamente a cronologia românica. Mais uma vez, os estudos sobre a imaginária românica permaneciam, já na segunda metade do séc. XX e a partir da viragem do milénio, monográficos, fragmentários, integrando agora breves menções a uma mão cheia de esculturas devocionais da época românica que não

¹ VASCONCELOS, Joaquim de – *Arte românica em Portugal. Reproduções seleccionadas e executadas por Marques Abreu*. Porto: Marques Abreu, 1918, p. 11.

ultrapassavam mais do que alguns parágrafos nas obras de síntese e em trabalhos académicos. Continuava uma visão de conjunto por se tentar, sem existir, até hoje e em Portugal, uma obra ou tese exclusivamente dedicada a este tema.

Esta lacuna historiográfica partiu de uma ideia, por demais vezes propagada, de que a escultura devocional não teve efeito na época românica em Portugal, sendo um fenómeno verdadeiramente gótico. Esta é uma ideia informada especialmente pela ausência de grandes estudos sistemáticos da escultura românica, aliada a um discurso muitas vezes redutor das tendências artísticas nacionais, que afectou igualmente a maneira como se pensou sobre outras formas artísticas do Românico português, como a arquitectura, que têm sido datadas de forma excessivamente tardia, e têm sido inferiorizadas perante outros centros artísticos europeus. De facto, autores como Manuel Luís Real ou Paulo Almeida Fernandes têm comprovado que o Românico português acompanha as restantes tendências europeias, com as suas primeiras manifestações ainda no final do séc. XI, e outros autores como Carla Varela Fernandes têm contribuído com incisivos estudos que fazem recuar cronologias, outrora exageradamente tardias, no âmbito da escultura.

A par destas questões e da ausência da realização de um inventário nacional da escultura devocional da época românica, estamos a tratar um património largamente disperso, estando grande parte do mesmo deslocado em colecções museológicas e tendo perdido todas as informações acerca da sua proveniência ou datação, a outra porção do mesmo encontra-se esquecido pelo meio académico nos seus locais de culto. E, finalmente – e esta é a sua maior nébula – uma outra fatia deste património, não sabendo nós em que termos estatísticos, está em colecções privadas. A escultura devocional românica, no grupo das imagens medievais, será, provavelmente, o conjunto mais afectado pelas substituições de imagens ao longo dos tempos, porque também era a de carácter mais popular, rude, iconográfica e anatomicamente incompreensível, e até inaceitável, em épocas posteriores, como veremos nos capítulos que se seguem. Foi sujeita a destruições pelo tempo, pela Igreja pós-tridentina, pelas populações aquando do grande paradigma da dissolução das ordens religiosas no séc. XIX e pelo advento do coleccionismo, que desviou muito deste património para mãos de privados, tornando-o invisível. Não esqueçamos que a maioria das imagens da época românica em Portugal integra acervos museológicos e que só muito tarde, especialmente após a segunda metade do séc. XX, foram expostas ao público em exposições temporárias ou permanentes. A maior colecção privada de escultura devocional portuguesa, desenvolvida por Ernesto

Vilhena, com centenas de peças medievais – e que constitui também o maior núcleo de imagens desta dissertação –, foi doada ao MNAA em 1969, mas só é incluída na exposição permanente do museu na década de 90. E, mesmo assim, apenas uma pequena amostra dessa colecção é exposta ao público.

As noções de estilo são também extremamente desafiantes. O Românico é um conceito criado nos meios anglófonos e francófonos no séc. XIX, pensado para a arquitectura e ligado a um conjunto de ideias que hoje foram ultrapassadas. Rapidamente percebemos como esse conceito estilístico se revelou, por vezes, ao longo desta investigação, limitador na sua aplicabilidade à escultura devocional da época românica. A cronologia do Românico foi uma das maiores problemáticas da historiografia nacional, que procurou encontrar-lhe o princípio, o meio e o fim, entendendo que o estilo teve longa duração em Portugal e, assim, os modelos dos grandes centros artísticos franceses ou espanhóis mostraram-se incompatíveis com os nacionais. Mais ou menos consensualmente, aceitou-se que, em Portugal, o Românico tem ainda significativa expressão até ao final do séc. XIII. Na arte cristã, porém – e é da centúria de 1200 que a maioria da imaginária recolhida no nosso recenseamento faz parte –, o séc. XIII é um período de grandes transformações culturais, mentais e religiosas, motivando a introdução de novidades no plano iconográfico. E, por isso, confrontámo-nos com muitos casos de esculturas devocionais que, ao mesmo tempo que já demonstram as novidades que se anunciam nesse período, continuam presas a modelos e tipologias românicas. Assim sendo, mais uma vez, os limites do conceito do Românico – quando começa? Quando acaba? – tornaram-se dilemas difíceis de ultrapassar para nós e para outros historiadores de arte, para os quais os cânones do Românico das grandes escolas muitas vezes não se aplicavam ao contexto português. Concluímos, no entanto, que mesmo esse período de transição estilística não deixa de fazer parte de um capítulo final da história da escultura românica em Portugal e, por isso, estabelecemos o primeiro critério para esta dissertação. Esse critério é o cronológico, englobando esculturas de cronologias que partam do séc. XI, centúria em que surgem os primeiros sintomas do Românico, e que se terminem no séc. XIV, centúria em que os mesmos sintomas se dissolvem.

Estas são as grandes dificuldades do estudo da imaginária românica em Portugal. Sigamos para a metodologia e os objectivos. A primeira etapa desta investigação consistiu em construir um *corpus* iconográfico nacional e tão exaustivo quanto possível, dentro da cronologia que estabelecemos, com o critério tipológico de englobar a escultura devocional, geralmente de vulto. Para isso, recolhemos todas as informações sobre

esculturas devocionais dos séculos do Românico em Portugal, incluindo as imagens desaparecidas, através de um extenso levantamento bibliográfico, aliado à pesquisa online, com recurso a motores de busca, a bases de dados e a fundos de fotografia, começando pelo *Matriznet* e o *Matrizpix*, bem como os arquivos digitais de fotografia da Câmara Municipal de Lisboa e o do Porto e da Fundação Calouste Gulbenkian. De seguida, partimos para a pesquisa em acervos museológicos, sendo contactados todos os museus nacionais com o intuito de averiguar, junto das suas equipas, a existência de esculturas da cronologia considerada para esta dissertação, culminando em visitas presenciais a cada um dos mesmos e ao registo fotográfico das peças. Foram contactados igualmente diversos museus regionais e locais com o mesmo objectivo. Também procurámos identificar esculturas noutros lugares, principalmente em locais de culto. Por fim, visitámos e fotografámos cada uma das peças incluídas neste inventário, com excepção para as esculturas que foram identificadas na fase final da investigação.

Quantitativamente, estas foram as metodologias iniciais. Qualitativamente, corresponderá à segunda fase desta investigação a crítica destas imagens, à luz de uma produção escultórica enquadrada na época e no território nacional. Por conseguinte, a etapa mais significativa desta investigação foi a da análise formal, iconográfica e iconológica destas esculturas devocionais, tendo em conta a conjuntura em que se situam, buscando, sempre que possível, propostas cronológicas críticas para as mesmas, a identificação dos modelos iconográficos em que se inserem, e o enquadramento não só dentro da restante produção escultórica nacional, como nas tendências artísticas internacionais que estavam a desenvolver-se na época. Além disso, procuraremos assinalar afinidades formais, iconográficas e estilísticas entre as peças do inventário, recorrendo ao método comparativo com peças nacionais e internacionais, avançando com ligações oficiais e influências artísticas. O grande objectivo (e dificuldade) será, portanto, comprometermo-nos a ler este conjunto de imagens e entender a lógica que elas nos querem transmitir, a partir de um património tão fragmentário e desafiante, ensaiando uma visão global, mas com igual atenção a casos de estudo, da produção de esculturas devocionais da época românica portuguesa.

PARTE I. O estado da arte da escultura românica em Portugal

1.1. O nascimento de um conceito historiográfico e de estilo: o *Românico*

O românico é um conceito historiográfico, fruto de um contexto histórico específico, que tem sido amplamente debatido e reavaliado em anos mais recentes. Recordando as palavras de Maria Leonor Botelho², “A designação atribuída a um dado estilo exerce uma profunda influência sobre a interpretação que dele se faz (...). Disso é reflexo a ideia inerente ao termo românico, cuja ligação semântica com a arte romana faz prevalecer a suposta familiaridade que existe entre ambos os estilos (...). O estudo da evolução dos termos estilísticos deve ter presente que a definição dos mesmos foi determinada pelos contextos históricos que criaram esses mesmos termos.”³

A invenção do conceito de românico nasce da necessidade de se definir um período histórico-artístico com características estilísticas próprias e distintas da produção artística que lhe sucedeu, a gótica, tornando-se os limites deste estilo uma das primeiras problemáticas da historiografia do Românico, que permanece um desafio até hoje. Este debate está na senda do culminar de um processo ideológico de classificação histórica, com a cristalização de algumas ideias e termos por renascentistas italianos, inclusivamente a tentativa de isolar aquele período entendido como um interregno entre duas épocas áureas – a Antiguidade Clássica e o Renascimento –, conotando a Idade Média como uma época de recessão civilizacional e identificando-a com os povos “bárbaros”. Dessa maneira, a Idade Média e o Gótico tornam-se sinónimos⁴.

Os progressos historiográficos que, pouco a pouco, se desenvolveram nos sécs. XVII e XVIII, criaram as condições para uma caracterização mais concreta da longa diacronia do que era entendido como Idade Média ou Gótico, havendo vários vocábulos candidatos à designação daquilo que viria, futuramente, a ser chamado *românico*. A discordância terminológica não terminaria nestas centúrias, no entanto, permanecendo motivo de debate até aos inícios do séc. XX, nomeadamente na historiografia portuguesa.

Juntamente com as questões da definição do Românico, como um estilo de características próprias, e do desenvolvimento de uma terminologia para este novo conceito estilístico, outras problemáticas e ideias fundamentais, inerentes à época e ao pensamento daqueles autores, são detectáveis nesta *pré-história* do Românico, temas que

² BOTELHO, Maria Leonor – *A historiografia da arquitectura da época românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras - Universidade do Porto, 2010. Tese de doutoramento.

³ BOTELHO, 2010, p. 29.

⁴ BOTELHO, 2010, p. 39.

se mantiveram na historiografia portuguesa. Em primeiro lugar, a questão terminológica, cujo termo *romanesque*, segundo Tina Waldeier Bizzarro⁵, é cunhado pelo inglês William Gunn no prefácio escrito em 1813 para *An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*, antecipando por uns anos o *romane* do francês Charles-Alexis Adrien Duhérissier de Gerville, usado aquando da troca de correspondência com Auguste Le Prévost, em 1818⁶, a quem a historiografia normalmente atribui a invenção do término. É na nomenclatura do estilo que estes historiadores começaram a entender o Românico como distinto do Gótico, transparecendo a ideologia da sua herança romana, ou da sua deturpação, interpretando-se esse estilo medieval no âmbito das suas familiaridades formais com a arquitectura clássica.

O vocábulo *Românico* mantém-se até hoje em uso na historiografia nacional e internacional – inclusivamente nesta dissertação – mas tem limitações conceptuais e cria algumas dificuldades. Tendo em conta a origem estrangeira deste conceito, francesa ou inglesa, bem como a sua génese arquitectónica, poderá a escultura desse período e de um país com problemáticas distintas ser justamente englobada e entendida através dos mesmos critérios? Tadhg O’Keefe já tinha partilhado das mesmas preocupações, questionando-se sobre se a utilização do mesmo conceito estilístico para outros grupos de artefactos da mesma época pode ou não influenciar a nossa percepção dos mesmos⁷.

1.2. Os primeiros passos da historiografia do Românico em Portugal a partir de 1870

No decorrer da evolução da historiografia do Românico em Portugal, cujo início pode atribuir-se a 1870, há uma predominância dada ao estudo da arquitectura, numa altura em que a disciplina da história da arte era recém-nascida no país. As primeiras publicações portuguesas sobre arte medieval reservam-se à arquitectura, imprimindo nos seus textos um tom laudatório aos monumentos históricos como símbolos da nacionalidade, principalmente aqueles associados a figuras ou eventos significativos da história nacional. A análise científica e histórico-artística, é, para já, dispensada num meio recente e academicamente imaturo. A arquitectura era, nesse momento, um património

⁵ BIZZARRO, Tina Waldeier – *Romanesque Architectural Criticism. A Prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 135-136 *Apud* BOTELHO, 2010, p. 69.

⁶ GERVILLE, C. de – *Lettre à Le Prévost*, 18 Septembre, 1818. Cabinet des Manuscrits, Bibliothèque Nationale, Paris, 1818. *Apud* BOTELHO, 2010, p. 68.

⁷ O’KEEFFE, Tadhg – *Archaeology and Pan-European Romanesque*. Duckworth Debates in Archaeology. London: Duckworth Publishers, 2007. *Apud* BOTELHO, 2010, p. 82.

mais tangível e universal, mais visível e acessível, deixando de lado, por enquanto, as artes consideradas menores. O estudo da escultura só é mais valorizado depois das primeiras décadas do séc. XX, quando as novas tendências historiográficas, mais afectas à história social, cultural e religiosa, têm bases científicas em que se apoiar. Segundo Botelho, o mesmo processo historiográfico verificou-se nos núcleos francófonos e anglófonos, raramente se falando em “escultura românica e nunca em arte românica”⁸. No momento do nascimento do *Românico* estariam as principais problemáticas historiográficas levantadas, retomadas pelos historiadores de arte portugueses até hoje.

Se até 1870 se privilegia o estudo de edifícios góticos na historiografia portuguesa, até agora constituída por publicações essencialmente isoladas e fragmentárias⁹, é ao *Relíquias da architectura romano-byzantina em Portugal e particularmente na cidade de Coimbra*¹⁰ de Augusto Filipe Simões (1835-1884) que se atribui o nascimento historiográfico do Românico em Portugal. Sobre esta primeira obra de fundo dedicada ao Românico, Simões faz uma tentativa de síntese de uma história da arquitectura, caracterizada como “romano-byzantina”, particularizando-se na região de Coimbra. Simões procura determinar as origens da arquitectura românica na arte romana, defendendo que o Românico não tem originalidade. Paralelamente, crescia no Oriente um diferente fenómeno arquitectónico, o bizantino, também ele uma corrupção da arte clássica. Estavam, desta forma, identificados os três ingredientes da arquitectura românica, existente até ao séc. XIII, segundo Simões: a arte romana, a sua apropriação e corrupção pelos “bárbaros”, e a influência do estilo bizantino, uma ideia por demais repetida pelos autores portugueses, especialmente até à primeira década do séc. XX. Nesta obra são óbvias as hesitações terminológicas, usando-se vocábulos como *lombarda*, *carolíngia* ou *normanda*, ou ainda termos estilísticos, como *bizantina* ou

⁸ BOTELHO, 2010, p. 36.

⁹ Antes desta primeira obra sobre arquitectura românica em Portugal, já alguns autores tinham escrito sobre história da arte no país. Um dos primeiros foi António Pereira de Figueiredo, com o seu *Antiguidade e Religião das Estátuas* (1776), um livro dedicado à escultura clássica. Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), pintor, escultor e arquitecto, escreve a *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal* (1823), *Conversações sobre a pintura, escultura, e architectura* (1798). Volkmar Machado ainda não distingue, contudo, a arquitectura românica da gótica. Só numa obra posterior o faria: “*Foi ella [a Architectura Gothica] de duas sortes; a antiga, era baixa e pezada, e a moderna pelo contrario magra, e muito alta*”. (*Apud* BOTELHO, 2010, pp. 118 e 120). Típico do ambiente oitocentista de culto aos monumentos, intelectuais como Alexandre Herculano e Almeida Garrett vão apelar à sua preservação. José Manuel de Carvalho e Negreiros dedica o primeiro elogio à arquitectura gótica e Joaquim Possidónio Narciso da Silva também o faz em 1833 (*Apud, ibidem*, p. 122). James Murphy, irlandês que viaja até Portugal, e Frei Francisco de São Luís, dedicam obras ao Mosteiro da Batalha.

¹⁰ SIMÕES, Filipe Augusto – *Relíquias da architectura romano-byzantina em Portugal e particularmente na cidade de Coimbra*. Lisboa: Typographia Portugueza, 1870.

gótica antiga para classificar diferentes monumentos¹¹. Assim, de acordo com as características da arte produzida na Península Ibérica, considera o termo *romano-bizantino* o mais adequado para a categorizar¹².

As observações reservadas à escultura românica são escassas – como serão na maior parte da historiografia do Românico nacional, principalmente até à segunda metade do séc. XX –, mas reconhece Simões que há semelhanças entre a escultura que considera visigótica, a romano-bizantina e a romana¹³. Familiar de Augusto Filipe Simões, Augusto Mendes Simões de Castro, edita em 1881, a sua *Noticia historica e descriptiva da se velha de Coimbra*¹⁴, ensaiando, com exaltação, as origens e história deste monumento. É de notar a ausência de um discurso analítico da escultura românica da catedral, predominando uma vertente meramente descritiva do túmulo românico do bispo D. Egas Fafes, que seria “do mesmo gosto” do túmulo de D. Vataça, obra de Mestre Pero e estilisticamente muito distante¹⁵.

Em suma, o *Reliquias...* de Augusto Filipe Simões é um representativo ponto de situação das grandes problemáticas da historiografia do Românico, agora reproduzidas na historiografia nacional. A busca pelas origens e influências do Românico português, os seus limites cronológicos, o papel de Cluny, o discurso de menorização do Românico nacional relativamente ao de outros territórios europeus¹⁶, a excepcionalidade artística de Coimbra e a contemporaneidade do Românico e da fundação da nação, sobre a qual afirma que “A architectura constitui-se, como a monarchia portugueza, forte, guerreira e austera, disposta para as luctas que haviam de consolidar a independencia nacional, e para affrontar nos seculos subsequentes as injurias do tempo e dos homens. (...)”¹⁷, são imediatamente postas em análise nesta primeira obra.

¹¹ SIMÕES, 1870, p. 7.

¹² O historiador espanhol Don José Caveda (1798-1882) já tinha usado o termo, reconhecendo que na Península há uma maior expressão dos orientalismos da arquitectura *neo-griega*, ou *byzantina*, considerando o *romane* de Gerville insuficiente para traduzir o românico peninsular (CAVEDA, Don José – *Ensayo Histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominacion romana hasta nuestros dias. Publicado de Real orden*. Madrid: Imprenta de D. Santiago Saunague, 1848, pp. 123-130 *Apud* BOTELHO, 2010, p. 83).

¹³ SIMÕES, 1870, p. 8.

¹⁴ CASTRO, Augusto Mendes Simões de – *Noticia historica e descriptiva da Sé Velha de Coimbra: com uma photographia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1881.

¹⁵ CASTRO, 1881, p. 22.

¹⁶ SIMÕES, 1870, p. 9.

¹⁷ SIMÕES, 1870, p. 17.

A partir de 1870, uma intensa actividade historiográfica sobre arte românica nasce em Portugal. Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896) redige uma série de obras focadas em aspectos arqueológicos¹⁸, bem como uma série de artigos para o *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, que viriam a contribuir para a divulgação, preservação e estudo da arqueologia e história da arte portuguesa da Idade Média. No seu *Noções Elementares de arqueologia*¹⁹, o autor reserva uma secção à “Era roman”, retomando aí algumas das ideias-chave sobre a divisão cronológica do período românico, embora ainda numa lógica evolucionista, distinguindo o período românico primitivo e o secundário. Prevalece ainda a percepção da degeneração clássica da arquitectura românica e a ideia de uma inferioridade artística da sua escultura, que tem “pouco relevo” e é “rude”²⁰. De todos os capítulos desta obra, nenhum deles é reservado à escultura românica, mesmo quando discute a tumulária.

A projecção de valores estéticos classicistas na escultura românica é evidente em Possidónio da Silva²¹, elevando a arte clássica grega ao grande centro artístico civilizador da história da arte e a arquitectura à “instituidora dos outros ramos de bellas-arts”, devendo privilegiar-se a simetria, regularidade e o equilíbrio²². Estas ilações do autor ajudam a perceber a sua apreciação estética da escultura medieval, ainda pejorativa, manifestas nalguns textos sobre peças escultóricas desse período, evidenciam bem o desconhecimento geral dos autores da segunda metade do séc. XIX sobre este tema. Num texto sobre um alabastro de Nottingham, produções escultóricas datáveis a partir do séc. XIV, mas classificada por si como românica, o autor reflecte sobre a “arte estatuaría que havia degenerado, parecia reanimar-se, porém mostrando na execução de suas obras a infância em que ainda estava. (...)”²³. Noutro texto²⁴, Possidónio da Silva regressa ao mesmo alabastro, relatando que “No tempo de formação do estylo Romã, a arte de esculptura estava quasi totalmente perdida. (...) as producções d'estes artistas

¹⁸ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – *Resumo Elementar de Archeologia Christã*. Lisboa: Lallemand Frères, 1877.

¹⁹ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da - *Noções elementares de archeologia*. Lisboa: Lallemand Frères, 1878.

²⁰ SILVA, 1878, p. 122.

²¹ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – Origem da architectura e influencia que teve sobre as outras artes. *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série 2, tomo V, nº 11 (1888), p. 161.

²² SILVA, 1888, pp. 162 e 166.

²³ SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – Explicação da estampa photographica que acompanha o presente boletim. *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série 2, tomo III, nº 5 (1881), p. 75.

²⁴ SILVA, Joaquim Narciso Possidónio da – Explicação da estampa nº 94. *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série 2, tomo VI, nº 12 (1890), p. 191.

improvisados são imperfeitas, e grosseiras”, “não copiando servilmente a verdade”. Estas posições traduzem fielmente as posições dos autores desta época sobre a escultura românica, guiadas por juízos de valor e pela procura de características classicistas na escultura românica, tais como a capacidade de mimetizar a natureza e o realismo do corpo humano. São notórias as dificuldades em datar e classificar a escultura medieval, determinando Possidónio da Silva que aquela escultura, datada por si do séc. XII, era “única d’aquella época que Portugal conserva”, denunciando assim como a escultura românica era um fenómeno ainda largamente desconhecido²⁵.

Gabriel Pereira (1847-1911) foi outro destacado estudioso da arte medieval nacional, destacando-se como um dos poucos que, na sua época, deixou algumas considerações sobre escultura românica portuguesa. É autor dos *Estudos Eborenses*, uma série estruturada em 37 folhetos. Em 1887²⁶, analisa o frontal de altar da igreja de Santo Antão em Évora, com notório rigor metodológico e comparações iconográficas forâneas. Outras obras de escultura medieval receberam a atenção deste autor, como os capitéis românicos da Sé de Lisboa²⁷, enumerando ainda outros capitéis românicos portugueses: os de Almacave, Celas, S. Francisco de Guimarães, de Coimbra e os de Santa Maria do Castelo em Torres Vedras²⁸. Nessa obra, reserva um capítulo exclusivamente para “imagens de santos”, tema raro da historiografia deste período. As suas frases são reveladoras da invulgar valorização que Pereira faz da escultura medieval: “Pouca atenção se tem prestado entre nós ás imagens religiosas; (...) É enorme a quantidade de imagens de santos ainda existentes, atravez das diversas causas de destruição; tem havido modas também na estatuaria religiosa; as imagens do renascimento tiveram de pôr de parte as mais antigas que pareciam rudes (...). Imagens gothicas de gesto solemne, hirtas, de vago olhar, esculpidas em pedra, vieram até aos nossos dias; em quase todas as sés há imagens de Nossa Senhora, do seculo XII.”²⁹ Gabriel Pereira elabora uma curta lista de

²⁵ Apesar disto, Possidónio da Silva assentia que “Foi pois d’essas incorrectas obras de inhabeis esculptores da época Romã, que nasceu o progresso da esculptura, sendo portanto as composições d’essa época mais apreciaveis, porque são exemplares archeologicos de summo interesse para a historia da esculptura na idade média.” (SILVA, 1890, p. 191).

²⁶ PEREIRA, Gabriel – *Estudos eborenses. História, arte, archeologia. A igreja de Santo Antão*. Évora: Minerva Eborensis, 1887.

²⁷ PEREIRA, Gabriel – Capiteis da Sé de Lisboa. *Arte portuguesa: revista de archeologia e arte moderna*. Lisboa. Nº 5 (1895), pp. 119-120.

²⁸ PEREIRA, Gabriel – *Torres Vedras. Notas d’arte e archeologia*. Lisboa: Officina Typographica, 1906.

²⁹ PEREIRA, 1906, p. 9.

imagens que considera serem dos sécs. XII e XIII³⁰, um *corpus* iconográfico até então nunca arriscado, ainda que a sua datação seja discutível, mais extenso que os levantamentos realizados por historiadores de arte de gerações posteriores, como Reynaldo dos Santos, Aarão de Lacerda ou Vergílio Correia.

José Pessanha (1865-1939) dá continuidade à questão bizantina da arte românica e medieval em Portugal, proposta e iniciada por Augusto Filipe Simões, focando-se nos períodos histórico-artísticos pré-românicos. Em 1907, publica uma primeira grande obra sobre a *Architectura Byzantina*³¹, termo que usa para classificar a “arte degenerada” influenciada pelas “escolas orientais” a partir das “invasões bárbaras”: “É a architectura a que, desde Gerville a Caumont, se applica, mais ou menos propriamente, o qualificativo de *romanica*, e que, embora nem mesmo na mais original e audaciosa das suas modalidades, - o romanico borgonhês, - haja resolvido satisfatoriamente o problema fundamental da architectura religiosa da Idade-Media (...)”³². Desta forma, o vocábulo *bizantino* é usado, por alguns autores desta fase historiográfica, com um significado ambíguo: por um lado, intenta referir-se à arte do Império Bizantino; por outro, serve para classificar esse carácter orientalizante do Românico.

Quando, segundo o autor, a escultura renasce no séc. XI, as composições, volumetria, atitudes, movimento, expressão sintética e panejamento da arte românica são claramente bizantinistas³³, invocando como exemplos as esculturas pré-românicas de Chelas, o friso pré-românico reaproveitado na fachada da Sé de Lisboa e os capitéis do portal principal da mesma catedral, bem como nos capitéis cúbicos de Santiago de Coimbra e de Bravães³⁴. Relativamente a Coimbra, José Pessanha publicou duas obras de relevância: *A Sé Velha de Coimbra* em 1918 e *Coimbra e a Arte* em 1922³⁵. Na primeira

³⁰ Como exemplos de imagens que baliza entre os sécs. XII e XIII, refere o “*apostolado do pórtico*” da Sé de Évora como datável dos sécs. XIII e XIV; a Senhora do Sobreiro do Varatojo, apesar de tradicionalmente atribuída ao séc. XII, argumenta Pereira, não parece ser tão antiga como a Virgem da Sé de Évora ou a de Santa Maria da Oliveira em Guimarães, românica. Em Torres Vedras, nomeia um Menino Jesus “*bem notável e antigo*” sem esclarecer classificações estilísticas ou cronológicas; mais antigas, diz, parecem-lhe as imagens da igreja de Nossa Senhora do Ameal: um S. Vicente, uma Nossa Senhora do Ó e a Nossa Senhora de Rocamador, “*talvez do século XIII*”, mas com características de época mais tardia. (PEREIRA, 1906, pp. 10-11).

³¹ PESSANHA, José – *A Architectura Byzantina. Segunda Edição Retocada e ampliada*. Lisboa: Escola Typographica das Officinas de S. José, 1907.

³² PESSANHA, 1907, p. 8.

³³ PESSANHA, 1907, pp. 111-112.

³⁴ PESSANHA, 1907, pp. 116-117.

³⁵ PESSANHA, José – *A Sé Velha de Coimbra*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1918 e PESSANHA, José – *Coimbra e a Arte. Conferencia realizada no dia Quatro de Abril de Mil Novecentos e Vinte e Um, no encerramento de uma exposição de Arte Coimbrã em Lisboa*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1922.

obra mencionada, Pessanha tece alguns comentários sobre a escultura românica portuguesa: “Ao invés do que succede nalgumas igrejas romanicas francesas e hispanholas (...), em que a estatuaria, embora integrada na architectura e de feição convencional, hieratica, se ostenta já, largamente, em baixos-relevos e figuras de pleno vulto, - nos edificios romanicos do nosso país, a esculptura circumscreve-se, geralmente, em função decorativa”³⁶. Na nota de rodapé nº 2 da mesma página, o autor apresenta os exemplos dos portais das igrejas de Bravães e Vilar de Frades como exceções ao panorama românico português, defendendo, novamente, que a representação da figura humana no Românico português é uma exceção.

António Augusto Gonçalves (1848-1932), em 1901³⁷, alerta para as notícias de negligência do património nacional, sublinhando a necessidade de se fazer um levantamento dos edificios românicos. É os monumentos românicos de Coimbra que Augusto Gonçalves homenageia especialmente na sua obra, esforçando-se em restabelecer os factos históricos através dos dados arqueológicos e documentais, embora prevaleça nas suas palavras um tom nacionalista, alinhando-se, na associação da arte românica a um sentimento nacional e da vontade de um povo, e da sua interpretação como produto de uma arte popular e rural, com o pensamento de Joaquim de Vasconcelos.

1.3. Consolidação dos conceitos: dos primeiros anos do séc. XX à década de 40

A partir da primeira década do séc. XX, verifica-se uma mudança de paradigma historiográfico sobre a escrita do Românico em Portugal, havendo uma viragem para conceitos cada vez mais consolidados e balizas cronológicas progressivamente fixas. Estão criadas as condições para uma nova etapa da história da arte do Românico. Com esta nova fase historiográfica, intensifica-se a produção científica e motiva-se o aparecimento de nomes novos da história da arte. O Românico é consensualmente entendido com um período estilístico bem definido e distinto dos restantes e a terminologia é cristalizada. Várias problemáticas são retomadas e aprofundadas, tais como a sua distribuição territorial, as escolas regionais e as questões das origens do estilo. São evoluções que denotam uma clara valorização do Românico em Portugal, aliadas a

³⁶ PESSANHA, 1918, p. 17.

³⁷ GONÇALVES, A. – A Igreja de S. Tiago em Coimbra. *Gazeta Illustrada. Revista Semanal de Vulgarização Scientifica, Artística e Literaria*. Coimbra. (8 de Junho de 1901), pp. 11-12.

campanhas de restauro levadas a cabo por todo o país, buscando-se cada vez compreendê-lo, preservá-lo e divulgá-lo. A lógica historiográfica nacionalista acentua-se com o regime salazarista, sendo a mesma particularmente notória em autores como Armando de Mattos ou Reynaldo dos Santos. É uma geração que se prolonga até à década de 40 e que se vai interessar pelos estudos monográficos e análises iconográficas dos programas nacionais. Em 1914, é inaugurada, no Ateneu Comercial do Porto, uma primeira exposição sobre o Românico português, a partir do trabalho de Marques Abreu (1879-1958). Este fotógrafo será um dos mais influentes divulgadores do Românico, contribuindo com um levantamento fotográfico nacional que, não obstante o seu valor documental, busca o carácter bucólico, ruralizado, singelo e etnográfico da arte românica nacional.

Joaquim de Vasconcelos (1839-1936) representa o ponto de partida para uma segunda geração de historiadores do Românico em Portugal, beneficiando da sua formação germânica. Regressado à terra natal, deparou-se com um país ainda pueril nas matérias da arte e da história. Joaquim de Vasconcelos produziu vasta bibliografia, aplicando sistematicamente uma metodologia, recorrendo incessantemente à comparação iconográfica e enfatizando a necessidade do estudo dos reinos peninsulares para uma mais informada análise da história da arte nacional. Por outro lado, o nacionalismo e romantização da arte nacional é notória nos seus textos, partindo dessa sua posição a ideia de que a arte popular é a que melhor exprime o espírito do povo português³⁸.

Num dos textos que escreve em 1907 sobre o mosteiro de Leça do Balio³⁹, o autor sublinha uma questão essencial sobre este tema: o da longa duração do Românico em Portugal. Considera este mosteiro ainda românico, apesar da utilização dos arcos ogivais, que o autor defende não serem exclusivos do Gótico, conclusões já avançadas por Quicherat⁴⁰. Entre Leça e a Batalha, há, como demonstra o autor, uma diferença de apenas 50 anos: isto explica-se pela resistência, em Portugal, contra as novidades do Gótico e o favoritismo pelas fórmulas do Românico. No seu *Ensaio sobre a Architectura*

³⁸ VASCONCELOS, Joaquim de – *Elencho de Quatro Conferências sobre História da Arte Nacional. Estilo românico archaico. O romanico dos seculos XI e XII*. Porto: Typographia Universal (a vapor), 1908a.

³⁹ VASCONCELOS, Joaquim de – Mosteiro de Leça do Balio. *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto. 3º Ano, nº 30 e 31 (Julho de 1907), s.p..

⁴⁰ BOTELHO, 2010, pp. 95-96.

*Românica*⁴¹, Joaquim de Vasconcelos tenta o primeiro mapeamento das escolas regionais do Românico português, uma das grandes problemáticas historiográficas, identificando três principais centros artísticos: Minho, o Douro e a Beira⁴².

A mais importante obra de Joaquim de Vasconcelos para este estado da arte é a pioneira *Arte românica em Portugal*, de 1918⁴³. É notório o esforço pedagógico de Vasconcelos nesta obra, na qual analisa monumentos e obras artísticas no Norte e Centro de Portugal, mas também peças de escultura, ourivesaria e têxteis. No fim, são acrescentadas notas com informações complementares sobre o tipo de aparelho usado nas construções românicas, as suas tipologias ornamentais, os seus principais motivos, entre outros. É, também, o mais rico texto, até então, da historiografia nacional, em registos fotográficos, usufruindo ainda de lista bibliográfica com títulos nacionais e internacionais, e de um estado da questão do Românico nacional.

Nos claustros e nas entradas, modilhões, no tímpano, capitéis, colunas e bases, o artista “emprega o melhor da sua arte”. Notoriamente, o autor reserva um espaço para a escultura românica, desdobrando-se pela escultura arquitetónica, a imaginária e a tumulária, ainda não abordada até então com tal profundidade. A escultura românica é definida pelo autor como “hirta”, “seca”, “simbólica” e “estilizada”, embora abundante e variada, para a qual teria de elaborar um “interminável e fastidioso inventário”. Os seus artífices não foram “simples copistas”, mas trabalhadores imaginativos com uma capacidade de síntese hábil, que assimilaram referências ancestrais de ornatos pré e proto-históricos⁴⁴. A figura humana é, para Vasconcelos, rara⁴⁵ – afirmação inúmeras vezes repetida na historiografia, até hoje –, mas nem por isso o autor deixa de dar alguns exemplos neste texto de 1918, que ultrapassa em número muitas outras obras redigidas décadas depois. Entre as mesmas, refere as estátuas-coluna de Bravães, as arquivoltas de Vilar de Frades, os capitéis de Rio Mau e a escultura de vulto colocada na empena do mesmo edifício, uma “*bela estátua de tamanho natural*”. Na tumulária, contabiliza entre

⁴¹ VASCONCELOS, Joaquim de – Ensaio sobre a Architectura Românica. I – Mosteiro de Travanca (século undécimo). *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto. 4º Ano, nº 37 (Janeiro de 1908b), pp. 6-8; nº 38 (Fevereiro de 1908b), pp. 14-16; nº 39 (Março de 1908b), pp. 19-22; nº 47 (Novembro de 1908b), pp. 85-88 e VASCONCELOS, Joaquim de – Ensaio sobre a Architectura Românica. II – Igreja de Balsemão. *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto. 4º Ano, nº 39 (Março de 1908c), pp. 22-24; nº 40 (Abril de 1908c), pp. 26-32; nº 48 (Dezembro de 1908c), pp. 94-96.

⁴² VASCONCELOS, 1908a, p. 15.

⁴³ VASCONCELOS, 1918.

⁴⁴ VASCONCELOS, 1918, pp. 21-22.

⁴⁵ VASCONCELOS, 1918, p. 24.

25 a 30 exemplares até princípios do XIV⁴⁶, sobre os quais afirma que “O nosso intuito é hoje somente chamar a atenção, pela primeira vez, para um conjunto de monumentos funebres dos sec. XII a XIV, que ainda não foram aproximados, para a organização de uma iconografia nacional, (...). Começa agora a surgir methodicamente.”⁴⁷.

Com a publicação, em 1908, de *S. Pedro de Rates*⁴⁸, Manuel Monteiro (1879-1952) lança uma das mais simbólicas obras desta corrente historiográfica. No seu texto de introdução, que tornar-se-ia uma fundamental síntese sobre o Românico nacional, ensaia uma visão de conjunto, reconstituindo as influências internacionais do *românico nacionalizado*⁴⁹, uma das grandes problemáticas de Monteiro. Nas modestas construções românicas portuguesas “borbulha e afflora um breve episodio ornamental ou decorativo e, por vezes, um trecho d’imaginaria religiosa barbaramente modelado.”⁵⁰. Reconhece, assim, em casos como os de Rio Mau, Bravães, Melgaço e Carrazeda de Ansiães, um contraste entre a singeleza arquitectónica destes templos e os seus programas escultóricos. A segunda metade desta obra, por sua vez, é uma monografia de S. Pedro de Rates, que inaugura a primeira grande análise científica de um edifício românico.

Nesta obra, Monteiro foca-se no estudo dos motivos iconográficos da escultura românica, cujas origens e influências explorou e identificou. Mas uma das principais influências que Monteiro encontra na arte românica portuguesa é a francesa⁵¹, com evidências mais definitivas ainda na escultura. Nas suas palavras, “A arte românica é complexa e composita.” É nos motivos ornamentais que reside um dos seus mais eficazes métodos de análise histórico-artística, porque permite o agrupamento de diferentes escolas regionais com base na ornamentação. A escultura devocional manifesta-se, de acordo com o autor, em casos isolados – Bravães, Rubiães e na Sé de Évora – e, de resto,

⁴⁶ Sobre outras superfícies esculpidas, como as pias baptismais, púlpitos, altares com retábulos, iconóstases, Joaquim de Vasconcelos denota uma ausência desses vestígios lavrados no panorama românico nacional, ao contrário do que acontece em alguns países estrangeiros. Sobre as restantes técnicas artísticas, reconhece que, relativamente ao mosaico e à pintura mural, seja possível que tenham existido nas igrejas românicas portuguesas. *Idem, ibidem*, p. 26-27.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 31.

⁴⁸ MONTEIRO, Manuel – *S. Pedro de Rates. Com uma introdução à cerca da architectura românica em Portugal*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1908.

⁴⁹ No seu artigo intitulado *Paço de Sousa (o românico nacionalizado)* de 1943, o investigador consolida mais concretamente este conceito, isto é, o culminar de um processo de assimilação de influências artísticas exteriores, harmonizadas com as tendências locais e o fundo colectivo de referências culturais ancestrais (MONTEIRO, Manuel – *Paço de Sousa (O românico nacionalizado)*. In *Dispersos, Inéditos e Cartas. Artigos em Publicações Periódicas. Monografias*. Braga: Edição Aspa, 1980, pp. 286-300).

⁵⁰ MONTEIRO, 1908, p. 7.

⁵¹ Especificamente influências da Borgonha, Languedoc e Gasconha (*Idem, ibidem*, p. 22).

somente na tumulária. As escassas citações de escultura devocional românica confirmam o largo desconhecimento que ainda existia sobre a realidade nacional.

Destaca-se ainda *A Escultura Românica em Portugal*⁵² de 1938, estudo que demonstra a fundamental influência cluniacense e franca no Românico português, que se expressa na adopção de temas beneditinos específicos nos programas iconográficos de edifícios nacionais. Em 1950, Monteiro regressa à sua tese sobre o influxo cluniacense nos programas iconográficos de grandes centros artísticos, como o de Braga, no seu texto intitulado *La Chanson de Roland no Românico Português*⁵³⁵⁴.

É da autoria de António Augusto Gonçalves a *Estatuária Lapidar no Museu Machado de Castro* de 1923. Anuncia-se aqui uma relação mais efusiva com a escultura românica nacional: “Na magnífica expansão da arte românica a estatuária não deixou, até certo ponto, de acompanhar os progressos da arquitectura e de se desenvolver e aperfeiçoar, como expressão integrante do seu incomparável esplendor.” Apesar disso, Augusto Gonçalves crê que a produção escultórica era “puramente arquitectónica”, não tendo fixado exemplares de escultura de vulto, “por estranho que pareça”⁵⁵, mesmo nos edifícios mais monumentais. A esmagadora maioria dos autores, até hoje, de forma mais ou menos radical, nega a existência de um conjunto significativo de imaginária na época românica. Gonçalves, questionando-se acerca das razões para essa escassez, uma questão colocada por muitos autores, justifica-a com um motivo frequentemente citado: a influência cisterciense⁵⁶. O arranque de uma produção mais apreciável de escultura só viria a partir do séc. XIII, enumerando o autor alguns exemplos anteriores, como o baixo-

⁵² MONTEIRO, Manuel – *A Escultura Românica em Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1938.

⁵³ MONTEIRO, Manuel – *La Chanson de Roland no românico português*. In *Dispersos, Inéditos e Cartas. Artigos em Publicações Periódicas. Monografias*. Braga: Edição Aspa, 1980, pp. 425-430.

⁵⁴ Se em 1938 Monteiro tinha visto nas arquivoltas do portal principal da catedral de Braga a representação das fábulas de Roman de Renard, agora o autor avança com novas inspirações de outras obras literárias francas em mais edifícios do românico português. Entre os exemplos que levanta, estão as alusões ao Romance de Lancelot em Vilar de Frades, e um capitel da Sé de Braga com a representação de uma das cenas da canção de gesta da Chanson de Roland (MONTEIRO, 1980, pp. 427-428). Na sua monografia da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, Monteiro havia avançado com uma hipótese de interpretação iconográfica que vai ao encontro da sua defesa da adopção de temas alusivos a gestas francas, vendo, assim, também uma passagem da Chanson de Roland nos capitéis de Rio Mau em 1945 (MONTEIRO, Manuel – *O românico português. A igreja de S. Cristóvão de Rio-Mau*. In *Dispersos, Inéditos e Cartas. Artigos em Publicações Periódicas. Monografias*. Braga: Edição Aspa, 1980, p. 323).

⁵⁵ GONÇALVES, A. – *Estatuária lapidar medieval no Museu Nacional Machado de Castro. Subsídios para a História da Arte Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. VIII, 1923, p. 8.

⁵⁶ O historiador ressalva, no entanto, que não se deve sobrevalorizar essa ideia (*Idem, ibidem*, pp. 10-11).

relevo descoberto “em recente demolição” na igreja de S. João de Almedina, “representando um episódio de muitas figuras”, das quais só se depreendem os pés⁵⁷.

Manuel de Aguiar Barreiros (1874-1961?) publica, em 1926, um dos seus trabalhos mais inovadores: *Egrejas e capelas românicas da Ribeira Lima*⁵⁸, uma análise do património arquitectónico do vale do Lima, que isola artisticamente. O estudo da iconografia românica foi das suas maiores áreas de estudo, motivando trabalhos de análise como *A portada romanica de Villar de Frades e o seu symbolismo*, de 1920, e *Um portico românico que se impõe*, de 1923⁵⁹. Sobre a técnica do escultor, contudo, o autor não consegue ignorar o seu “mal ageitado cinzel” e a “grande rudeza” “quase primitiva”, de “execução tosca”, “sem uma prega que anime a pobreza das linhas”. E ainda afirma o seguinte: “(...) das artes cristãs nenhuma sofreu tanto como a escultura da forma humana, a contar da quinta centuria até á duodécima, na qual só muito a custo se foi levantando do torpor onde jazia.”⁶⁰. Aguiar Barreiros deixa três obras sobre o património da catedral bracarense⁶¹, duas das quais reservadas à divulgação e estudo das esculturas da Virgem na diocese. O trabalho *Nossa Senhora nas suas imagens...*, de 1931, faz um exaustivo levantamento de imagens marianas na diocese bracarense, sendo a única imagem românica abordada nesta obra a de Santa Maria da Oliveira.

Carlos de Passos (1890-1958), em *Guia Histórica e Artística do Porto*, refere uma série de esculturas devocionais, entre as quais Nossa Senhora da Vandoma, que classifica como românica⁶², categoria que também atribui à imagem de Santa Clara do MNSR, apesar de ser de período artístico posterior. Finalmente, Carlos de Passos menciona

⁵⁷ António Augusto Gonçalves não caracteriza ainda esta escultura como românica: demonstra, sim, em casos como o dos túmulos da Sé Velha de Coimbra, que é discernível uma evolução estilística, citando o do bispo D. Tibúrcio, morto em 1246, como representante de uma produção escultórica mais rígida. “E é interessante de notar como esta exteriorização dura, de simplificação inerte, e a arbitrariedade dos detalhes simbólicos lhe dão um ar severo e estranho de originalidade arcáica.” (GONÇALVES, 1923, pp. 9 e 15).

⁵⁸ BARREIROS, Padre Manuel de Aguiar – *Egrejas e capelas românicas de Ribeira Lima*. Porto: Edições Marques Abreu, 1926.

⁵⁹ BARREIROS, Pe. Manoel d’Aguiar – *A portada romanica de Villar de Frades e o seu symbolismo*. Porto: Marques Abreu, 1920 e *IDEM* – *Um portico românico que se impõe*. *Almanaque de Ponte de Lima*. Ponte de Lima. 5º Ano (1923), pp. 238-242.

⁶⁰ BARREIROS, 1923, pp. 237 e 241.

⁶¹ BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Catálogo e guia do tesoiro da Sé Primaz de Braga*. Porto: Edições Marques Abreu, 1954a, *IDEM* – *Nossa Senhora nas suas imagens e no seu culto na Arquidiocese de Braga*. Braga: Revista “Opus Dei”, 1931 e BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Ensaio iconográfico: exposição mariana*. Braga: [s.n.], 1954b.

⁶² PASSOS, Carlos de – *Guia Histórica e Artística do Porto*. Porto: Casa Editora de A. da Figueirinhas, 1935, p. 21.

esculturas “românicas e góticas” existentes no Museu Municipal do Porto, sem esclarecer quais são⁶³. Publica ainda uma monografia sobre *O Românico de Bravães*⁶⁴.

Pedro Vitorino (1882-1944), do Porto, deu particular atenção às questões da antropologia das imagens medievais, como em *Um Cristo gótico*, sobre a imagem do séc. XIII de um Cristo crucificado do MNSR, *O S. Pedro, de Paço de Sousa*, sobre uma peculiar escultura devocional românica deste mosteiro e ainda *Escultura Portuguesa Medieval. Nossa Senhora de Campanhã e Nossa Senhora do Rosário de Campanhã*⁶⁵, texto sobre duas imagens marianas góticas, estudadas do ponto de vista formal, iconográfico e cultural. A escultura do portal de Ansiães também capta a atenção de Vitorino, mas é em *Tímpanos românicos ornamentados*⁶⁶ que temos a obra mais inovadora deste autor, naquele que é o primeiro levantamento publicado sobre escultura românica reservado a uma tipologia específica. Foi um importante passo historiográfico para o estudo da escultura românica ornamental⁶⁷.

Em *Notas de Arqueologia Portuense*, Vitorino debruça-se sobre um conjunto de esculturas devocionais medievais desta cidade no capítulo intitulado *Imagens históricas da Virgem*⁶⁸. Numa nota ao texto⁶⁹, reflecte: “Muitas das esculturas medievais, românicas e góticas, eram de madeira. Da época românica algumas subsistem ainda, em França e em Espanha. Entre nós ignoro se existem alguma, visto estar ainda por fazer o inventário do nosso património artístico, há tanto tempo reclamado. Na Exposição de Arte

⁶³ PASSOS, 1935, pp. 196 e 202.

⁶⁴ PASSOS, Carlos de – *O Românico de Bravães*. In *ASSOCIAÇÃO Portuguesa para o Progresso das Ciências – Quarto Congresso da Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências (celebrado juntamente com o XVII Congresso da Associação Espanhola para o Progresso das Ciências)*. Porto, 18 a 24 de Junho de 1942. Porto: Imprensa Portuguesa, 1943, tomo VIII – 7a Secção – Ciências Históricas e Filológicas, pp. 204-205.

⁶⁵ VITORINO, Pedro – *Escultura Portuguesa Medieval. Nossa Senhora de Campanhã e Nossa Senhora do Rosário de Campanhã*. Porto: Empr. Industrial Gráfica, 1942.

⁶⁶ VITORINO, Pedro – *Um Cristo gótico*. *Boletim do Salão Silva Porto*. Porto. Ano I, nº 1 (1939a), pp. 11-12; VITORINO, Pedro – *O S. Pedro, de Paço de Sousa*. *Portvcale. Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística*. Porto. Vol. XII, nº 60 (Maio-Junho de 1939b), pp. 90-92; VITORINO, Pedro – *O portal românico de Ansiães*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 19--; VITORINO, Pedro – *Tímpanos românicos ornamentados*. Separata de Douro-Litoral. Porto: Domingos Barreira, 1941.

⁶⁷ Influenciado pela obra de Gertrud Richter, *La ornamentación de los tímpanos en las iglesias románicas de Portugal*, Vitorino faz uma proposta inicial de um levantamento nacional dos tímpanos iconografados de Portugal, esboçando os temas e motivos mais retratados nestes.

⁶⁸ VITORINO, Pedro – *Notas de Arqueologia Portuense (com 75 gravuras)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958.

⁶⁹ VITORINO, 1958, p. 45, nota de rodapé nº 1.

Ornamental, em 1882, não figurou nenhuma.” É uma afirmação feita por demais vezes, que sublinha o desconhecimento geral da escultura e a necessidade de um inventário.

Do grupo académico do Porto, resta-nos Aarão de Lacerda (1890-1947). *Em Arte Portuguesa: o Museu Grão Vasco*, de 1917, Lacerda comenta as esculturas medievais do museu, evidenciando as expectáveis hesitações taxativas e o tom redutor normalmente associado à imaginária românica. O autor classifica a Senhora do Postigo como uma imagem undecentista – ainda que seja muito posterior – dizendo que fora “executada certamente sob canon severo de determinada escultura religiosa em que a fealdade engrandecia e sublimava a beleza moral” e contrastando-a com uma Piedade de João de Ruão⁷⁰. Outra das suas mais icónicas obras, além do *O fenómeno religioso e a simbólica*⁷¹, seria *O Templo das Siglas*, de 1919⁷², dedicada à igreja de Ermida do Paiva. É uma verdadeira ode a um monumento românico e uma importante obra historiográfica, através da qual Lacerda demonstrou o seu domínio dos conceitos da história da arte, valorizando o meio em que a igreja está inserida⁷³.

Finalmente, no capítulo *Arte* que escreve para a *História de Portugal* de Damião Peres, em 1929⁷⁴, o autor identifica uma série de problemáticas fundamentais para o estudo da escultura românica portuguesa. Para si, a sua suposta pobreza e aniconismo estão relacionados com a austeridade cisterciense. A longa duração do Românico é igualmente fruto de reflexão do autor. À escultura reserva uma secção do texto, enumerando o conjunto de temas decorados na escultura ornamental portuguesa e analisando os tímpanos historiados. Afirma, porém, que “Raras vezes aparece a figura humana erecta em estátua nos nossos monumentos românicos (...)”. O levantamento que faz da escultura nacional do Românico, é, ainda assim, dos mais completos até à data, contando a estátua da empena da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, as estátuas-coluna de Bravães e Rubiães, as duas imagens desaparecidas de Chaves e da Azinheira, e ainda

⁷⁰ LACERDA, Aarão de – *Arte Portuguesa: o Museu Grão Vasco*. Coimbra: Typographia da Renascença Portuguesa, 1917, pp. 56 e 59.

⁷¹ LACERDA, Aarão de – *O fenómeno religioso e a simbólica: subsídios para o seu estudo*. Lisboa: Guimarães Ed., 1998.

⁷² LACERDA, Aarão de, CARVALHAL, Marta (anot.), FERREIRA, Mário Rodrigues (pref.) – *O Templo das Siglas. Edição Fac-similada do manuscrito original*. Ermida: Junta de Freguesia de Ermida, 2013.

⁷³ LACERDA, 2013, p. 13.

⁷⁴ LACERDA, Aarão de – *Arte*. In PERES, Damião – *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1929, vol. II, pp. 616-708.

a Santa Maria da Oliveira, a Virgem de Cárquere, as estátuas do rei e do bispo de S. Pedro de Rates, as três esculturas de madeira do Museu de Lamego e um Cristo do MNMC⁷⁵.

Um dos pioneiros nos estudos da escultura medieval é Vergílio Correia (1888-1944). Em 1919, edita *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*⁷⁶, um conjunto de estudos nos quais analisa as três esculturas românicas do Museu de Lamego, que são, para si, “os mais antigos documentos conhecidos da imaginaria portuguesa em madeira”. O discurso teórico sobre a escultura medieval portuguesa que Vergílio Correia claramente demonstra, mas também a valorização da mesma, relaciona-se com papel preponderante que este teve na organização da colecção de escultura medieval do MNMC que, à altura e ainda hoje, tinha dos acervos de imaginária medieval mais significativos do país. Vergílio Correia inaugura a primeira obra de conjunto sobre escultura funerária portuguesa da Idade Média com *Três túmulos...*⁷⁷, em 1924, evidenciando as práticas e rituais da morte na Idade Média, bem como as questões culturais, culturais e artísticas.

1.4. Da década de 40 à de 70. A época de estabilização e de síntese da produção historiográfica em Portugal e as obras monumentais

Após os anos 40, estão lançadas as bases para as publicações das primeiras grandes sínteses da história da arte nacional. João Barreira edita *Artes Decorativas* em 1930⁷⁸, cujo primeiro capítulo é dedicado à escultura ornamental. O discurso, porém, é desatualizado: “Está provado que a escultura românica, salvo raras excepções, não contém temas simbólicos e que estes são apenas descritivos ou meramente ornamentais”⁷⁹. Defendeu que é a tumulária a pioneira da escultura religiosa do Românico

⁷⁵ LACERDA, 1929, pp. 680-683 e 686.

⁷⁶ CORREIA, Vergílio – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*. Lisboa: Libanio da Silva, 1919.

⁷⁷ Este estudo refere um conjunto de túmulos românicos: a de Rodrigo Sanches, os túmulos de Alcobaça, o de D. Tibúrcio na Sé de Coimbra, dois túmulos de Évora – o de D. Durando e um desconhecido –, e dois do Museu Municipal do Porto, provenientes do mosteiro de Paderne. CORREIA, Vergílio – *Três túmulos...* Lisboa: Portugalia, 1924.

⁷⁸ BARREIRA, João – *Artes decorativas*. Lisboa: Excelsior, 1930.

⁷⁹ BARREIRA, 1930, p. 13.

português, descartando a realidade das imagens românicas de altar em Portugal⁸⁰. Barreira publicaria uma primeira história da arte nacional com *Arte Portuguesa*⁸¹.

É também neste período que são publicados os primeiros volumes do ambicioso projecto do *Inventário Artístico de Portugal*, cuja missão era fazer o levantamento do património artístico do país. Esta publicação tornar-se-ia útil a vários níveis: quer pela divulgação de várias obras de arte junto dos estudiosos e do público em geral, resultando na descoberta de diversas peças que não se conheciam; quer pela facilidade de consulta dos volumes, acompanhados de fotografias e textos de síntese. Vergílio Correia tinha em preparação os volumes sobre Coimbra para o *Inventário*⁸², que ficariam incompletos com a sua precoce morte. Seriam terminados por António Nogueira Gonçalves e publicados postumamente em 1947 e 1953.

Com Aarão de Lacerda publica-se a *História da Arte em Portugal*⁸³, editada em 1942, obra que seria seguida por outras de carácter monumental na próxima década. A escultura, porém, não seria especialmente contemplada nesta visão de conjunto, deixando-se uma grande lacuna historiográfica por debater. Aarão de Lacerda assume essa falha na introdução do livro. Impera ainda o discurso nacionalista, que se verifica noutros autores desta fase⁸⁴. Lacerda demonstrou uma ideia de continuidade entre períodos históricos⁸⁵, rejeitando uma perspectiva evolucionista da história. Regressando à noção da universalidade do Românico, para Lacerda, a arquitectura e as artes que dela derivam são uma língua comum em toda a cristandade. A escultura românica também dá os seus primeiros sinais neste século, sempre integrada no monumento, mas ainda muito dependente dos modelos a partir dos quais o artífice se baseia. É transportada para a pedra, “mas não concebida para ela”. É um século de experiência para a escultura⁸⁶.

⁸⁰ O autor reúne um conjunto de exemplares de escultura românica nacional: os tímpanos historiados de S. Pedro de Rates, de S. Cristóvão de Rio Mau, as arquivoltas de Vilar de Frades, os túmulos de Rodrigo Sanches e dos bispos da Sé Velha de Coimbra, e, novamente, as Virgens da igreja matriz de Chaves, a Senhora da Azinheira, em Outeiro Seco, e a Virgem de madeira da colegiada de Santa Maria da Oliveira. LACERDA, 1930, pp. 249-250.

⁸¹ BARREIRA, João – *Arte Portuguesa*. Lisboa: Excelsior, 1940.

⁸² CORREIA, Vergílio, GONÇALVES, António Nogueira – *Inventário Artístico de Portugal. Vol. II: Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1947 e *IDEM – Inventário Artístico de Portugal. Vol. IV: Distrito de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1953a.

⁸³ LACERDA, Aarão de – *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1942.

⁸⁴ LACERDA, 1942, pp. 5 e 7.

⁸⁵ LACERDA, 1942, p. 105.

⁸⁶ LACERDA, 1942, pp. 177 e 179.

*Obras*⁸⁷, que reúne em cinco volumes textos de Vergílio Correia, tem o seu terceiro livro exclusivamente dedicado à escultura e pintura⁸⁸. É um importante ensaio de uma história da escultura medieval em Portugal, que só seria mais profundamente consolidada por Reynaldo dos Santos, representando, por isso, um avanço historiográfico. Os seus primeiros três capítulos individualizam a história da escultura nacional dos sécs. XII, XIII e XIV e, neles, Correia escreve o primeiro estado da arte da história da escultura medieval em Portugal, nunca ignorando a extensa bibliografia espanhola⁸⁹. O autor, tal como outros, levantou hipóteses sobre os factores que resultam nas particularidades da escultura medieval portuguesa: os recursos intelectuais dos artífices, a experiência dos mesmos, a disponibilidade de modelos e de material, ou as tendências regionais. E mais: a abordagem mais dignificadora da escultura românica é clara em Vergílio Correia: “À escultura coeva consagraram porém estes autores somente o que entenderam que a sua modéstia, e frequentemente a sua rudeza, mereciam”, nunca deixando, porém, de caracterizar o artífice do séc. XII como primitivo, popular, rude e tosco na imaginária, ainda que excelente na escultura arquitectónica. Assim, o autor interrogou-se, como outros, sobre as razões que expliquem a escassa produção nacional de escultura românica, face à rica e profusa escultura de Espanha, interrogando-se sobre o desaparecimento dos ícones românicos dos padroeiros de todas as igrejas em Portugal⁹⁰. Por fim, Correia tentou um inventário das peças existentes. Relativamente ao séc. XII, assegura que dificilmente se encontram peças desse período, citando apenas a imagem de marfim de Cárquere, sobre a qual já tinha escrito⁹¹. No séc. XIII coexistem ambas as tradições: a *românico-bizantina* e a nova estética naturalista, gótica, no mesmo território português. “Podem considerar-se raridades, os exemplares de imaginária avulsa do século XIII” segundo o autor⁹². Desse período, enumera apenas as imagens de Lamego⁹³.

⁸⁷ CORREIA, Vergílio – *Obras*. – Coimbra. Acta Universitatis Conimbricensis. Coimbra: Universidade de Coimbra, 5 vols., 1946-1978.

⁸⁸ CORREIA, Vergílio – *Obras*. Volume III – *Estudos de História da Arte: Escultura e pintura*. Acta Universitatis Conimbricensis. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953b, p. V.

⁸⁹ Citando nomes como Lamperez y Romea, Puig y Cadafalch, Calvert, Dieulafoy, Mayer, Gómez-Moreno, Tormo y Monzó e Ricardo Orueta (CORREIA, 1953b, p. 4).

⁹⁰ CORREIA, 1953b, pp. 2-6.

⁹¹ (CORREIA, 1953b, p. 18). O texto é publicado no *Terra Portuguesa* (CORREIA, Vergílio – Nossa Senhora de Carquere. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*. Lisboa. Volume III, ano 2º, nº 15 e 16 (Abril e Maio de 1917), pp. 56-60).

⁹² CORREIA, 1953b, p. 31.

⁹³ Entre os túmulos ornamentados deste século, Correia identifica os de D. Tibúrcio, os de Alcobaça (túmulo de Dona Urraca e do infante desconhecido com representação de apostolado), o de Rodrigo Sanches em Grijó, os dois túmulos episcopais de Évora e os túmulos minhotos de ricos-homens e abades.

Reynaldo dos Santos (1880-1970) consagrou-se como uma das referências da história da arte medieval portuguesa. Reynaldo dos Santos foi o mais representativo historiador de arte medieval do Estado Novo, com um discurso nacionalista que está bem representado nas *Conferências de Arte*⁹⁴. Na apresentação intitulada *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal*, resume o seu pensamento teórico e a busca da “essência” da arte portuguesa. Esse elemento nacional definidor que esteve presente desde a formação do país é “o conteúdo espiritual das formas”: uma junção da expressão estética, das origens e tradições, do ambiente de civilização nacional, personalidade do artista e “sensibilidade da raça”. O Românico é um período de especial interesse para este autor, ligado aos “elementos fundamentais da civilização portuguesa”, porque nas primeiras obras do país estão, logo, sinais imediatos da sensibilidade e alma portuguesas⁹⁵.

É a este autor que devemos um trabalho até agora não superado, *A Escultura em Portugal*, que engloba toda a produção escultórica nacional, dos primórdios da nação até ao séc. XVIII. Esta obra monumental englobou um total de 1500 esculturas⁹⁶, com um primeiro volume reservado para os sécs. XII ao XV. Para o autor, a história da escultura em Portugal por fazer e era, até agora, apenas constituída por estudos isolados de túmulos ou grupos de imagens. Para Reynaldo dos Santos, a escultura foi “das mais castiças expressões de sensibilidade nacional” e talvez a “mais constante unidade de sentimento”. No entanto, Santos reiterou a alegada escassez da imaginária românica em Portugal, sendo praticamente exclusiva a escultura ornamental. Por isso, o anjo românico do MNMC é um dos “belos e raros exemplos” de estatuária românica.

Relativamente à restante escultura românica nacional, o autor analisou os tímpanos relevados de Portugal, “raros entre nós”, incluindo o recentemente descoberto em Sepins, e os túmulos dos sécs. XII e XIII. Os capitéis românicos portugueses são isolados em subcapítulo e é nestes que melhor se exprime o “espírito da escultura românica portuguesa”⁹⁷. Aliado à ideia de *volksgeist*, o autor pressentiu nos capitéis de S. Cristóvão de Rio Mau “o cânon do nosso Românico, arquitectural e escultórico. Proporções propícias à expressão de robustez que o granito impõe (...). Este conceito da

⁹⁴ SANTOS, Reynaldo dos – *Conferências de Arte*. Lisboa: [s.n.], 1941 e *IDEM – Conferências de Arte: 2ª série*. Lisboa: Sá da Costa, 1943. Na primeira série de conferências, publicadas em 1941, Reynaldo dos Santos fez apresentações como *O império português e a arte*, integrada na série de estudos da Alta Cultura Colonial, ou ainda *O mar e o além-mar na arte portuguesa*, realizada na Royal Society em Londres, com a iniciativa do Secretariado da Propaganda Nacional.

⁹⁵ SANTOS, 1943, pp. 7-12.

⁹⁶ SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Acad. Nac. De Belas Artes. 2 vols, 1948-1950.

⁹⁷ SANTOS, 1948, pp. 10 e 12.

modelação em profundidade, dentro da lógica da matéria e da valorização das formas pelo jogo de luz e das sombras, havia de ser uma das constantes mais expressivas através da evolução do ornato arquitetónico em Portugal.” Acerca das arcaicas imagens de madeira, o autor repete as referências já dadas por Aarão de Lacerda, acrescentando ao inventário uma outra escultura, não identificada, da colecção de Ernesto Vilhena⁹⁸.

É numa outra obra monumental, *O Românico em Portugal*⁹⁹, que Reynaldo dos Santos se debruçaria mais seriamente sobre as grandes questões do Românico nacional. Nela debate-se sobre as suas origens, reconhecendo a agência dos monges de Cluny, ainda que haja tradições arquitectónicas antecedentes moçárabes, visigóticas ou bizantinas¹⁰⁰. O autor estruturou uma geografia do românico nacional e listou o património arquitectónico de cada um dos núcleos, fixando as suas principais características e modelos¹⁰¹. De acordo com o seu “relance geral sobre o românico”, enfatizou os aspectos que têm constituído o estereótipo do Românico nacional: a modéstia face aos programas iconográficos nacionais, a pobreza de meios, a simplificação e rudeza, que culmina num panorama artístico regional e simples¹⁰². Merece ainda referência outra obra monumental de Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, na qual o autor põe em marcha a teoria da persistência de uma “essência” da arte portuguesa, com características constantes, ao longo dos seus séculos de existência¹⁰³.

Na década de 50 surgem algumas obras de teor iconográfico. Dentro do universo da imaginária mariana, Barreiros elabora um ensaio sobre períodos histórico-artísticos, entre os quais o das *Virgens Românicas*. Nele, refere três imagens que classifica como românicas, com datação excessivamente precoce. A primeira é a Nossa Senhora das Areias do Museu Pio XII¹⁰⁴, datada neste texto dos sécs. XI a XII, seguida da de Cubalhão, Melgaço, registada como sendo do séc. XIII, “Escultura, na verdade, rudimentar, até mesmo adentro do primitivismo românico.”. Finalmente, segue-se a

⁹⁸ SANTOS, 1948, p. 17.

⁹⁹ SANTOS, Reynaldo dos – *O Românico em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul/Soc. Gráf. Nacional, 1955.

¹⁰⁰ SANTOS, 1955, pp. 7 e 10.

¹⁰¹ Organiza o mapeamento dos centros produtores do Românico em Portugal por Coimbra, Braga, Paço de Sousa, igrejas da margem esquerda do Minho, vale do Lima, Beira Alta, individualizando a arte cisterciense, Beira Baixa, Trás-os-Montes e Alentejo.

¹⁰² SANTOS, 1955, pp. 144-145.

¹⁰³ SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1950.

¹⁰⁴ Concordamos com a classificação românica desta imagem, mas cremos ser mais tardia, assunto que trataremos em capítulo próprio.

Nossa Senhora dos Remédios (fig. 1), de Braga, descrita assim: “(...) escultura reflecte igualmente bem nítido o primitivismo românico do século XII, na posição rígida do corpo na atitude mumificada da Virgem e do Menino; que nem só as Virgens de Majestade o século XII cultivava”¹⁰⁵. Outra imagem, de feição gótica e inspiração francesa, é classificada como “uma acentuada gestação transitória do românico para o gótico.”¹⁰⁶ Estas hesitações cronológicas são características dos poucos desenvolvimentos feitos no campo da escultura românica na historiografia nacional.

Correia de Campos escreveu duas obras da mesma natureza, explorando as questões teológicas, culturais e iconográficas em que assenta a arte mariana e cristológica. Elas são *Imagens de Cristo em Portugal* e *A Virgem na Arte Nacional*, editadas em 1950 e 1956, respectivamente¹⁰⁷. Na primeira obra, o autor menciona algumas cruzes processionais¹⁰⁸ e imagens cristológicas portuguesas, entre elas um pouco conhecido *Cristo Crucificado*, de transição para o Gótico, guardado hoje na sacristia da igreja de Granja Nova, em Tarouca. Afirma que o Cristo Negro de Coimbra, de Almoester e de Matosinhos são “Os três mais antigos espécimes conhecidos até agora no País, (...), pertencem já nitidamente ao novo ciclo e são obras do século XIV.”, ainda que saibamos que existem mais peças mais antigas¹⁰⁹. Na sua obra sobre Virgens, enumera três casos que atribui ao séc. XII: a Virgem do claustro da Sé de Viseu, recentemente descoberta à data da publicação deste livro; a Virgem apocalíptica do Apocalipse de Lorvão e a Virgem da estátua-coluna de Bravães. Do séc. XIII, cita duas lápides funerárias do MNMC¹¹⁰. Outras obras desta natureza foram produzidas em Portugal entre 1950 e 1970¹¹¹.

A. de Sousa Oliveira publicou um inovador estudo sobre as representações dos combates da alma do Românico nacional, *Temas Psicomáquicos na Escultura Românica Decorativa*¹¹², que teria continuidade na década de 80, por nomes como Jorge Rodrigues

¹⁰⁵ BARREIROS, 1954b, pp. 16-17.

¹⁰⁶ BARREIROS, 1954b, p. 22.

¹⁰⁷ CAMPOS, José Augusto Correia de – *Imagens de Cristo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, 1950 e IDEM – *A Virgem na Arte Nacional*. Braga: [s.n.], 1956.

¹⁰⁸ CAMPOS, 1950, pp. 135 e 137.

¹⁰⁹ CAMPOS, 1950, pp. 138-139 e 145-46.

¹¹⁰ CAMPOS, 1956, pp. 20-26.

¹¹¹ COUTINHO, B. Xavier – *Nossa Senhora na Arte. Alguns problemas iconográficos e uma exposição marial*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1959 e COUTINHO, B. Xavier – *Escultura Românica e Gótica*. In PERES, Damião – *História da Cidade do Porto*. Porto: Portucalense Editora, 1962, vol. I, pp. 543-586.

¹¹² OLIVEIRA, A. de Sousa – *Temas Psicomáquicos na Escultura Românica Decorativa*. BARROS, Manuel Correia; BRANDÃO, Domingos de Pinho (dir.) – *Lycerna*. Actas do IV Colóquio Portuense de Arqueologia. Porto, 4 a 6 de Junho de 1965. Série Suplementar da Revista. Porto: Stvdivm Generale, 1966, vol. V, pp. 655-663.

e Mário Barroca¹¹³. Carlos da Silva Lopes publicou, já em 1970, em artigo de jornal, um levantamento de imagens antigas em madeira¹¹⁴, incluindo as três de Lamego, o Cristo e a Virgem do MNSR, o Cristo de Mont'Iráz e uma imagem não especificada da Casa-Museu Guerra Junqueiro. Acrescenta uma pouco usual conclusão: estas não são todas as imagens antigas que conhece no país, acreditando que existam mais e que o inventário poderá até quadruplicá-las. Cremos que estava certo.

1.5. A partir de 1970: o estado actual da historiografia do Românico em Portugal

A década de 70 inaugura a fase mais modernizada da historiografia artística nacional sobre o Românico, editando-se uma série de obras, nesta década e até à actualidade, por um conjunto muito importante de autores. Esta nova fase é marcada pela publicação das primeiras grandes dissertações e teses de doutoramento focadas no Românico nacional, avançando com abordagens e metodologias inovadoras.

Manuel Luís Real é um historiador cuja obra vai ser marcada pela abordagem ao Românico e Alta Idade Média, metodologicamente assente na arqueologia da arquitectura, agarrando, na sua dissertação de licenciatura, de 1974, *A Arte Românica de Coimbra...* O autor regressa aos monumentos de Coimbra e à sua documentação para reavaliar dados, mas também avança com nova sistematização para o Românico em Coimbra, com as classificações da fase A1, com influências árabes e tradição pré-românica; da fase A2, uma corrente nova de inspiração cluniacense; o grupo B1, arte original e da maior qualidade, fruto do contributo de artífices moçárabes e estrangeiros, com decoração sem paralelos na Península ou na Europa¹¹⁵; e do grupo B2, o envelhecimento da fase anterior. Este sistema vem actualizar o contributo de Nogueira Gonçalves, que havia estabelecido três etapas artísticas da cidade: a condal, a afonsina e a sanchina. A escultura coimbrã tem direito a aprofundadas análises, incluindo os relevos do rico portal e do busto de S. João de Almedina, o tímpano de Sepins e o túmulo do infante D. Henrique (filho de D. Sancho I). Nas décadas seguintes, Real devotou-se às

¹¹³ RODRIGUES, Jorge – *Aspectos da ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1987. Dissertação de mestrado e BARROCA, Mário Jorge Barroca – *Cenas de passamento e de lamentação na escultura funerária medieval portuguesa (séc. XIII a XV)*. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. II série, nº 14 (1997), pp. 655-684.

¹¹⁴ LOPES, Carlos da Silva – *Bricabraque: Imagens arcaicas de madeira. O Primeiro de Janeiro*. Porto. (17 de Maio de 1970), s.p..

¹¹⁵ REAL, Manuel Luís Campos de Sousa – *A Arte Românica de Coimbra (Novos dados – Novas Hipóteses)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1974. Dissertação de licenciatura, pp. 41-42.

monografias e artigos científicos de monumentos, artefactos e campanhas arqueológicas do Românico português, de extrema importância para a renovação historiográfica, incluindo *O projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português*, no qual examina o projecto primitivo da Sé de Braga, demonstrando a existência, no nosso território, de ambiciosos planos arquitectónicos ainda no séc. XI¹¹⁶.

Outro reputado historiador de arte desta geração é Carlos Alberto Ferreira de Almeida que, em 1971, publicou *Primeiras Impressões sobre a Arquitectura Românica Portuguesa*¹¹⁷, estudo no qual deixa clara a maior questão que ocuparia este historiador e que foi uma das suas inovações: a proposta de se estudar a arquitectura românica portuguesa por via das suas condições geográficas, económicas, sociais e culturais. Quatro anos depois, o autor escreve um estudo sobre S. Pedro de Rates, tema que seria retomado por Manuel Luís Real na década seguinte¹¹⁸, avançando com reavaliações das fases construtivas do edifício e valorizando uma visão diacrónica do monumento. Em 1978, Ferreira de Almeida daria ao prelo a sua tese de doutoramento, *Arquitectura Românica de Entre Douro e Minho*¹¹⁹, um substancial contributo sobre esta região portuguesa, reservando a primeira parte deste trabalho a uma detalhada caracterização sobre a *geografia, ecologia e economia* do Minho, demonstrando como esses factores se interligam com a produção artística do Minho. As questões antropológicas são fundamentais para o autor, incentivando estudos como *O Culto de Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna. Perspectiva Antropológica*, trabalho sobre as construções mitológicas e as práticas culturais em torno de imagens marianas¹²⁰.

Na década de 1980, foram publicados diversos estudos sobre arte medieval de António Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte Medieval*¹²¹, focados em

¹¹⁶ REAL, Manuel Luís – O projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português. In *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, vol. I. Braga: Universidade Católica Portuguesa e Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 435 – 489.

¹¹⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Primeiras Impressões sobre a Arquitectura Românica Portuguesa*. *Revista da Faculdade de Letras - Série História*. Porto. Vol. II (1971), pp. 65-116.

¹¹⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *A igreja Românica de Rates (Póvoa de Varzim)*. Separata do Boletim Cultural “Póvoa de Varzim”. Póvoa de Varzim: [s.n.], vol. XIV, nº 1, 1975 e REAL, Manuel Luís – *O românico condal em S. Pedro de Rates e as transformações beneditinas do séc. XII*. Póvoa de Varzim: Separata do Boletim Cultural “Póvoa de Varzim”, vol. XXI, no1, 1982.

¹¹⁹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre Douro e Minho*. Porto: Faculdade de Letras do Porto. Tese de doutoramento, 1978.

¹²⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Culto de Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna. Perspectiva Antropológica*. Separata da “Revista de História”. Porto: Centro de História da Universidade do Porto, vol. II, 1979; IDEM – *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo Iconográfico. Iconografia II*. Porto: Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras do Porto, 1983a e IDEM – *O Presépio na Arte Medieval. Iconografia I*. Separata da Revista “Arqueologia”. Porto: Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras do Porto, 1983b.

¹²¹ GONÇALVES, António Nogueira – *Estudos de História da Arte Medieval*. Coimbra: EPARTUR, 1980.

Coimbra e edifícios como Santa Cruz e a catedral. Em 1987, Lúcia Rosas publicou a sua dissertação de mestrado, isolando as igrejas da margem esquerda do Minho, entendidos como monumentos estilisticamente endividados com a escultura de Tui e Compostela¹²².

Na mesma década, Carlos Alberto Ferreira de Almeida escreve o volume sobre *O Românico* para a série de uma *História da Arte em Portugal*¹²³, com informação renovada para uma obra de síntese que dá particular atenção à contextualização histórica e cultural, mas também às artes consideradas menores – entre elas a imaginária –, ignoradas nas *Histórias da Arte* anteriormente editadas. Para o volume sobre *O Gótico*, a contribuição é de Pedro Dias, historiador de arte ligado à escultura e outras técnicas artísticas deste período¹²⁴. Estas obras seriam reeditadas em 2001 e 2002, respectivamente¹²⁵, com o contributo de Mário Jorge Barroca em *O Gótico*, no qual, apesar do tema estilístico a que se dedica, ensaia uma análise e levantamento de imagens devocionais nunca antes citadas, afirmando “Cremos, no entanto, que não deve ser posta em dúvida a existência de escultura devocional no século XII, de que podemos apontar alguns exemplos”: Virgem com o Menino de Doçãos, duas Virgens de Mazouco, uma de Belver, a imagem mariana de Cheires, Alijó, hoje no MNSR, entre outras. Defende, contudo, que “Mas, ao todo, o acervo da nossa imaginária em madeira que se pode remeter com segurança para os séculos XII e XIII não ultrapassa muito as duas dezenas.”¹²⁶.

As obras publicadas pela Zodiaque em 1986 e 1987, respectivamente, *Portugal Roman, Le Sud du Portugal* e *Portugal Roman. Le Nord du Portugal*¹²⁷ vêm revisitar o estudo da arquitectura românica, com desenvolvidos textos introdutórios de contextualização da autoria de Manuel Luís Real e José Mattoso e Artur Nobre de Gusmão, a par das análises individualizadas dos edifícios. No primeiro volume desta dupla, é incluído um relevante texto da autoria de Real, intitulado *La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal*, na qual o investigador procura traçar as origens da escultura figurativa do Românico português, atribuindo as suas primeiras manifestações ao séc. XI, e analisando peças como o busto de S. João de Almedina.

¹²² ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *A Escultura Românica das Igrejas da Margem Esquerda do Rio Minho*. Porto: Universidade do Porto, 1987. Dissertação de mestrado.

¹²³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Românico*. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 3, 1986.

¹²⁴ DIAS, Pedro – *O Gótico*. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 4, 1986.

¹²⁵ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Românico*. Lisboa: Editorial Presença, 2001 e ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

¹²⁶ ALMEIDA e BARROCA, 2002, pp. 159 e 181.

¹²⁷ GRAF, Gerhard N. – *Portugal Roman. Le Sud du Portugal*. Paris: Zodiaque, 1986 e *IDEM – Portugal Roman. Le Nord du Portugal*. Paris: Zodiaque, 1987.

Destaca-se ainda o importante, mas isolado, estudo sobre a imagem românica de Santa Maria de Guimarães, da autoria de Bernardo Ferrão Tavares e Távora¹²⁸. Tal como afirma Távora, nenhum, nas suas palavras (ou quase nenhum, nas nossas) precursores do nosso Românico mencionaram imagens de vulto desse período em Portugal. Isso deve ter acontecido, em primeiro lugar, porque não as conheciam ou, em segundo, tal como defende o autor, porque devem ter duvidado das suas classificações românicas. Posto isto, o autor elaborou um pequeno, mas útil, estado da arte.

Jorge Rodrigues apresenta-se no campo do estudo do Românico com a publicação da sua dissertação de mestrado, um estudo pioneiro intitulado *Aspectos da ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal*, apresentando o mais exaustivo inventário de escultura ornamental portuguesa do período românico alguma vez realizado entre nós. O autor propõe uma organização compreensiva destes exemplares numa lógica de doze programas iconográficos e dos temas mais relevantes, referentes ao universo animal, humano e sagrado. Ainda neste estudo, o autor afirma que a escultura de pleno relevo “é praticamente inexistente no nosso românico”¹²⁹. É uma análise marcadamente inovadora, que seria desenvolvida em publicações posteriores: o volume da série *História da Arte Portuguesa* coordenada por Paulo Pereira, *O Mundo Românico (séculos XI-XIII)*, cuja primeira edição sai a partir de 1995, e *O modo românico*, de 2008, da série *Arte portuguesa*, coordenada por Dalila Rodrigues¹³⁰.

Um dos mais importantes estudos para a escultura devocional medieval portuguesa é a *Imaginária Coimbrã dos Anos do Gótico* de Carla Varela Fernandes¹³¹. A autora identifica dezenas de imagens góticas da região e oficinas de Coimbra, propondo um detalhado exame global deste centro artístico. Até à data deste nosso estudo, seria a única dissertação académica sobre imagens devocionais da Idade Média em Portugal. A escultura medieval é a sua principal área de investigação, com especial ênfase na imaginária e na tumulária. Carla Varela Fernandes publicaria mais trabalhos inovadores

¹²⁸ TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares e – Elementos para o estudo Histórico-Iconográfico da Imagem de Santa Maria de Guimarães. *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada: Actas*. Guimarães: Comissão Organizadora do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada, vol. 4, 1981, pp. 299-355.

¹²⁹ RODRIGUES, 1987, p. 78.

¹³⁰ RODRIGUES, Jorge – *O Mundo Românico (séculos XI-XIII)*. PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Autores, 2007; *IDEM – O modo românico*. RODRIGUES, Dalila – *Arte portuguesa*. Lisboa: Fubu Editores, 2008.

¹³¹ FERNANDES, Carla Varela – *Imaginária Coimbrã dos Anos do Gótico*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1997a. Dissertação de Mestrado.

e pioneiros¹³² para este campo de estudos. Em 2005, defendeu a sua tese de doutoramento¹³³ sobre a iconografia régia da primeira dinastia, focada nos conceitos de poder, de propaganda e de mito dos soberanos, tendo em conta os modelos políticos vigentes na época. Esta investigação debruça-se principalmente sobre a tumulária dos monarcas afonsinos, os poucos exemplares de iconografia régia que sobreviveram.

A autora publicaria o primeiro estudo sobre a iconografia do Crucificado em Portugal, englobando os sécs. XII ao XIV, no qual examina diversas imagens românicas e põe debaixo de lupa os modelos iconográficos da cristologia românica e gótica: *Christus Pathus*, *Christus Dolens* e *Christus Triumphans*. Imagens como o Cristo articulado do MGV ou o Cristo Crucificado de Matosinhos foram, pela primeira vez, estudados com esta profundidade científica. Outros estudos contribuíram para novas datações críticas de imagens românicas¹³⁴ ou estudaram túmulos desse período¹³⁵. Referiremos ainda duas obras monumentais da mesma autora. *Pero. O mestre das imagens (c. 1300-1350)* é uma pioneira biografia histórico-artística sobre um escultor medieval com actividade em Portugal. Mais recentemente, a autora editou uma monografia sobre os capitéis historiados do claustro de Celas, reavaliando anteriores propostas críticas sobre os mesmos. Nele, a autora comprova, sistematicamente, por meio da comparação

¹³² FERNANDES, Carla Varela – As imagens de devoção no tempo de Afonso Henriques. *2º Congresso histórico de Guimarães. Sociedade, administração, cultura e igreja em Portugal no século XII*. Actas do congresso. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães – Universidade do Minho, vol. 5, 1997b.

¹³³ FERNANDES, Carla Varela – *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII-XIV*. Lisboa: Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 2005. Tese de Doutoramento.

¹³⁴ FERNANDES, Carla Varela – PATHOS – The bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples. *RIHA Journal* 0078 (2013), s.p.; *IDEM*, BARROCA, Mário Jorge – Uma imagem de S. Bartolomeu do MNAA: questões em torno da estética, iconografia e importância do culto nos anos do Românico. *Imagens e liturgia na Idade Média*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, vol. 5, 2015b, pp. 89-108.

¹³⁵ FERNANDES, Carla Varela – Construção imagética do herói-mártir. O caso de D. Rodrigo Sanches. *ARTIS. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. n.º 9 (2010-2011), pp. 109-124, *IDEM* – The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program. *Medievalista online*, 1 (16), 2014, s.p.; *IDEM* – Lugares da Eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI (?) a XIV. In DIMAS, Samuel (Dir.) – *Redenção e Escatologia no Pensamento Português*, vol. 2 (Idade Média). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2015a, pp. 240-255; *IDEM* – El primer yacente portugués. En torno al sepulcro de la reina Urraca y las posibles relaciones entre los centros artísticos franceses y peninsulares. In POZA YAGÜE, Marta e OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (eds.) – *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: Confluencia artísticas en el entorno de 1200*, Madrid: Ediciones Complutense, 2017, pp. 387-411; *IDEM* – Escultura Portuguesa durante o reinado de Afonso X, o Sábio: alguns exemplos. *Revista De Poética Medieval*, 35 (35), 2021, pp. 55-80.

iconográfica e formal com obras nacionais e internacionais, que a classificação desses capitéis deve ser recuada para a segunda metade do séc. XIII¹³⁶.

Paulo Almeida Fernandes devota-se maioritariamente à arquitectura e escultura do Românico e pré-Românico, tomando, para mestrado, a *Igreja pré-românica de São Pedro de Lourosa*¹³⁷. Para doutoramento, avança com estudos sobre a arte asturiano-leonesa¹³⁸. Este autor tem escrito sobre programas escultóricos românicos, com novas leituras para os capitéis do portal principal da catedral de Lisboa¹³⁹, consagrando-se também a outras questões ligadas à iconografia românica¹⁴⁰. Em 2009, faria uma relevante comunicação sobre o ponto de chegada e as necessidades académicas do complexo tema da escultura românica em Portugal, analisando os maiores problemas e exigências de novos caminhos de investigação sobre o tema¹⁴¹.

Outros autores desta fase historiográfica, como José Custódio Vieira da Silva, Joana Ramôa Melo, Pedro Dias e Luís Urbano Afonso, dariam contributos para o estudo da escultura medieval, mas quase ou mesmo exclusivamente limitados ao período gótico, e geralmente à tumulária. Mário Jorge Barroca, com trabalho sobre a escultura funerária medieval em 1987¹⁴², apresentou em 1997 um crucial estudo sobre as práticas sociais e representações em torno da morte, destacando túmulos românicos, em *Cenas de passamento e de lamentação na escultura funerária medieval portuguesa*¹⁴³. Para a

¹³⁶ FERNANDES, Carla Varela – *Pero. O mestre das imagens (c. 1300-1350)*. Lisboa: Imprimatur, 2018b.; *IDEM* – Santos, Heróis e Monstros. O Claustro da Abadia de Santa Maria de Celas. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

¹³⁷ FERNANDES, Paulo Almeida – *A Igreja pré-românica de São Pedro de Lourosa*. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 2002. Dissertação de mestrado.

¹³⁸ FERNANDES, Paulo Almeida – *Matéria das Astúrias. Ritmos e realizações da expansão asturiano-leonesa no actual centro de Portugal (séculos VIII-X)*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento, 2016d.

¹³⁹ FERNANDES, Paulo Almeida – Iconografia do Apocalipse: uma nova leitura do programa do portal ocidental da Sé de Lisboa. *Revista Estudos – Património*, nº 7. Lisboa: IPPAR, 2004, pp. 91-100.

¹⁴⁰ FERNANDES, Paulo Almeida – Limiares da Salvação. Visões da vida eterna na escultura românica portuguesa. O paraíso. DIMAS, Samuel, EPIFÂNIO, Renato, LÓIA, Luís – *Redenção e Escatologia. Estudos de filosofia, religião, literatura e arte na cultura portuguesa*, vol. I, tomo 2. Lisboa: Nota de Rodapé Edições, 2015, pp. 227-240 e FERNANDES, Carla Varela, FERNANDES, Paulo Almeida – Elements of resistance in the values of the Romanesque style in sculptures in Portuguese cathedrals: model transfer, adaptations and continuity. In BOTO VARELA, Gerardo e SERRANO, Marta – *Late Romanesque Sculpture in European Cathedrals. Sceneries, Narratives and Materility*. Brepols, 2018a, pp. 317-331.

¹⁴¹ FERNANDES, Paulo Almeida – A Escultura Românica em Portugal: construções historiográficas e desafios actuais. *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Lisboa: Palácio Fronteira, 2009, pp. 25-54.

¹⁴² BARROCA Mário Jorge – *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-E-Minho (séculos V a XV)*. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, (policopiado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade, Porto, 1987.

¹⁴³ BARROCA, 1997, pp. 655-684.

exposição de *Nos Confins da Idade Média*, este autor produziu textos sobre algumas esculturas devocionais românicas, incluindo o anjo do MNMC¹⁴⁴.

Após o ano 2000, foram publicadas algumas dissertações e artigos científicos que exploram temas da escultura românica a partir de determinados ângulos tipológicos ou iconográficos¹⁴⁵. Em 2010, é editada, com a autoria de Maria Leonor Botelho e Lúcia Rosas, uma nova *Arte românica em Portugal*. Para as autoras, a escultura devocional é um património “por demais escasso no que respeita à escultura de vulto”¹⁴⁶. De qualquer maneira, a Virgem com o Menino de Azinhoso é beneficiada com um primeiro estudo nesta obra. Outras obras de cariz monumental foram editadas, – como os roteiros da Rota do Românico¹⁴⁷ – mas focando fundamentalmente a escultura arquitectónica, não tendo saído nenhum estudo significativo sobre a escultura devocional portuguesa desse período.

1.6. Um património desaparecido, esquecido ou ignorado?

A imaginária românica portuguesa é um património com os seus desafios. Por estar disperso, descontextualizado, pouco publicado e ter sido isolado do público e da academia em colecções privadas, essa invisibilidade tem indubitavelmente contribuído para uma percepção redutora deste tema. O inventário nacional de imagens devocionais até ao séc. XIV é, afinal, muito mais extenso daquilo que se estimava. Além disso, a documentação e a bibliografia confirmam a existência de imagens adicionais que hoje estão desaparecidas. Juntas essas duas evidências, torna-se claro que, hoje, há condições para reavaliar a crença, sobrevalorizada e geralmente adoptada na historiografia, de que a imaginária foi teve pouca ou nenhuma expressão na época românica portuguesa.

¹⁴⁴ BARROCA, Mário Jorge – 23. Anjo. In *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa (séculos XII-XV)*. Lisboa: I.P.M., D.L., 1992a, pp. 112-114, BARROCA, Mário Jorge – 45. Virgem. *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa (séculos XII-XV)*. Lisboa: I.P.M., D.L., 1992b, pp. 133-134, entre outros.

¹⁴⁵ LOPES, Patrícia Raquel Ferreira – *Típanos românicos portugueses: temas e problemas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2006. Dissertação de mestrado, MARQUES, Marisa Costa, *O mundo do fantástico na arte românica e gótica em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007. Dissertação de mestrado, COSTA, Joaquim Luís – Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa. *Medievalista* [Em linha]. Nº17 (Janeiro-Junho 2015); RIBEIRO, Andreia Filipa Alinho Pinto – *Iconografia profana na escultura românica em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016. Dissertação de mestrado; CAEIRO, Ana – *A monstruosidade ao serviço da arte românica portuguesa: das fontes à expressão artística*. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 2021. Dissertação de mestrado.

¹⁴⁶ ROSAS, Lúcia, BOTELHO, Maria Leonor – *Arte Românica em Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2010, p. 19.

¹⁴⁷ MACHADO, Rosário Correia (coord.) – *Rota do Românico, vol. 1*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014^a; *IDEM* (coord.), [et al.] – *Rota do Românico, vol. 2*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014b.

O maior núcleo de imagens reunidas neste recenseamento é o do MNAA, contando com duas dezenas de peças¹⁴⁸. O caso desta colecção de escultura, indissociável da figura de Ernesto Vilhena, é ilustrativo da história deste património em Portugal e das problemáticas a si ligadas: descontextualização, invisibilidade e inacessibilidade. O incremento das práticas de coleccionismo em Portugal a partir do séc. XIX culminou na formação de figuras como Ernesto Vilhena, governador colonial e homem intimamente ligado a Salazar e ao regime¹⁴⁹, que acumula um considerável acervo artístico até à sua morte, em 1967, deixando como legado a maior colecção privada – que se tornaria a maior colecção museológica – de imaginária portuguesa, ao Estado, que é incorporada no MNAA em 1969 e pela primeira vez exposta a partir de 1980. Durante décadas, Ernesto Vilhena acumulou principalmente “antiguidades”, com particular gosto para a Idade Média, contabilizando 27 520 objectos (excluindo os seus livros), dos quais 4000 eram esculturas e, dessas, 1490 migraram para o MNAA¹⁵⁰. Para comparação, salientamos que o MNAA somava, em 2014, cerca de 48 000 obras de arte no sistema Matriz.

O cada vez mais dinâmico mercado de arte no país, muito aliciante a compradores estrangeiros, vem no contexto da dissolução das ordens religiosas, bem como da criação de vários museus nacionais e regionais. Ernesto Vilhena organizou uma vasta rede de intermediários pelo país, fazendo “a compra através dos antiquários, adelos, bricabraquistas ou leilões”¹⁵¹, mas também a juntas de paróquia, membros da hierarquia eclesiástica, “à revelia das comissões fabriqueiras, das populações e das autorizações superiores do episcopado”¹⁵², e a sacristãos e funcionários de museus. Perante este cenário, a legislação da salvaguarda patrimonial e as suas instituições centralizadas mostravam-se insuficientes¹⁵³. Ernesto Vilhena e os seus intermediários fizeram trabalhar em seu favor as necessidades das paróquias, entre as possibilidades de renovação do seu recheio artístico e o interesse em contribuir para os rendimentos da fábrica.

¹⁴⁸ De todas estas peças românicas, apenas três delas integram a actual exposição permanente de escultura portuguesa, estando a larga maioria deste núcleo bastante significativo de imagens em reserva (CARVALHO, Maria João Crespo Pimenel Vilhena de – *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A constituição de uma colecção nacional*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2014. Tese de doutoramento, p. 254).

¹⁴⁹ A sua actuação como coleccionador é informada pela ideologia política vigente durante o Estado Novo, que projecta no património artístico uma representação da identidade nacional; dessa forma, Vilhena interpreta as suas próprias práticas colecionistas como um resgate da cultura material nacional.

¹⁵⁰ Contam-se as colecções de têxteis, mobiliário, cerâmica, pintura, vidros, metais, pratas, marfins, os diversos, as cruzes, azulejos e leques, e, entre todas elas, a de escultura, excluindo daqui os livros (CARVALHO, 2014, p. 448).

¹⁵¹ CARVALHO, 2014, p. 361.

¹⁵² CARVALHO, 2014, p. 343.

¹⁵³ CARVALHO, 2014, p. 348.

O desaparecimento das imagens medievais foi favorecido pelas renovações de gosto e o desejo de substituição dos santos mais inestéticos, um facto bem ilustrado pelo comentário de A. Augusto Gonçalves acerca do bispo Bastos Pina: “levado pela sua iniciativa reformadora, tentou um dia iniciar esta empresa de alto valor: - trocar essas imagens arcaicas por outras, que despertassem ressonâncias afáveis de íntimo agrado na alma dos fiéis. Mas encontrou as hesitações de moleza e desleixo (...). - as imagens de pedra, de mais irreverente e repulsiva fealdade exterior, eram aquelas sobre as quais a insensibilidade popular, por aberração de inconsciência, fazia incidir a preferência das suas predilecções devotas!...”¹⁵⁴. Se, por um lado, pode ser atribuída alguma legitimidade à missão “de resgate” de Ernesto Vilhena, duas consequências principais surgem daí: a descontextualização dessas imagens e a ausência de informações sobre as peças, bem como o seu desaparecimento do espaço público, tornando-as inacessíveis e invisíveis.

O impulso coleccionista de Vilhena não existiu isolado, havendo outros coleccionadores que saturaram o mercado. Saraiva Nunes, um dos intermediários do comandante, escreve-lhe em 1940, lamentando a escassez de imagens: “Isto de santos está mesmo muito mau. A não ser que haja pessoas que lhe cáiam do céu, eu não vejo grandes probabilidades de serem fornecidas Boas peças a V. Exa. Eu que viajo imenso, que tenho numerosos agentes, e que escrevo imenso, este ano de 1940, é com este S. Miguel, apenas Sete pedra [sic] imagens que lhe adquiro. É pasmoso!”¹⁵⁵. Noutra altura, um comentário semelhante é repetido por Saraiva Nunes: “(...) dá a impressão que as imagens de pedra se sumiram pelo chão abaixo.”¹⁵⁶ Os sinais da elevada concorrência entre coleccionistas já se faziam sentir anos antes, em 1936: “(...) esta região do districto de Coimbra, está imensamente movimentada por antiquarios e outros que para isso andam a praticar. Há tempos estava em Maiorca e passado um pouco chegava um carro com dois sujeitos (...) á procura de antiguidades. (...) Teem comprado toda a quantidade de sucata. (...). Na mesma terra e casa onde eu comprei a Senhora do Leite em Casaes de Anta a que atrás me refiro, existia tambem um Espirito Santo que eu não quis, (...); pois tambem o lá foram buscar, creio que o Nascimento e o levou para Lisboa.”

Além do esgotamento do mercado, Artur de Sandão confirma o desvio em massa deste património dos seus locais de culto originais para as mãos de privados: “A

¹⁵⁴ GONÇALVES, 1923, pp. 110-111 *Apud* CARVALHO, 2014, p. 347-348.

¹⁵⁵ CARVALHO, 2014, p. 351.

¹⁵⁶ CARVALHO, 2014, p. 352.

imaginária, que escasseia nos museus, é frequente nas colecções particulares.”¹⁵⁷ De facto, os recursos financeiros de coleccionadores como Ernesto Vilhena tornavam difícil a concorrência dos museus na aquisição de obras de arte, fomentando o monopólio das colecções particulares. Maria João Vilhena de Carvalho exemplifica: no ano de 1947, o director do MNAA havia solicitado o aumento da verba de 100 000 para 800 000 escudos para a compra de novos itens no museu; sabe-se que para o ano de 1947, Ernesto Vilhena declara mais de 2 000 000 escudos apenas nos trabalhos prestados para a Companhia de Diamantes de Angola, na qualidade de administrador-delegado.

Além da vasta comercialização de arte dentro do território nacional, perdeu-se muito património em vendas para fora do país. José Leite de Vasconcelos recorda as palavras de Adães Bermudes acerca da saída de objectos artísticos nacionais, propondo medidas legislativas que protegessem esse património, perante os muitos compradores de fora que vêm propositadamente a Portugal para adquirir peças, anunciando até em jornais¹⁵⁸. Teixeira de Carvalho alertava ainda para a figura do coleccionador como um dos “maiores destituidores de monumentos do nosso passado histórico e artístico”, acrescentando duramente que “não há nada mais profundamente triste do que encontrar uma estátua de santo, feita com muito amor por um artista ingénua para uma dama antiga, sòzinha, na casa pretenciosa e ridícula duma fidalga que herdou um nome sem herdar a nobreza e a piedade”¹⁵⁹. Joaquim de Vasconcelos atacou os “agentes que abusaram da credulidade das freiras” de Celas, nos últimos anos de funcionamento do mosteiro, “obrigadas a vender” o seu recheio artístico “para matarem a fome”, tal como sucedeu, segundo o autor, em Lorvão e na Guarda¹⁶⁰. Ramalho Ortigão faz o mesmo aviso, criticando aqueles com os “maiores potentados, os quaes em suas casas e para seu recreio intimo se rodeiam de todas as joias artisticas de que pela abolição dos vinculos e pela extinção das ordens religiosas se apoderou o moderno commercio do bric-à-brac.”¹⁶¹¹⁶².

¹⁵⁷ SANDÃO, Arthur de – 1970. *Livros e Colecções de Arte*. Porto. Separata de Notícias Editoriais, nº 1, Setembro 1970, p. 13 *Apud* CARVALHO, 2014, p. 583.

¹⁵⁸ VASCONCELLOS, José Leite de – Objectos de arte. *O Archeologo Português*. Lisboa. Série 1, vol. 4 (1898), pp. 98-100.

¹⁵⁹ CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – *Arte e arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp. 130-132.

¹⁶⁰ VASCONCELLOS, Joaquim de – Coimbra. *A Arte e a Natureza em Portugal: álbum de fotografias com descrições, clichés originaes, copias em photypia, monumentos, obras d’arte, costumes e paisagens*. Porto. Vol. III (1904), s.p..

¹⁶¹ ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: António Maria Pereira Livreiro-Editor, 1896, pp. 4-5.

¹⁶² No que concerne a casos de saída de esculturas românicas para o estrangeiro, conhecemos um: o da Adoração dos Magos, representado em baixo-relevo numa placa em osso de baleia, datável, talvez, do séc.

Durante a análise da bibliografia reunida para esta investigação, fomos registando várias referências a imagens românicas de paradeiro desconhecido. Na correspondência enviada por Saraiva Nunes a Ernesto Vilhena, são mencionadas várias imagens românicas ou com características que subentendem esculturas desse período¹⁶³. Um dos mais antigos testemunhos desta natureza que recolhemos vem de Augusto Filipe Simões¹⁶⁴, quando, durante as escavações na igreja de Santiago em Coimbra, se descobre, em 1861, que “Nos intercolumnios havia as estatuas dos Evangelistas”, as quais voltaram a ser enterradas no mesmo local. O historiador de arte avança que as esculturas deviam ser do séc. XI, “e por isso importantíssimas para a historia da esculptura portugueza.” Vergílio Correia escreve em 1943 sobre uma imagem em madeira no mosteiro de Cárquere: “(...) certo é que no Mosteiro de Santa Maria de Cárquere se conservam com a devida veneração, duas raríssimas imagens da Virgem, uma minúscula, de marfim (...), e outra de madeira, de 0,59 de altura, (...) ambas sentadas e sustentando o Menino Jesus colocado de frente, à moda românica, coevas portanto dos primeiros tempos do mosteiro e do nosso primeiro monarca.”¹⁶⁵ João Barreira cita as imagens desaparecidas da Virgem da matriz de Chaves, colocada “num nicho da ousia a grande altura” e a Virgem da Azinheira¹⁶⁶. São as mesmas imagens que Aarão de Lacerda mencionou noutro lugar.¹⁶⁷ Aguiar Barreiros, no seu

XI, que é vendida por JVPM Pinto, em 1970, integrando o acervo de The British Museum, segundo informações de inventário do museu.

¹⁶³ “*Mario Duarte, Director Finanças (...) Tem uma antiquissima Santa prata [santa preta] com menino ao colo*” “*Penafiel - Nova visita em 5 de Setembro de 1958. Viemos aqui, especialmente para vêr a imagem da Senhora com o Menino, cuja venda elle < Joaquim Pereira da Cunha > me propoz, ha já tempos. Compramo-la, embora cara, e mais uma especie de busto, em granito, talvez romanico, ou romano.*” (CARVALHO, 2014, pp. 47 e 765). Em negociações com um pintor de Oliveira de Azeméis, Saraiva Nunes declara “Tenho ou sei onde estão uma santa em pedra de ança muito antiga parece me romanica, (...)”. Em Sernancelhe, Saraiva Nunes avista “o Senhor da Veiga e a Senhora da Carrasca, devem na verdade ser romanicas, (...). O que estão é numa colocação que faz ver bem que por ali não teem aparecido antiquarios, porque senão já as tinham roubado”. No museu do tesouro da catedral de Braga, o comprador menciona, em madeira, um “São Braz, muito carunchoso, classificado do seculo XIII, e que offerece a particularidade de não ter menino e de ser elle proprio que está doente, pois que leva a mão E à propria garganta” e na Quinta da Palmeira ou Quinta dos Ingleses viu uma “Virgem de Madeira que deve ser um sec. XIII, hespanhol”. No museu do Mosteiro de Arouca, regista mais imagens do séc. XIII, como uma “Santa Catarina (?) de madeira, colorido antigo, com côroa e mangas fendidas, aspecto archaico que dizem do sec. XIII; muito curiosa e fóra dos comum.” É mencionado ainda, no mosteiro de Lorvão, “(...) uma imagem em madeira, de tamanho natural, com restos de pintura, romanico, penso eu, é a de um Santo evangelista (não são Bento); diz o sacristão que esteve já em uma exposição no estrangeiro.” e ainda as imagens de marfim em Santarém “Egreja de S. Thiago (...) Entramos pela porta da casa do Padre.”, no qual havia “um oratorio, que pertence, tambem, ao Padre, e onde elle tem, segundo o Cesario, fechado na ocasião, com cerca de 40 imagens em marfim, algumas, diz o Cesario, do seculo XIII.” Entre Alvaiázere e Tomar “existia em casas particulares, paredes de propriedades etc, numerosas pedras com inscrições, capiteis, estatuas e fragmentos de mosaicos, tudo Românico, que á 60 anos foram colecionados [sic] para Thomar.” (CARVALHO, 2014, pp. 175, 391, 486, 488-489, 515, 768, 185, respectivamente).

¹⁶⁴ SIMÕES, 1870, p. 14.

¹⁶⁵ CORREIA, 1972, p. 261.

¹⁶⁶ BARREIRA, 1929, p. 9.

¹⁶⁷ LACERDA, 1942, p. 325.

catálogo sobre o tesouro da Sé de Braga, refere um S. Brás do séc. XIII da Sala do Órgão, classificado como românico, e outra imagem de provável cronologia românica, ligada a uma rica história cultural e diversas lendas, proveniente do Santuário de Nossa Senhora da Peneda, em Arcos de Valdevez¹⁶⁸. Esta imagem, cuja lenda narra que teria aparecido numa lapa, a 5 de Agosto de 1220, desapareceria do santuário entre 1927-1936¹⁶⁹. O mesmo aconteceu com a pré-românica cruz peitoral do MGV, peça única em Portugal, sobre a qual discorre Aarão de Lacerda em 1917¹⁷⁰, desaparecendo do museu durante a segunda metade do séc. XX¹⁷¹. Restam apenas as fotografias desta peça (fig. 2).

Mas outras razões impõem-se para a perda de tantas esculturas românicas. Além das acções destruidoras do tempo que afectam com maior força o património mais antigo, grande parte destas imagens eram executadas em madeira, um material mais perecível. A sua destruição também se deve, em grande parte, à sua passagem por épocas de mudança de gosto. As iconografias incompreendidas, os formalismos vistos como grotestos, anatomicamente incorrectos, ininteligíveis e abstractos para as gerações subsequentes afectaram principalmente a arte românica, que só escapava quando os argumentos pela sua antiguidade, tradição e culto eram suficientes. Quando os rendimentos de uma paróquia o permitiam, muitas imagens acabaram substituídas por esculturas mais modernas. A Igreja incentivou essas substituições, facto exemplificado nas Constituições Sinodais do Porto de 1690, que determinavam que as imagens fossem “(...) decentes que se conformem com os Mistérios, vida e milagres dos originais que representam, e assi na honestidade dos rostos, perfeição dos corpos, e ornato dos vestidos; sejam esculpidas, ou pintadas com muita decência, e conforme a verdade das histórias Sagradas, e que não representem cousas vaãs, supersticiosas ou apochrifas, ou que dem ao povo ocasião de erro ou escândalo”. O caso do tímpano de Santo Abdão da Correlhã é um episódio ligado à censura de escultura românica em épocas posteriores, acabando destruído em 1750¹⁷²

¹⁶⁸ BARREIROS, 1931, p. 68.

¹⁶⁹ Segundo informações consultadas no arquivo online do SIPA, neste endereço: monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2212.

¹⁷⁰ LACERDA, 1917, p. 86-92.

¹⁷¹ FERNANDES, Paulo Almeida – Velhos e novos materiais da expansão asturiana e leonesa no ocidente peninsular entre os rios Douro e Mondego. (Muitas) hipóteses e (poucas) conclusões. *Arqueología y Territorio Medieval*. Jaén: Universidad de Jaén. N.º 24 (2017), p. 35.

¹⁷² GUERRA, Luís de Figueiredo – *A capella de Santo Abdão na Correlhã*. Viana do Castelo: Tip. Comercial «A Aurora do Lima», 1924, p. 13.

por um visitador que considerou as representações, presumivelmente de Adão, indecorosas. O mesmo pode ter-se passado em S. Pedro de Varais, segundo Barreiros¹⁷³.

Urge um estudo mais aprofundado das fontes históricas e a identificação de referências a estas peças dos sécs. XI ao XIV. Muitos documentos portugueses do período românico registam esculturas devocionais, bem como outras obras monumentais de cariz cultural, como o *Santuário Mariano*¹⁷⁴, ainda que devamos ter a devida discrição sobre o rigor dos relatos que faz das imagens marianas mais antigas. Só na região de Lisboa, sobre a qual o autor escreve antes do devastador terramoto de 1755, são testemunhadas várias imagens alegadamente contemporâneas dos primeiros monarcas da dinastia afonsina, sendo uma delas a de Senhora da Escada, mandada fazer, segundo o frade, por D. Afonso Henriques, que crê o autor que seja a primitiva na altura em que escreve¹⁷⁵. A imagem da Senhora da Enfermaria do mosteiro de S. Vicente de Fora, na enfermaria de tendas mandada construir por Afonso I, curava os guerreiros feridos em convalescência, falando com eles e encorajando-os para a batalha contra os “mouros infiéis”¹⁷⁶. A célebre Nossa Senhora da Purificação ou da Escada, cultuada na Ermida com os mesmos títulos, era, segundo o cronista, fruto de muita devoção de Afonso III e João I¹⁷⁷.

A imaginária românica sofreu dispersões e perdas durante os últimos séculos e a percepção sobre a existência da mesma foi largamente impactada pelo seu desaparecimento dos seus locais de culto, acabando desviada para colecções particulares ou para fora do país. Além disso, durante décadas, não constava nas colecções dos museus nacionais. A imaginária românica não esteve representada nas primeiras grandes exposições, nem teve grande expressão em exposições permanentes durante muito tempo. Este património, contudo, existia com proporções mais significativas do que aquilo que se tem vindo a reconhecer em Portugal.

¹⁷³ BARREIROS, Manuel de Aguiar – *S. Pedro de Varais. Uma Capela Românica do Concelho de Caminha*. Porto: Marques Abreu, 1950, pp. 18 e 19.

¹⁷⁴ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano, e historia das images milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas, em graça dos pregadores, & dos devotos da mesma Senhora...*, 10 vols. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galrao, 1707-1723.

¹⁷⁵ MARIA, 1707, p. 33-34.

¹⁷⁶ MARIA, 1707, pp. 50-51.

¹⁷⁷ MARIA, 1707, pp. 58-59.

PARTE II. A imaginária dos sécs. XI ao XIV: alguns aspectos relevantes

2.1. As imagens devocionais, as suas funções e significados

Apesar das proibições contra a adoração de ícones nas Sagradas Escrituras cristãs, uma delas explicitamente patente num dos Dez Mandamentos – “Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra. Não te prostrarás diante deles nem lhes prestarás culto (...)” –, a história da arte teve, desde os primeiros séculos de vida do cristianismo, as suas manifestações artísticas desde a era da clandestinidade desta nova religião, durante a qual predominava a iconografia velada e simbólica. A relação íntima e fervorosa dos cristãos com as imagens foi difícil de travar e culminou num longo debate teológico, ou pela procura da legitimação da adoração das mesmas ou de violenta reacção contra elas.

Quase tão cedo quanto surgiram as primeiras representações iconográficas cristãs, vieram as primeiras objecções contra as mesmas. O cânone 36 determinado durante o Concílio de Elvira, na província romana de Bética na Península Ibérica, entre 300 e 324 d.C., proibiu as imagens nas igrejas. As facções de anti-iconistas e pró-iconistas formaram-se e motivaram violentas perseguições, destruições de imagens e homicídios. Autoridades eclesiásticas e teólogos como o papa Gregório Magno reconheceram o poder evangelizador das imagens, apoiando a sua utilização nas igrejas, no sentido de educar, informar e doutrinar com mais eficácia a comunidade de fiéis, mas convictos opositores, como Severo de Antioquia, líder dos heréticos monofisistas, posicionavam-se com veemência contra as representações iconográficas cristãs. As disputas teológicas, dividindo a Igreja ocidental da oriental, tiveram um momento de ebulição a partir do séc. VIII até ao IX, quando espoleta a querela das imagens entre o poder bizantino e o papado, acentuando as divergências entre ambos. Em 843, fecha-se o conflito em Bizâncio, decretando-se, no Concílio de Constantinopla, o regresso dos ícones para os templos.

A crença no poder mediático das imagens e na intercessão dos santos através das mesmas ganhava cada vez mais influência sobre os cristãos e a Igreja ocidental, reconhecendo essa vantagem nas representações iconográficas, mostrou-se progressivamente mais tolerante para com elas. Assim, pontualmente, cada vez mais igrejas na Europa pré-românica abriram caminho para a inclusão de imagens religiosas nos seus locais de culto. Esse processo delimitou-se, em primeiro lugar, à apresentação de imagens quase abstractas, reduzidas a símbolos, como a cruz, ao *ichthus* ou a iconografias que evitassem a figuração mais concreta de cenas da Paixão de Cristo ou da Virgem. Só séculos mais tarde se autorizaria a realização e veneração de imagens

escultóricas, libertando-se, gradualmente, a imagem da bidimensionalidade e do suporte arquitectónico. O culto das relíquias foi um impulsionador da veneração de esculturas de vulto, pois esteve na origem dos primeiros relicários que se assumiram como invólucros figurativos das respectivas entidades celestes, criando o espaço para os relicários antropomórficos, como o da Sainte Foy de Conques do séc. IX, ou, mais tardiamente e em Portugal, as cabeças-relicário de S. Fabião e de Santa Úrsula.

A justificação ideológica essencial para a autorização da devoção a imagens, que diversos pensadores e teólogos aceitaram e constantemente reiteraram, é que não estava em causa, no contexto desta prática, a adoração de imagens, ou seja, a idolatria, fazendo-se uma distinção entre a imagem e o seu protótipo¹⁷⁸. Há uma analogia útil verbalizada por Michael Camille que pode ser aproximada da distinção moderna saussuriana entre o significante e o significado¹⁷⁹. Este moto ideológico foi tão basilar na legitimação final da veneração de imagens no contexto cristão, que se encontra inscrita a seguinte frase num frontal de altar em Bergen: “Nec Deus est, nec homo, quam praesens, quam cernis imago; Sed Deus est et homo, quem sacra figurat imago”, isto é, não é Deus nem homem que ali se vê, mas é Deus, na forma de homem, que é figurado¹⁸⁰.

Com a intensificação do culto às relíquias, que transforma a paisagem arquitectónica pela Europa, também se metamorfoseia a paisagem litúrgica do interior dos templos e os próprios objectos de devoção. Os cristãos, desenvolvendo cada vez mais uma relação de proximidade com estes objectos sagrados, *per si*, porque contactaram com algum santo ou porque eram eles próprios *parte* de um santo, fomentaram a procura de mais objectos com essa capacidade de intercessão. Começam a surgir, com maior fulgor a partir do ano mil, as imagens dos santos que materializavam a representação dessa entidade, tal como um avatar, que vieram mediar o mundo terreno dos fiéis e o celeste da Virgem, de Cristo e dos santos. Foi essa nova espiritualidade, liturgia e relação com o culto dos santos que beneficiou o desenvolvimento da arte escultórica, e o renascimento da imaginária durante a época românica é um ponto de chegada desse longo processo.

A hesitação despertada pelos receios quanto ao pecado da idolatria não teria totalmente desaparecido na época românica e a escultura assumidamente tridimensional causava especiais preocupações. É por isso que, tão comumente, vemos repetido, quase

¹⁷⁸ CAMILLE, Michael – *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 204.

¹⁷⁹ CAMILLE, 1991, p. 204.

¹⁸⁰ CAMILLE, 1991, p. 203.

como que uma fórmula, determinadas narrativas lendárias sobre imagens devocionais em Portugal, procurando legitimar o seu culto e afastar quaisquer dúvidas sobre a segurança na devoção às mesmas. Às imagens devocionais têm sido sistematicamente atribuídas capacidades apotropaicas, de protecção contra o mal, taumatúrgicas e até profiláticas, funcionando estas esculturas quase como substitutas de relíquias e desenvolvendo-se em torno das mesmas práticas e cultos muito semelhantes a essas. Às mesmas imagens se atribui, quase sempre, uma grande antiguidade, fazendo-as remontar a tempos apostólicos ou, pelo menos, anteriores ou contemporâneos do domínio islâmico, legitimando-se, assim, a sua autoridade e a permissão para a veneração destas imagens.

Desta forma, as imagens são objectos com complexos e intrincados significados, exercendo igualmente complexas funções numa sociedade medieval, que nos dias de hoje ainda tem fortes reflexos. Mais do que submetidas ao texto, na senda da ideia tão vezes repetida da imagem medieval como a “Bíblia dos iletrados”, as imagens devocionais representavam diferentes papéis, já teorizados nos textos eclesiásticos dos sécs. XI e XII: a de *instruir*, de acordo com a noção da “Bíblia dos iletrados” de Gregório Magno, a de *lembrar*, no processo da meditação, e a de *comover*, despertando para o estado de adoração a Deus¹⁸¹. Outros teólogos desenvolveram esta teoria da imagem, na Idade Média – a arte visual e as suas normas de representação não são somente parte de uma discussão pós-moderna, mas teve também lugar no período medieval¹⁸² –, acrescentando-lhe uma função estético-litúrgica, acentuando-se ainda, a noção de *transitus* como capacidade destas esculturas devocionais, isto é, o processo através do qual se pode contemplar o invisível. Mas as funções de cada imagem são, acima de tudo, determinadas pela comunidade com que interagem e do tempo em que existem. É nesse sentido que Jérôme Baschet cunha o termo das imagens-objecto: porque a imagem é material, inseparável do seu suporte, das suas características físicas, sendo até transformável ao longo do tempo, podendo ser escondida ou exposta, vestida ou decorada, danificada ou restaurada¹⁸³. Portanto, a imagem-objecto deve ser entendida como um todo inseparável, deve ser considerada a sua *coisidade*: por isso é que as lendas procuram explicar a peculiar posição do Cristo de Mont’Iráz¹⁸⁴. Por outro lado, as imagens devocionais não são objectos ordinários: são entendidas como vivas e tratadas como pessoas, reproduzem

¹⁸¹ BASCHET, Jérôme – *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, pp. 26-28.

¹⁸² CAMILLE, 1989, p. XXVII.

¹⁸³ BASCHET, 2008, pp. 28 e 34.

¹⁸⁴ BASCHET, 2008, p. 37.

comportamentos humanos, falam, choram, sangram. Além disso, quando postas ao culto, são submetidas a rituais de consagração, como que soprando-lhes a vida; quando são retiradas de circuito, são exterminadas, segundo as normas, enterradas ou queimadas.

As *Cantigas de Santa Maria*, redigidas ou, pelo menos, encomendadas por Afonso X no séc. XIII, são preciosos documentos para o estudo de duas imagens, hoje desaparecidas, de intensa devoção em Portugal: falamos de Santa Maria de Terena e de Santa Maria de Faro. O santuário de Santa Maria de Terena, localizado no concelho do Alandroal, distrito de Évora, está particularmente destacado na obra *Cantigas de Santa Maria*, acompanhadas de um conjunto significativo de iluminuras. As *Cantigas* focam-se na Península Ibérica e, das dezenas de santuários hispânicos referenciados nesta obra literária, o de Santa Maria de Terena ocupa não só o lugar de maior relevância entre o conjunto de templos portugueses, reunindo 12 milagres atribuídos à imagem deste santuário, mas também um de proeminência entre os cinco santuários maiores mencionados, partilhando esse pódio com Salas, Vila Sirga, Montserrat e Tudia¹⁸⁵.

Santa Maria de Terena surge nas *Cantigas de Santa Maria* como um santuário português de elevado prestígio (“que chaman Terena, sei bem que assaz / faz muitos milagros a quen y recude”, cantiga 223), fixado num lugar de continuada sacralidade, pois ali se situaria, em tempos pré-medievais, um culto a Endovélico, que atraía numerosos peregrinos, dada a fama dos milagres da imagem de Terena. Santa Maria de Terena estava localizada em terreno recentemente conquistado a muçulmanos. Essa interacção entre o domínio islâmico e o culto cristão manifesta-se nos episódios ligados a Santa Maria de Faro, sendo, porém, este último culto relatado durante o governo maometano. Os milagres contados em Terena relacionam-se com o culto a Endovélico¹⁸⁶, ligado às capacidades de cura de enfermos (“e quen quer que deseja / saud' en seu corpo de door dultosa / que aja de ravia ou doutra doença / logo dali são vai pela sabença”,

¹⁸⁵ PARKINSON, Stephen – Santuarios portugueses en las Cantigas de Santa María. *Revista de Estudios Afonsíes*. Alcanate. N.º 1 (1999), pp. 44.

¹⁸⁶ José Leite de Vasconcelos escreveria o seguinte sobre o santuário de Santa Maria de Terena: “A grande importancia do culto da Virgem de Terena, tanto nos tempos medievaes como nos modernos, não nos deve causar estranheza, porque toda aquella região, - Redondo, Bencatel, Alandroal, Terena-, era sagrada desde remotas eras. Não longe de Terena, no monte de S. Miguel da Mota, erguia-se o santuario do deus lusitano Endovellicus, um dos mais célebres da antiguidade (em países barbaros), a julgar da variedade de ex-votos que ahi se tem descoberto (...)”, VASCONCELOS, José Leite de – *Santa Maria de Terena nas “Cantigas” de Affonso o Sabio no seculo XIII: Breve nota*. Separata d’O Archeologo Português. Lisboa: Imprensa Nacional, vol. 10, nº 10-12 de 1905, 1906, pp. 1-7 apud LIMA, Mariana Ramos de – *Santa Maria de Terena nas Cantigas de Santa Maria: aspectos históricos, políticos e musicais*. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado, 2018, p. 76.

cantiga 319) e até de animais, atestando-se, mais uma vez, o poder e virtudes da Virgem, bem como do próprio santuário. Registam-se ainda milagres ligados a castigos¹⁸⁷.

Em suma, juntando estas narrativas que relacionam imagens devocionais a capacidades milagreiras, solucionando-se, assim, uma substituição do culto taumatúrgico de Endovélico por uma devoção cristã à Virgem, somam-se outro tipo de histórias, de contornos mais políticos. O episódio da imagem de Santa Maria de Faro é adicionado ao conjunto de referências a locais de culto portugueses nas *Cantigas*, cuja maioria se concentra no Sul de Portugal: enumeram-se menções a milagres em Faro e Terena, ao santuário de Alenquer, em Évora, Estremoz e Elvas. A cantiga sobre a imagem de Faro refere especificamente a sua escultura e o seu papel enquanto objecto extraordinário e paranormal de uma comunidade cristã que ainda não tem a sua autonomia política e religiosa sob um domínio islâmico, assumindo esta escultura mariana um lugar central nos conflitos entre muçulmanos e cristãos.

O episódio da imagem mariana de Faro relatado nas *Cantigas* simboliza bem a sobrevivência dos cultos cristãos durante o domínio islâmico e a mensagem que é transmitida sobre a sua história é uma de resistência do cristianismo contra a opressão de infiéis. Textos de tradição geográfica árabe documentam o santuário do cabo de S. Vicente e a cidade de Santa Maria de Faro, designação pela qual era conhecida no séc. XI¹⁸⁸. A imagem protegia uma das muralhas da cidade, voltada para o mar, numa prática bastante comum que sublinha as funções apotropaicas destes objectos devocionais. Há um sentido simbólico nesta imagem: a Virgem como protectora da cidade, mas também como protectora da cristandade. Neste episódio específico das *Cantigas*, conta-se que os muçulmanos, hostis contra a presença da imagem mariana sobre a muralha da cidade e a fervorosa veneração pela comunidade moçárabe de Faro, atiram a escultura ao mar. A consequência seria, como um verdadeiro castigo divino, que os muçulmanos não conseguiram mais pescar, sendo obrigados a recuperá-la do fundo do mar e colocá-la novamente no seu lugar. O sub-texto constrói, assim, o estereótipo do muçulmano

¹⁸⁷ A origem da transmissão destes episódios parece ter sido oral, como indicam expressões como “per com’oi”, “Assi com’ oi dizer/ a quen m’aquest’ á contado”, “Dest’en Terena fezo com’ aprendi/ miragr’a Virgen segundo que oi”. Mariana Ramos de Lima propõe que a inclusão dos episódios de Santa Maria de Terena nas *Cantigas* terá tido influência de um membro da alta nobreza portuguesa, Martim Gil Riba de Vizela, que poderá ter reunido um conjunto de milagres e apresentado ao monarca castelhano, que acedeu, como forma de agraciar o Senhor de Terena. A ser assim, estamos perante um caso de nítida promoção política e social de uma linhagem nobiliárquica portuguesa através da notoriedade e prestígio de um santuário mariano e das capacidades milagreiras da sua imagem (LIMA, 2018, pp. 71-72).

¹⁸⁸ FERNANDES, Paulo Almeida – 169. Lápide funerária do bispo Iulianus. In *Tavira. Território e Poder, ficha técnica de catálogo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia / Câmara Municipal de Tavira, 2003, p. 297.

iconoclasta que condena as imagens, estando a Virgem de Faro no centro da divisão entre as comunidades e como marca diferenciadora entre ambas as fés¹⁸⁹. Nas palavras de Paulo Almeida Fernandes, “A história dos moçárabes no Algarve é surpreendente pela sua longa duração no território hoje nacional que esteve mais intensamente sujeito ao processo de islamização. (...) Muitos autores já se referiram ao facto de, em pleno domínio islâmico, a cidade de Faro – teórica capital de todo o Sul peninsular entre o Guadiana e o Cabo de S. Vicente – ser designada por Santa Maria. Por outro lado, existiam dois grandes centros cristãos de peregrinação neste amplo território.”¹⁹⁰

“Western Europeans in this period sought to define themselves against the Other; against a past Other, the pagans, whose culture still permeated medieval texts and images; against a foreign Other, the Muslims, whom they had been fighting for more than a century in order to regain the Holy Land; and against a domestic Other, the Jews, who denied the Faith right before their eyes.”¹⁹¹ E as imagens devocionais da época românica portuguesa, numa prática que se prolongará até aos anos do Gótico, estão intimamente relacionadas com a ideologia da *Reconquista* e da restauração, um problema do presente, numa época de heresias e de luta contra infiéis, grupos acusados de idolatria. Exemplo disso é a imagem de marfim de Cárquere, cuja história se cruza com D. Afonso Henriques, e o seu leal aio, Egas Moniz. A Virgem, mediando através dessa imagem milagrosa que sobrevivera às presúrias dos muçulmanos, cura o jovem futuro rei de Portugal de uma maleita, cumprindo-se o seu desígnio e atribuindo-lhe uma aura de *escolhido*. A Virgem de Cárquere cumpre, desta forma, os requisitos de uma imagem-relíquia, com a sua *descoberta* e as suas capacidades taumatúrgicas. A produção destas narrativas não era menos do que prestigiante e conveniente para as casas monásticas que albergavam estas imagens-relíquias, autorizando e legitimando, primeiro, o seu culto; trazendo para si, segundo, uma proximidade com a família real e poderosas linhagens como a de Egas Moniz, tendo em conta que a primeira comunidade que naquele mosteiro viveu era a de monges agostinhos, ligados à casa tão dotada por Afonso Henriques e na qual se enterraram os dois primeiros reis de Portugal.

¹⁸⁹ Deirdre E. Jackson identifica, nas *Cantigas de Santa Maria*, narrativas da protecção da Virgem dos cristãos contra os muçulmanos; noutras, como na cantiga 169, relatam-se cenas em que muçulmanos respeitam a sua imagem, atestando o poder universal do cristianismo (JACKSON, Deirdre E. – Shields of Faith: Apotropaic Images of the Virgin in Alfonso X's Cantigas de Santa Maria. *RACAR*, vol. XXIV, nº 2. (1997), pp. 38 e 41-43).

¹⁹⁰ FERNANDES, 2003, p. 298.

¹⁹¹ CAMILLE, 1989, p. XXIX.

É, como afirmou Carlos Alberto Ferreira de Almeida, o esquema da mitificação das origens. As imagens *acham-se, descobrem-se*, milagrosamente, passando por um processo de *invenção* comum ao das relíquias, aparecendo em “locais não-frequentados pelo Homem nem pelo quotidiano”, porque o sagrado se “opõe ao quotidiano-humano.” São imagens atribuídas a tempos imemoriais, exacerbando-se-lhes a sua antiguidade, importante para a legitimação do seu culto, ocultadas durante o domínio islâmico por cristãos zelosos, para que não fossem destruídas, vindo a surgir de novo, séculos depois, após a *Reconquista*, através de “luzes, mais ou menos resplandecentes, toques de sinos, suaves odores e celestial música”, aquilo a que Carlos Alberto Ferreira de Almeida interpretou como, antropologicamente, signos hierofânicos¹⁹².

A imagem do Bom Jesus de Matosinhos tem uma génese lendária diferente: este Cristo Crucificado teria sido *achado*, segundo a crença popular, na costa, onde veio parar depois de ter sido atirado ao mar pelo bíblico Nicodemos, o seu autor. É um mito fundacional de poderoso significado que vem dar credibilidade a estas imagens do Salvador, mas repetido por outros locais na Europa. Nicodemos, que conheceu Cristo, assistiu à sua crucificação e prepara o seu corpo morto durante o episódio do Enterro, viu Jesus, contactou pessoalmente com ele. Desta forma, o Cristo Crucificado de Matosinhos teria sido feito, literalmente, segundo a lenda, à *imagem* de Jesus¹⁹³. A força dessa imagem reside na verossimilhança da mesma, reforçando a importante ligação entre a entidade celeste ali representada e o objecto que a materializa¹⁹⁴.

2.1.1. As imagens devocionais e a sua relação com o espaço sagrado: mais algumas notas

A par das questões teológicas envolvidas com as imagens devocionais do Ocidente cristão, existe também uma *teologia* do espaço sagrado que irá certamente ditar a relação que essas esculturas, e restantes objectos sacros, estabelecem com o templo e com a liturgia. As peças reunidas para este *corpus*, ainda que estejam, na sua maioria, deslocadas do seu local original, informam-nos, sem dúvida, sobre a intrincada relação das imagens com o espaço sagrado. De facto, é no período românico que se dão novas e importantes transformações na liturgia e religiosidade. O aparecimento das imagens devocionais em escultura, difunde-se por toda a Europa, com especial fulgor a partir do

¹⁹² ALMEIDA, 1979, p. 7.

¹⁹³ FERNANDES, 2013, s. p..

¹⁹⁴ JACKSON, 1997, p. 39.

séc. XI – e também em Portugal – surgindo gradualmente pelos altares das igrejas. O altar é igualmente um fenómeno que se complexifica a partir deste período, tornando-se um palco munido de um cada vez mais rico equipamento litúrgico e devocional, com um aparato constituído por esculturas, tabernáculos, relicários e relíquias, pinturas em tábuas ou murais, retábulos, frontais, nichos e estruturas arquitectónicas¹⁹⁵.

A imagem do santo, da Virgem ou de Cristo passa, assim, a ser presença assídua no altar, facto ilustrado nas iluminuras das *Cantigas de Santa María*, nas quais amiúde surge a imagem da Virgem com o Menino dentro de tabernáculos. Como já determinados autores apontaram, não podemos subestimar o papel que as imagens-abrideiras ou tabernáculo tiveram na génese do retábulo nem, por sua vez, o impacto que tiveram na ornamentação do interior do templo. Também não podemos sobrestimar esta tipologia como sendo praticamente exclusiva de países escandinavos, já que todas as evidências indicam que a mesma foi bastante comum por toda a Europa¹⁹⁶. A prática de enquadrar imagens devocionais em tabernáculos, com ou sem abas articuladas, um painel traseiro, um dossel, um pedestal, enfim, qualquer tipo de estrutura que servia o objectivo de enobrecer a escultura e cenografar o altar e o espaço sagrado, generalizou-se e aconteceu certamente no Portugal românico. Os exemplos portugueses que identificámos para esta dissertação são já de estilo gótico, mas não deixam de ser úteis.

No Museu Municipal da Guarda expõe-se a imagem-tabernáculo de uma Virgem com o Menino com cronologia de fins do séc. XIII, ou até mesmo primeira metade do séc. XIV (figs. 90-99)¹⁹⁷¹⁹⁸. A sua proveniência é sombria, tendo sido traçada até à

¹⁹⁵ KROESEN, Justin E. A. –The Altar and its Decorations in Medieval Churches. A Functionalist Approach. *Medievalia. Revista d'Estudis medieval*. Vol. 17 (2014), pp. 155.

¹⁹⁶ KROESEN, 2014, p. 163.

¹⁹⁷ cremos que a imagem de Nossa Senhora da Consolação reproduz uma modelação naturalista, particularmente na figura do Menino, com maior movimento, e nos drapeados, bastante volumosos, que exige uma datação crítica de finais do séc. XIII ou posterior ao séc. XIV. O museu que guarda esta imagem classifica-a dos sécs. XII ou inícios do XIII. Outros autores categorizam-na como românica (RODRIGUES, Adriano Vasco – *Monografia Artística da Guarda*. Guarda: Câmara Municipal, 1958, pp. 54-56). Baños, que menciona esta imagem portuguesa noutro estudo, admite a mesma cronologia (BAÑOS, Fernando Gutiérrez – Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts. In BAÑOS, Fernando Gutiérrez, KROESEN, Justin, ANDERSEN, Elisabeth – *The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150–1400*. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals - Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, pp. 247-248). Nesse sentido apontam os pormenores arquitectónicos do tabernáculo, comparáveis a outras imagens-tabernáculo europeias com o mesmo tipo de arcos e cogulhos, num enquadramento verticalizante, que outros autores quiseram classificar como “*mouriscos*” (RODRIGUES, 1954, p. 54).

¹⁹⁸ Existem duas esculturas de Virgens-tabernáculo feitas em pedra, provavelmente inspiradas numa mesma imagem protótipo, que se aproximam formalmente da Nossa Senhora da Consolação: as da igreja de Santa María la Blanca em Villalcázar de Sirga, em Palencia (figs. 100-101). Aquela que se encontra colocada no altar-mor dessa igreja possui também um trono de leões. As evidentes afinidades estilísticas com as Virgens

primeira catedral da Guarda, ou à igreja da Santa Casa da Misericórdia¹⁹⁹. A imagem da Guarda está dentro de um tabernáculo constituído por arco central em ferradura apontada, ou túbido, que assenta, de cada lado, num par de colunas delgadas com capitéis. O tabernáculo é aberto lateralmente e, actualmente, não possui mecanismos com abas, mas é possível que tenha tido essa capacidade originalmente²⁰⁰. Por dentro, está a Virgem com o seu Filho ao colo, sentada em trono com cabeças de leão de cada lado²⁰¹.

As esculturas devocionais em tabernáculos foram um fenómeno europeu com vasta difusão a partir de finais do séc. XII, existindo, no reino de Castela, 38 exemplares medievais contabilizados, datados do séc. XIII até ao séc. XV. Estas imagens eram cultuadas em altares, tendo a capacidade de fechar-se e abrir-se, dependendo do contexto litúrgico, expondo de qualquer maneira um programa iconográfico dependendo do seu formato assumido²⁰². Podiam ser complementadas com têxteis apropriados para cada época do calendário litúrgico, bem como uma série de objectos sumptuários – em marfim, prata, pedras preciosas²⁰³.

A iconografia da *Sedes Sapientiae*, principalmente quando associada a determinadas condições materiais, tem a eloquente capacidade metafórica para interpretação teológica da Virgem como trono do rei do mundo, Jesus. Tal como notou Fernando Gutiérrez Baños, ao examinar as iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*, a ilustração de abertura do Códice de Florencia mostra a Virgem com o Menino no Céu, rodeada de anjos, dentro de uma estrutura morfológicamente semelhante a um

de Villalcázar de Sirga sugerem que se a Nossa Senhora da Consolação da Guarda não tem origem nas mesmas oficinas, poderá pelo menos ter sofrido influência das mesmas. Por sua vez, as Virgens de Santa María la Blanca exibem ligações com a oficina que trabalha no portal Sul da mesma igreja, com a que executa as ombreiras do transepto Sul da catedral de León e com aquela que está em data mais tardia em Aguilar de Campoo (BAÑOS, 2020, pp. 244-245). Por outro lado, o gesto que o Menino faz, abraçando a Mãe nos ombros com o seu braço direito, tem paralelos concretos com a imagem que Martínez Martínez data do séc. XIV, em Tolbaños de Arriba, Burgos (BAÑOS, 2020, p. 248).

¹⁹⁹ As narrativas lendárias em torno desta imagem fazem-na remontar a tempos anteriores ao reino de Portugal e ao domínio muçulmano. (S. MARIA, 1707, pp. 15-19).

²⁰⁰ Os dois orifícios na base da imagem, bem como a peça de ferro aos pés da Virgem, podem sugerir isso mesmo.

²⁰¹ Esta era uma tipologia de cátedras que está associada à autoridade, a cenários principescos, e que é representada na escultura do Antigo Egipto, do império romano, nos marfins consulares paleocrístãos, e em inúmeros outros contextos artísticos ocidentais até e após a Idade Média.

²⁰² BAÑOS, Fernando Gutiérrez – El retablo-tabernáculo em Castilla: aproximación a su dimensión funcional a partir del análisis de su materialidad. In FERNANDES, Carla Varela, GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñeiras – *Imagens e Liturgia na Idade Média. Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)*. Ramada: Sistema Solar CRL (chancela DOCUMENTA), 2021, p. 306.

²⁰³ A articulação deste tipo esculturas devocionais com a sua localização no edifício, mas também com o equipamento litúrgico do templo, é fundamental e deliberada, dados que infelizmente não possuímos para esta Virgem-tabernáculo portuguesa (BAÑOS, 2021, pp. 314-317).

tabernáculo. O autor não resistiu a fazer uma pertinente comparação ao retábulo-tabernáculo e as suas portas como símbolos das portas do Paraíso, isto é, de Maria como porta do Céu. Outra investigadora, Rocío Sánchez, citada pelo autor anterior, ao referir-se à mesma iluminura, transpôs esta leitura para as Virgens abrideiras, imagens geralmente feitas em marfim ou em madeira²⁰⁴²⁰⁵.

Em Portugal, esta não é a única imagem-tabernáculo medieval que existe: ainda se preserva um Santo Ovídio (figs. 102-103), também de granito, inserido em tabernáculo, na Sé de Braga, provavelmente do séc. XIV.

Desta forma, tendo em conta a muito intencional contextualização de uma imagem no seu espaço sagrado, podemos pensar na escultura devocional como um objecto arquitectónico, “à la frontière entre l’œuvre isolée et l’élément d’indexation liturgique de l’église”²⁰⁶ Mas nem sempre as esculturas devocionais e de vulto são imagens de altar. Já vimos como estas podiam desempenhar papéis apotropaicos na defesa, por exemplo, das portas da cidade, como na *Cantiga* da Virgem de Faro. Por outro lado, podiam surgir noutra de tipo de espaços privilegiados da igreja, como na *poutre de gloire*, uma viga em madeira na qual se colocavam, geralmente, esculturas ligadas a Cristo ou à sua Paixão como, por exemplo, Calvários. Não identificámos nenhuma estrutura desta natureza em Portugal, mas não negamos, de todo, a sua existência durante o período românico. É possível, portanto, que o Cristo de Matosinhos, ou o do Grão Vasco, ou qualquer outro Crucificado que recolhemos neste *corpus*, tenham sido colocados sobre uma *poutre de gloire*. Tanto o Bom Jesus de Bouças como o Cristo articulado de Viseu são, de facto, imagens de grandes dimensões, à volta dos dois metros de altura, sugerindo que eram para ser vistas de longe. Na verdade, a maior parte dos Cristos Crucificados deste *corpus* são esculturas monumentais, porque pertencem a uma tipologia iconográfica que normalmente está associada a locais de maior altura, muitas vezes, por cima do altar-mor ao contrário das Virgens em Majestade, que costumam rondar dos 50 aos 70 centímetros, e estavam consignadas à mesa do altar. Assim, podemos ver como o tamanho de uma imagem nos pode dar pistas sobre o local para o qual foi originalmente pensada e a função

²⁰⁴ Em Portugal, temos exemplo da Virgem do Paraíso, hoje no museu da catedral de Évora, datada do séc. XIV.

²⁰⁵ BAÑOS, 2021, pp. 331-332.

²⁰⁶ POTTE, Marie-Blanche *et al.* – Etudes menées sur les sculptures d’Auvergne en bois polychrome. *Medievalista*. N° 26 (2019), s.p..

que desempenharia, tal como as Virgens de marfim de Cárcere e de Setúbal, com poucos centímetros de altura, podem aludir a um contexto de devoção privada.

Há outros casos de imagens que são perfeitamente ilustrativas da relação concreta e indissociável que as esculturas devocionais tantas vezes estabeleciam com o seu espaço original. Uma delas é o Jessé da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, que está hoje isolado e desligado da árvore genealógica que normalmente o acompanha, em formato de vitral ou de escultura. As esculturas de Jessé, no entanto, surgem com muita frequência necessariamente acompanhando janelões das igrejas ou grandes espaços parietais com retábulos, porque era uma composição artística para ser vista na vertical e em altura.

Por outro lado, veremos como imagens de grande escala também terão um papel fundamental no enquadramento de zonas de separação das igrejas, normalmente em locais de passagem. Assim, é evidente o papel que determinadas devoções tiveram na ligação às portas das igrejas, como as iconografias da Anunciação, na Galiza (e potencialmente em Portugal) e definitivamente os tímpanos decorados com iconografia alusiva ao Juízo Final, representada de maneira emblemática por um Cristo em Majestade. O par de esculturas da Anunciação de Carracedo de Montenegro podem ter integrado o arranjo iconográfico da entrada da igreja, segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, ou o acesso à capela-mor²⁰⁷. Também as esculturas imponentes do rei e do bispo de S. Pedro de Rates terão, provavelmente, assinalado a passagem para uma das capelas da igreja do mosteiro de Rates, associada ao seu fundador, num caso muito interessante de evocação memorialista e histórica, através das esculturas de vulto de dois leigos e potenciais figuras políticas, num lugar privilegiado de oração. Finalmente, recordamos ainda o caso das esculturas de S. Pedro, associadas, em dois casos de igrejas românicas portuguesas, a locais específicos do edifício. A colocação de um S. Pedro num pilar junto ao altar-mor da igreja de S. João de Longos Vales é uma poderosa analogia devocional e teológica deste apóstolo como pilar da Igreja. E a hipótese da função da escultura de S. Pedro de Paço de Sousa como apoio da mesa do altar-mor ou como suporte de uma mesa no aro da igreja, junto às campas dos defuntos, é igualmente significativa da relação destas esculturas com os seus edifícios.

²⁰⁷ ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 192.

2.2. O renascimento da escultura durante a época românica em Portugal

Os vestígios materiais e documentais do futuro território de Portugal indicam que as primeiras manifestações deste novo impulso artístico surgem, pelo menos, em finais do séc. XI, colocando, portanto, a história da arte portuguesa ao mesmo ritmo que os restantes centros europeus, apesar deste processo nacional ter sido durante tanto tempo considerado retardatário e periférico²⁰⁸. Numa época de conquista do território e da sua subsequente reorganização, da implementação de uma estrutura administrativa, juntando-se a estes factores a repovoação de diversas regiões e a rede paroquial e diocesana, a construção de templos cristãos vai ser, talvez, o mais importante veículo para a arte românica em Portugal, atingindo, estima-se, um milhar de mosteiros nos primeiros três séculos de conquista cristã²⁰⁹. É ao redor das igrejas que as comunidades se vão estabelecer²¹⁰ e são as grandes famílias nobres e senhores eclesiásticos que se tornarão os grandes promotores e encomendadores das construções²¹¹.

Nesta época ocorre a conquista de importantes cidades, como Coimbra, definitivamente tomada em 1064, com a consolidação do Condado Portucalense em 1096, mantendo-se as lutas, no séc. XII, contra as tropas muçulmanas. No reinado de Afonso Henriques constroem-se as principais catedrais e outras importantes casas eclesiásticas, restaurando-se a maior parte das dioceses neste período²¹². No reinado de Sancho I houve uma intensa organização do reino, continuando durante o governo de Afonso II. O séc. XIII foi marcado por alguma instabilidade, afectada pelas guerras com Leão e com Castela. É neste período que cessa o principal estaleiro de Coimbra e decresce a actividade construtiva a partir de 1180, retomando novo impulso a partir de 1210²¹³.

As transformações que mudaram a sociedade neste período, e talvez das mais relevantes, verificam-se no seio da Igreja: a reforma gregoriana com a imposição da liturgia romana – que afecta a arquitectura cristã e o aparato no seu interior –, e que contribui também para a implementação de diferentes observâncias religiosas no

²⁰⁸ REAL, Manuel Luís – O românico português na perspectiva das relações internacionais. In *El arte romanico en Galicia y Portugal / Em Portugal e Galiza*. Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 31.

²⁰⁹ MARQUES, José – A Evolução religiosa. *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa (séculos XII-XV)*. Lisboa: I.P.M., D.L., 1992, p. 61.

²¹⁰ ALMEIDA, 2001, p. 59.

²¹¹ RODRIGUES, 1987, p. 19.

²¹² MARQUES, 1992, p. 59.

²¹³ FERNANDES, 2009, pp. 27 e 28.

território: a Ordem de Cluny a partir de 1100, que é um importante motor neste processo homogeneizador do cristianismo europeu, substituindo as antigas tradições visigóticas e moçárabes, instalando-se também os cistercienses em Portugal antes de meados do séc. XII, seguidos dos franciscanos em 1217 e dos dominicanos em 1225. Apesar do papel dos agentes de Cluny na proliferação do Românico em Portugal, os mais antigos edifícios do estilo já brotavam no território antes da sua primeira congregação²¹⁴, edificando-se planos arquitectónicos ambiciosos a partir de finais do séc. XI, com o primeiro edifício românico da Sé de Braga, e o de S. Pedro de Rates, entre 1096 a 1100²¹⁵.

A par desses primeiros desenvolvimentos do Românico em Portugal estão dois pioneiros centros artísticos, Braga e Coimbra e é, precisamente, desta última cidade que sobrevive um dos mais antigos casos de escultura de vulto no país: o busto proveniente da igreja de S. João de Almedina. Acompanhando o decurso evolutivo da arte românica em Portugal, pelos sécs. XII e XIII, o estilo abrangeu todo o país. A influência franca no país acentuou-se, fosse através de colonos que colaboraram na repovoação de determinadas regiões, ou na ocupação de cargos diocesanos, como em Braga, Porto e Coimbra, e a ligação de certos governantes, como os condes Henrique e Teresa, a Borgonha, facilitando a entrada de Cluny em Portugal, e o peso das correntes beneditinas nas dioceses do país. É um “processo europeizante” em curso no país²¹⁶, motivado pelos factores já citados e pela grande mobilização de pessoas, pelas rotas peregrinatórias e pela renovação das vias. Em Braga e em Rates estão os protótipos arquitectónicos dessa região artística, com profusão de capitéis historiados, inclinação para os programas beneditinos, expressão de influxos provençais e borgonheses, ao mesmo tempo que procuram uma afirmação regionalista e nacionalista em relação a Compostela²¹⁷.

A corrente beneditina instalou-se também, e precocemente, em Coimbra, na igreja de Santa Justa. Coimbra foi dos centros artísticos pioneiros, onde confluíram mestres e artífices de diversas origens e etnias, deixando essas marcas nas construções da urbe: no estaleiro da Sé trabalharam operários de naturalidade francesa, normanda e hispânica. A sua irradiação estende-se pelo país, com sintomas em Cedofeita, no Porto, e na charola de Tomar, cuja escultura se relaciona com a arte coimbrã do reinado sanchino. As correntes eruditas estão maiormente presentes em Coimbra, no Porto, com fortes ligações

²¹⁴ REAL, 2001, p. 31.

²¹⁵ REAL, 1990, p. 455.

²¹⁶ ALMEIDA, 2001, p. 63.

²¹⁷ FERNANDES, 2009, p. 37.

e Limousin, e em Lisboa, região com tradição escultórica moçárabe e com presença de cruzados, que abre a produção da cidade para o Norte da Europa.

Mas os centros artísticos espanhóis, como o galego, também têm forte impacto em regiões como a Bacia do Minho, da jurisdição de Tui até 1381 – que, por sua vez, já está na senda da irradiação de Compostela –, estendendo-se a sua influência por outras regiões, até à cabeceira de Rio Mau na década de 50 do séc. XII, mas mais cedo ainda em Rates, onde esta influência galega se manifesta logo nas décadas de 20 e 30²¹⁸²¹⁹. É das correntes escultóricas mais ricas e exuberantes do Românico nacional, com gosto pela figuração humana e programas historiados e com caso isolado de estátuas-coluna.

Com a dispersão dos artífices a operar nos estaleiros de Coimbra, muitos migram para o Norte, dando origem a um novo fulgor arquitectónico e escultórico, nomeadamente na Bacia do Sousa e Baixo Tâmega, caracterizado pela assimilação de diversos contributos: o legado pré-românico, designadamente na técnica a bisel e no vegetalismo e geometrismo, os motivos de Coimbra e Porto e a arte da Galiza. É o *românico nacionalizado*, cunhado por Manuel Monteiro, que tem a sua principal representação em S. Salvador de Paço de Sousa. Em Trás-os-Montes houve também renovado impulso construtivo nesta centúria, com ricos programas escultóricos em Ansiães. A historiografia tem ainda isolado o caso da arquitectura cisterciense, com ar de família²²⁰.

O renascimento da escultura durante a época românica vem de mãos dadas com o impulso arquitectónico que marcou o período. Em Portugal, as primeiras experiências escultóricas devocionais e de vulto ensaiam-se a partir de finais do séc. XI, com representantes na Majestade da catedral de Viseu, na porta para o claustro, no busto de S. João de Almedina e no Cristo Triunfante do Atelier-Museu António Duarte. O busto do mosteiro de Cete deverá ser também uma das primeiras experiências da escultura de vulto em Portugal. A “artesanía da pedra”²²¹ evolui constantemente, de século para século, disparando a partir da centúria de 1100 e mais ainda na seguinte, dando relevo às imagens da Virgem, de Cristo e dos Santos. Este renascimento interliga-se com as próprias evoluções da liturgia e as novas necessidades devocionais dos crentes, no seio das práticas cultuais que passam, gradualmente, a depender cada vez mais do altar, que se multiplica,

²¹⁸ Para mais sobre o contexto artístico da região do Alto Minho na época românica e as suas afinidades com os centros galegos, ver ROSAS, 1987, 50 e CORBAL, Margarita Vázquez – A Arte Românica na Antiga Diocese de Tui: as relações artísticas galaico-minhotas. *Incipit 2. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*, vol. 2 (2011-2012), pp. 155-164.

²¹⁹ FERNANDES, 2009, p. 41.

²²⁰ ALMEIDA, 2001, p. 135.

²²¹ ALMEIDA, 2001, p. 165.

juntamente com as capelas, pela igreja, e das imagens em si, que também vão substituindo as relíquias²²². O culto ao novo panteão hagiológico agudiza-se, mas era importante, dados os tensos debates teológicos a propósito da veneração de imagens no contexto cristão, apaziguar qualquer suspeita sobre as mesmas, procurando legitimar-se as esculturas, mitologizando-se a sua antiguidade e da sua taumaturgia.

É também nesta época que imagens, principalmente as da Virgem – que são a iconografia predominante no recenseamento que realizámos –, estão no centro de rotas de peregrinação, mobilizando milhares de pessoas. Desses santuários dos sécs. XII e XIII, destacam-se Santa Maria de Guimarães, Santa Maria de Cárquere, Santa Maria de Azinhoso, Terena, Bouro, Abadia, entre outros.

Vai-se solidificando uma cultura visual complexa e rica na escultura e nas outras técnicas artísticas. A escultura arquitectónica, em Portugal, manifesta-se em programas iconográficos mais complexos nos tímpanos, retratando-se a imagem de Cristo em Majestade, nas igrejas de Bravães, Rubiães, Ansiães, Rates e Sepins, noutros temas hagiográficos em Rio Mau e aos motivos do sol e da lua em Paço de Sousa. Existem ainda casos conhecidos de tímpanos historiados desaparecidos, como o de Santo Abdão da Correlhã, com possível representação alusiva ao Jardim do Éden e aos seus dois protagonistas²²³²²⁴. Resta ainda o destruído programa iconográfico da igreja românica de S. João de Almedina, do qual sobreviveram alguns vestígios, podendo estar ali representado um Cristo em Majestade²²⁵.

Os capitéis são terreno fértil para programas historiados no Românico português, com demonstrações precoces em Paderne, Montemor-o-Velho e Barrô no séc. XI, juntando-se aos mesmos, no séc. XII, o programa da cabeceira de Rio Mau, os capitéis historiados de Travanca, de Amorim, os do núcleo das igrejas da margem esquerda do Minho, os de S. Julião de Montenegro, os de Cete, os de Tomar e os da catedral de

²²² Intensifica-se no Românico as práticas do perdão, dos sufrágios e das dádivas por alma, que acumulam cada vez mais nos templos novo recheio artístico litúrgico e devocional e que servem os numerosos altares das suas igrejas, como veremos no caso específico da Sé de Coimbra, bem como o número de missas particulares e quotidianas (ROSAS, Lúcia – O Aparato Interno de uma Igreja Românica. In MACHADO, Rosário Correia – *I Congresso Internacional da Rota do Românico. 28, 29, 30 de Setembro 2011. Comunicações*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2012, p. 68).

²²³ FERNANDES, 2015, pp. 232.

²²⁴ A razão pela qual foi picado ao centro poderá estar relacionada com a censura deliberada de antigas manifestações artísticas medievais que já não eram aceites na Época Moderna. Ver BARREIROS, 1950, pp. 18 e 19.

²²⁵ ALMEIDA, 2001, p. 156.

Lisboa²²⁶, entre outros. A estes acrescentam-se os possíveis capitéis de Santo Adrião de Vizela, elementos arquitectónicos reaproveitados num cruzeiro, e os desaparecidos capitéis do claustro de S. Vicente de Fora, de cronologia medieval, mas não-especificada. No séc. XIII surgem outros programas historiados em capitéis, com destaque para os capitéis do claustro da abadia de Celas, que se inserem dentro do quadro evolutivo das lápides funerárias do MNMC e da arca dos mártires de Marrocos²²⁷.

A escultura arquitectónica e os programas historiados vão ocupar igualmente os fustes das colunas nas igrejas do Alto Minho, com casos esporádicos no fuste da janela lateral de Santa Leocádia em Chaves e de uma janela geminada no mosteiro de Leça do Balio. Nos modilhões românicos há muita riqueza escultórica e liberdade nos temas, transbordando as representações para mísulas no coro alto de Roriz, arquivoltas em Vilar de Frades, esculturas de vulto na fachada de Sernancelhe e baixos-relevos nas paredes exteriores, como em Adeganha e em S. Facundo de Vinhais (fig. 3). Juntam-se ainda a esta lista o lintel de Santa Maria de Cárquere, com representações antropomórficas²²⁸, e os baixos-relevos, retratando Adão, proveniente de Vila do Conde (fig. 4)²²⁹, e o de S. Miguel derrotando o demónio, de Arnoia (fig. 5).

Também a tumulária aparece com programas historiados neste período, com os mais antigos testemunhos em Portugal a partir de, presumivelmente, finais do séc. XI, cronologia criticamente proposta para o monumento de S. Martinho de Dume²³⁰. A esta peça segue-se outra de meados do séc. XII, data atribuída ao primeiro cenotáfio dos dois que hoje constituem o arranjo do dito túmulo de Egas Moniz, estando o segundo classificado de meados do séc. XIII²³¹. Os primeiros jacentes, de acordo com o património que sobreviveu, a partir da década de 20 do séc. XIII, são da sepultura monumental da

²²⁶ Estes capitéis, durante muito tempo interpretados como representativos dos três mártires lisboetas, foram reavaliados por Paulo Almeida Fernandes em 2004, contextualizando-os no centro de uma oficina ou oficinas lisboetas, com tradição de antecedentes moçárabes e lendo nos mesmos um programa erudito com retrato de temas bíblicos como a Prostituta da Babilónia, e outros como o Cavaleiro Vitorioso cristão, que luta contra um infiel, S. Miguel vitorioso sobre o demónio e ainda outra representação apocalíptica (FERNANDES, 2004, pp. 91-100).

²²⁷ DIAS, Pedro – *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p. 23 e FERNANDES, 2021b, pp. 63-72.

²²⁸ RODRIGUES, 1987, p. 21,.

²²⁹ MATTOS, Armando de – *Arqueologia Artística (estudos, notas e comentários)*. II. *Douro-Litoral. Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*. Terceira Série, VIII, 1949, p. 60.

²³⁰ A datação desta peça está no centro de um debate historiográfico, mas estamos inclinadas para a proposta crítica de autores como Mário Jorge Barroca, que situam este cenotáfio no séc. XI (BARROCA, 1997, pp. 656-657).

²³¹ RODRIGUES, Jorge – *Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados da Rota do Românico*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014, p. 27 e BARROCA, 1997, p. 659.

rainha D. Urraca. Outros túmulos decorados deste século são os túmulos dos infantes em Alcobaça e do claustro de Santa Cruz, bem como os de Rodrigo Sanches em Grijó, D. Tibúrcio (m. 1246), Egas Fafes (m. 1268) em Coimbra²³², D. Durando Pais (m. 1283) e outro prelado desconhecido em Évora, entre outros²³³.

A iluminura²³⁴ e a ourivesaria acompanham os novos impulsos artísticos do Românico. O testamento de Mumadona Dias menciona um Comentário ao Apocalipse no séc. X²³⁵, que podia ser ilustrado. Existem ainda o *Liber Comicum* de 1139 e o *Vetus Testamentum* de Santa Cruz, de meados do XII, a Grande Bíblia românica de Alcobaça, a Bíblia da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de finais do XII, o *Livro das Aves* de 1183 e *Comentário do Apocalipse do Beatus de Liébana de Lorvão*, de 1189.

No campo da ourivesaria contam-se vastos exemplos de peças dos sécs. XI ao XIII. Carla Varela Fernandes, no seu estudo sobre cruzes processionais românicas, comprova a existência de uma produção nacional, com prováveis oficinas a operarem entre Braga, Viseu e Guimarães²³⁶. A documentação confirma nomes de ourives, como o bracarense Pedro Ourives, havendo também em Gondomar e Póvoa de Lanhoso tradição forte e antiga no trabalho de ouro e prata. Um diploma do mosteiro de Paço de Sousa menciona ainda monges ourives, como Martinho Aurifex²³⁷. Coimbra seria ainda outro grande centro de ourivesaria no séc. XII²³⁸. A produção nacional de ourivesaria já devia ser bastante significativa no séc. XIII, de tal modo que justifica a legislação por parte da

²³² DIAS, 2003, p. 19.

²³³ Acrescentam-se ainda a esta lista os dois túmulos com jacente de Paderne, hoje no MNSR, e os de Pombeiro, de finais do séc. XIII ou inícios do XIV (RODRIGUES, 2014, p. 75). Existe também a possível tampa de túmulo de eclesiástico em Paço de Sousa e outra do mosteiro de Ganfei.

²³⁴ Conferir MIRANDA, Maria Adelaide – *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova – FCSH, 1999. Tese de doutoramento e MATTOSO, José – O imaginário da iluminura medieval. In NASCIMENTO, Aires A., MIRANDA, Maria Adelaide – *A iluminura em Portugal. Identidade e influências (do séc. X ao XVI): catálogo da exposição*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999, pp. 27-37.

²³⁵ FONTE, Barroso da – *Mumadona. A Fundadora de Guimarães*. Guimarães: [s.n.], 1992.

²³⁶ FERNANDES, Carla Varela – Algumas cruzes processionais portuguesas em metal: reflexões sobre circulação de modelos e as transferências artísticas entre Ocidente e Oriente. In *Imagens e liturgia na Idade Média*, vol. 5. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016, pp. 57-70.

²³⁷ AMARAL, Maria Antónia Athayde – O cálice de D. Gueda Mendes e o báculo de S. Teotónio. Contributos para a história da ourivesaria do século XII. In *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro: Coleção de Ourivesaria Medieval Séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003, p. 54.

²³⁸ Entre as várias peças de ourivesaria sobreviventes que se podem atribuir à época românica, à excepção do cálice de São Geraldo, uma peça de finais da centúria de X ou de inícios da seguinte, relembramos o cálice de D. Gueda Mendes de 1152, a cruz românica de D. Sancho de 1214, o díptico-relicário de Arouca, de finais do séc. XII ou inícios do XIII, e a cruz de Poiars da Régua, de 1225.

Coroa logo em 1211²³⁹. Como veremos ainda no subcapítulo seguinte, muitas peças de ourivesaria também pautam a documentação da época românica.

2.2.1. Os inventários da catedral de Coimbra. O recheio artístico de uma catedral e as suas imagens de devoção nos séculos do Românico

As transformações litúrgicas, como a reforma gregoriana, foram especialmente significativas na Península Ibérica, com regiões ainda muito ligadas, na transição para o séc. XII, ao rito moçárabe. A liturgia romana era mais teatral, com espaços arquitectónicos mais amplos²⁴⁰. Do séc. XI sobreviveram preciosos testemunhos de encomendas artísticas das prescrições testamentárias do alvazil de Coimbra e conde moçárabe D. Sisnando, datado de 1087, que registam as doações em ouro para que se fizesse um frontal, cruces, cálices e outros objectos litúrgicos para a igreja de S. Miguel de Mirleus²⁴¹, antecedendo cerca de 75 anos o início das grandes encomendas do bispo de Coimbra D. Miguel Salomão²⁴². Boa Mendes legaria à catedral de Coimbra ouro para dourar o seu altar, entre 1086 e 1091²⁴³.

O testamento de Mumadona Dias, no entanto, refere a doação de frontais de altar em 959 (“frontalem”), devendo, porém, tratar-se de frontais têxteis²⁴⁴. A história dos frontais de altar e retábulos está intimamente ligada à das imagens de altar, por se tratar de representações iconográficas de cariz devocional e litúrgico que começam a ocupar os altares das igrejas românicas a partir do séc. XI. Até ao séc. X, a liturgia apenas autorizava a colocação no altar de livros, cruces e cálices, alargando-se progressivamente estas autorizações aos retábulos e imagens com o aumento do número de altares e pela dificuldade em adquirir relíquias²⁴⁵. Na origem dos retábulos poderá estar a evolução da liturgia eucarística, que determina que o sacerdote, no momento de consagração do pão e do vinho, esteja de costas para a comunidade de fiéis, funcionando os retábulos com as

²³⁹ ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 247.

²⁴⁰ ALMEIDA, 2001, p. 62.

²⁴¹ “... frontalem, cruces, calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit” (AFONSO, Luís U. – La cultura secular y las artes suntuarias em Portugal (siglos XII-XIV). *Quintana*, nº 9. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010, p. 22 e nota 45).

²⁴² GONÇALVES, António Nogueira – *Estudos de Ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora, 1984, p. 57.

²⁴³ AFONSO, 2010, p. 22.

²⁴⁴ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – A Ourivesaria no Tempo de D. Afonso Henriques. In *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vol. IX-XI. Porto: Faculdade de Letras, 2010-2012, pp. 299.

²⁴⁵ ROSAS, 2010-2012, p. 296.

imagens como um elemento visual adicional. As fontes documentais mencionam retábulos desde a primeira metade do séc. XI, mas é possível que remontem ao ano mil²⁴⁶.

Sobreviveram diversos documentos dos inventários do tesouro catedralício de Coimbra do Livro das Kalendas, com referências aos períodos entre 1062 e 1445, bem como quatro outros inventários dos anos de 1393, 1492, 1517 e 1546. O prelado D. Miguel Salomão (1162-1176) é um dos grandes mecenas da catedral românica de Coimbra, segundo os registos do *Livro Preto*. As doações legadas pelo bispo consistiam em sete marcos e meio de prata, com 68 maravedis para aumentar uma tábua de altar em prata (“tabulam altaris argenteam”), deixando uns adicionais 150 maravedis para que Mestre Ptolomeu, de provável origem bizantina e que trabalhou cerca de um ano na Sé Velha, realizasse um frontal de altar dourado (“tabula ante altare”), e uns restantes 10 maravedis pagos a este artífice pelo trabalho feito numa tábua de altar dourada (“tabua de super altare”), na qual estava aparentemente pintada (“depicta”) a história da Anunciação²⁴⁷. Deve ainda ser mencionada a riquíssima cruz de ouro de dois quilos, mais um legado deste prelado à catedral de Coimbra, apresentada no altar principal da sé, com um camafeu, pedras preciosas e incrustações pétreas provenientes do Santo Sepulcro, contendo relíquias da Santa Cruz e a representação a Crucificação, com as figuras (esculturas de vulto?) da Virgem e de S. João de cada um dos seus lados e a iconografia do Agnus Dei com os Evangelistas no seu verso²⁴⁸. Em Santa Cruz também existiriam imagens da Virgem e de S. João de cada lado de uma grande cruz²⁴⁹.

Mais doações ficaram eternizadas nos inventários da catedral. D. Gonçalo Pais traz, de uma peregrinação a Jerusalém, Constantinopla e Roma, várias relíquias de santos e outros objectos devocionais²⁵⁰. Um “Ciprianus miles”, nobre falecido em c. de 1172, oferece à Sé de Coimbra uma “tabulam argenteam de altari”, um turíbulo, um candelabro e uma cruz²⁵¹. Em 1180, Ermesinda Martins doa uma pomba eucarística em prata, para ficar suspensa sobre o altar, provavelmente pendente do cibório de pedra que é

²⁴⁶ ROSAS, 2010-2012, p. 296.

²⁴⁷ AFONSO, 2010, p. 22. “... in augmentando tabulam altaris argenteam, VII. em marcas argenti et dimidium, pro LX.^a et VIII.^o morabitanis (...); in alia tabula de ante altare deaurata, quam fecit Magister Ptolomeus, per unum annum, C. m L.^a morabitanos; in alia tabula de super altare deaurata, historia annuntiationis Sancte Marie depicta, DC. os morabitanos”, na nota 48.

²⁴⁸ GOUVEIA, Mário de – Imagens de santos na Sé de Coimbra no episcopado de Miguel Salomão (séc. XII). *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, nº 7 (2009), p. 187.

²⁴⁹ GOUVEIA, 2009, p. 191.

²⁵⁰ FERRÃO, Pedro Miguel – A espiritualidade da arte medieval e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XIII a XV. In *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro: Colecção de Ourivesaria Medieval Séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003, p. 69.

²⁵¹ ROSAS, 2012, p. 300.

mencionado no Livro Preto, que seria complementado alguns anos mais tarde por cibório de madeira encomendado por Tello e Teresa²⁵². É também possível que o relevo do Agnus Dei, exposto no MNMC, fizesse parte de um móvel litúrgico da Sé²⁵³. D. Afonso Henriques deixa à mesma catedral sete marcos de prata para a ampliação de uma tábua de altar. Mais testamentos régios documentam doações, descriminando-se, entre o vasto património oferendado, mais frontais e tábuas de altar em materiais preciosos, incluindo o do monarca Afonso III, falecido em 1279, que manda renovar o frontal e o crucifixo de prata da Sé Velha²⁵⁴.

Em Arouca, registam-se doações registadas da mesma natureza, referindo os diversos objectos – têxteis, uma cruz, cálices, tábuas, livros, entre outros – pela abadessa Dona Toda Viegas (1115-1154). Na Sé de Viseu, também se relata, no séc. XII, duas arcas de esmalte, entre outros objectos da mesma técnica, com mais uma arca de marfim, outra de ouro e uma “tabula super altare”²⁵⁵. É possível que se refira às duas arquetas-relicário de Limoges, ainda hoje em exposição na catedral.

É precisamente da centúria de 1200 que sobreviveu mais documentação que toma nota destas práticas²⁵⁶. O inventário de 1393 do tesouro da catedral de Coimbra contém algumas informações preciosas sobre as características de objectos ali guardados, designadamente o frontal do altar-maior da Sé: o mesmo teria iconografados os apóstolos, com um medalhão ao centro, no qual estaria representada a Santíssima Trindade entre os quatro elementos do Tetramorfo. Pode-se especular que tenha sido este o frontal de altar referido nas documentações acima citadas. São informações essenciais sobre objectos litúrgicos e devocionais de uma cultura visual e material muito específica de uma espiritualidade românica e concebidos para um contexto litúrgico e paralitúrgico desta catedral, na qual se venerava um conjunto de entidades sagradas, relacionadas simbolicamente entre si através destas imagens, focadas no Novo Testamento. Na mesma cidade de Coimbra, na igreja do mosteiro de Santa Cruz, existem mais documentos que

²⁵² DAVID, Pierre – *A Sé Velha de Coimbra*. Porto: Portucalense Editora, 1943, p. 72.

²⁵³ REAL, Manuel Luís – Agnus Dei. *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2009, pp. 242-243.

²⁵⁴ AFONSO, 2010, pp. 22 e 23.

²⁵⁵ GOMES, Saul António – Livros e alfaías litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188. *HVMANITAS*. Coimbra. Vol. LIV (2002), p. 281.

²⁵⁶ No primeiro testamento de Sancho I, redigido em 1188, o rei deixa à catedral de Évora 50 marcos de prata para que se fizesse um frontal para a igreja. No seu segundo testamento, são legados a Santa Cruz de Coimbra 10 000 maravedis para a encomenda de uma cruz e um cálice. A Santa Maria de Santarém, Sancho I doa 1000 maravedis e 50 marcos de prata para um frontal de altar (AFONSO, 2010, p. 22).

nos permitem saber sobre a existência de mais objectos desta natureza. O *Livro das Eras*, ou *de Noa*, menciona um retábulo maior que em 1332 recebe um novo painel de prata²⁵⁷.

Contamos, portanto, com documentação valiosa que contraria a percepção generalizada de que as igrejas românicas em Portugal eram espaços vazios de imagens e outros objectos litúrgicos. Infelizmente, da época românica não sobreviveram exemplares desta tipologia; da época gótica, contudo, contam-se alguns exemplares de retábulos e frontais esculpidos²⁵⁸. Podemos referir dois retábulos ou frontais de altar em madeira que estão no nosso país que têm sido classificados como românicos, mas cuja autenticidade deixa algumas dúvidas: o tríptico com um Calvário e Anunciação do Museu de Santa Maria de Lamas²⁵⁹ e o relevo de Cristo em Majestade com apostolado situado na igreja de S. Bartolomeu de Borba²⁶⁰. Existe ainda o díptico-relicário de Arouca, datado do séc. XII ou XIII, provavelmente doado à casa monástica pela infanta D. Mafalda. Igrejas como as conimbricenses Sé Velha ou a do mosteiro de Santa Cruz eram dotadas de ornamentos e mobiliário litúrgico, de imagens devocionais, de têxteis (regista-se, na Sé de Braga do tempo do bispo D. Pedro, a colocação de têxteis no seu interior²⁶¹) e até de frescos²⁶².

²⁵⁷ AFONSO, 2010, p. 23.

²⁵⁸ Entre os principais exemplares sobreviventes de frontais e retábulos esculpidos da época gótica em Portugal, contam-se o frontal de Santo Antão de Évora, o da Natividade da igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia, o de Santiago do Cacém e o da Natividade em prata dourada da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, todos do séc. XIV, havendo ainda mais exemplos.

²⁵⁹ FERREIRA, Susana Gomes, BOTELHO, Maria Leonor – *Imaginária Feminina na Arte Sacra Portuguesa. Processos de Conservação e Restauro*. Museu de Santa Maria de Lamas: Multitema, 2005.

²⁶⁰ RAMOS, Maria do Céu, et al. – *Arte sacra do concelho de Borba. Inventário artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2017, pp. 26 e 27.

²⁶¹ (ALMEIDA, 1978, p. 169). Além de colocados nas paredes, os têxteis podiam arranjar as entradas das igrejas

²⁶² De facto, Augusto Filipe Simões refere que, aquando da destruição da igreja românica de S. Cristóvão de Coimbra no séc. XIX, testemunhas avistaram um subterrâneo, provavelmente uma cripta, com paredes e pinturas a fresco (SIMÕES, 1870, p. 15). Vergílio Correia sublinha a existência de documentos que mencionam, em inícios do séc. XVI, pinturas “velhas e apagadas” nas paredes de igrejas em Portugal (CORREIA, 1953b, p. 210). Outros autores, como Carlos Alberto Ferreira de Almeida (Ver ALMEIDA, 1971, p. 79, ALMEIDA, 1978, p. 169 e ALMEIDA, 2001, p. 167) e Reynaldo dos Santos (SANTOS, 1955, p. 145), crêem que a pintura a fresco na época românica em Portugal não terá sido praticada. Manuel Luís Real avança, porém, com a hipótese de os frescos avistados em S. Cristóvão de Coimbra pertencerem não à cripta da igreja, mas a vestígios de um edifício pré-românico ou condal. Defende veementemente que a pintura a fresco existiu e que já tinha precedentes na Alta Idade Média, tendo identificado um fragmento de fresco na igreja pré-românica de S. Martinho de Lagares (REAL, Manuel Luís – *A Colegiada de S. Cristóvão de Coimbra e seus Capitéis*. In *Estudos de Arte e História. Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*. Lisboa: Vega, 1995, p. 209) e numa mesa de altar românica de S. Torcato (BARROCA, Mário Jorge, REAL, Manuel Luís – *As caixas-relicário de São Torcato*, Guimarães (Séculos X - XIII). *Arqueologia Medieval*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. Nº 1 (1992), p. 144). É igualmente provável que alguns dos tímpanos em Portugal fossem pintados, tal como argumentou Jorge Rodrigues acerca do de Paço de Sousa (RODRIGUES, 2014, p. 16). Outros autores defenderam ou rejeitaram esta teoria (CAETANO, Joaquim Inácio – *Da Existência, ou Não, de Pintura Mural a Fresco de Expressão Românica em Portugal*. In MACHADO, Rosário Correia – *I Congresso Internacional da Rota do Românico*. 28, 29, 30 de Setembro 2011. *Comunicações*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do

Fontes históricas mencionam variadas imagens em marfim em inventários privados de membros da elite portuguesa, mas também deixadas em disposições testamentárias a locais de culto. Além da pequena imagem da Virgem em Majestade com o Menino da igreja de Santa Maria de Cárquere e a escultura da Nossa Senhora da Anunciada de Setúbal, que chegaram até aos nossos dias, existem várias referências a *majestades*, termo que podia abranger-se a representações marianas ou cristológicas em esculturas de vulto, geralmente de diminutas dimensões e algumas vezes em marfim. A placa portuguesa e românica em osso de baleia, com representação da Adoração dos Magos, hoje patente no The British Museum, poderá ter sido um desses objectos pertencentes ao inventário litúrgico pessoal de algum poderoso, e deixado em herança à igreja bracarense de onde foi levada a peça. As variadas referências a essas peças em marfim serão tratadas com maior detalhe no capítulo final desta dissertação, que concerne à análise das imagens devocionais. Apenas referiremos que no inventário da catedral de Coimbra agregam-se, entre 1109 e 1324, uma placa com uma Crucificação em marfim e três *majestades*. Mais significativo ainda é a menção a uma *majestade* em marfim de grandes dimensões que teria sido dotada de vestidos por D. Egas Fafes (1248-1267)²⁶³. Existem, porém, outros legados pios de imagens e peças em marfim a esta catedral e a outras, bem como, tal como sublinhámos acima, em testamentos e inventários privados.

As obras mencionadas acima perderam-se todas: uma parte das mesmas foi fundida nos meados e finais do séc. XV, aquando da requisição, por parte de Afonso V, de todas as pratas do reino. O cabido da Sé de Coimbra resistiu a esta ordem, culminando na retirada à força de uma série de peças do tesouro da catedral, exigindo-se “despregar como mandastes os retablos que no altar estauvam e assy mesmo o crucifixo e ha cruz e outros sanctos e Apostolos, que nos ditos retablos estavam”²⁶⁴, levando-se, inclusivamente, a antiga imagem da padroeira²⁶⁵, uma escultura devocional que seria muito semelhante à da Rainha Santa.

Território, 2012, pp. 85-89). Luís Urbano Afonso, finalmente, atesta que a pintura mural existe desde, pelo menos, o séc. XIII, facto comprovado pelo testamento de Domingos Peres, que institui uma capela na Sé de Braga, dedicada a Santa Madalena e Santa Marta, e onde manda pintar a história dessas santas (AFONSO, Luís U. – *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 165).

²⁶³ AFONSO, 2010, p. 24.

²⁶⁴ AFONSO, 2010, nota 48.

²⁶⁵ FERRÃO, 2003, p. 70.

PARTE III. As imagens

Neste capítulo partiremos para a análise das imagens devocionais que foram identificadas durante esta investigação, numa cronologia que consideramos englobar-se dentro de uma época românica, incluindo as esculturas que se encontram numa fase de dissolução do estilo, na viragem do séc. XIII para o séc. XIV, pairando entre os parâmetros que os historiadores de arte estabeleceram, mais ou menos consensualmente, para o Românico e para o Gótico. Organizá-lo-emos em quatro secções iconográficas por uma questão meramente prática e, por isso, artificial. A nossa análise inicia-se pelo grupo de imagens marianas, o mais numeroso, e o mesmo será seguido do segundo núcleo mais significativo, o cristológico, ficando para terceiro as esculturas de santos e para último o grupo de imagens miscelâneas, que não são contempladas pelas categorias anteriores.

No total, foram identificadas mais de uma centena de imagens devocionais de vulto dentro desta cronologia, tendo em conta que, em muitos dos casos, a datação que assumimos é uma proposta crítica e que não as conseguimos categorizar com elevado grau de certeza, já que a maior parte destas imagens não possui informação sobre a sua proveniência ou data de execução. As imagens identificadas no nosso levantamento estão conservadas, na sua esmagadora maioria, em espaços museológicos, estando uma minoria ainda *in situ*. Deste grupo de imagens, a maior parte é posterior à centúria de 1200, o que é natural, dado que as imagens, quanto mais antigas, mais sujeitas estão a destruições. Um pequeno grupo destas imagens pode ser atribuído, com mais ou menos certezas, ao séc. XII, e apenas duas foram classificadas do séc. XI. Sendo o séc. XIII um tempo de fundamentais transformações na história da arte cristã, as imagens devocionais que se cultuaram em Portugal nesse período acompanham a evolução artística vivida na Europa, ainda que o Românico tenha tido terreno fértil para resistir no país até e após o séc. XIV, através de através de tipologias que tenderam a prologar-se no tempo. Ou seja, as imagens que compõem, no nosso levantamento, o núcleo do séc. XIII, apresentam novidades do Gótico, pelo menos ao nível iconográfico. Podemos discernir, também, que a imaginária devocional em Portugal já tem significativa expressão no nosso país a partir do séc. XII, devendo ter-se densificado no séc. XIII.

Este é um grupo heterogéneo de imagens, na sua maioria esculpidas em madeira, com dois casos em marfim, outros dois em ourivesaria – relicários – e tantos outros em pedra. Apesar da sua heterogeneidade, o grupo apresenta, em simultâneo, homogeneidade,

principalmente na reprodução de tendências de gosto e modelos iconográficos e formais, como o é no caso de algumas Virgens em Majestade e de Cristos Crucificados. Estas imagens tiveram as mais variadas distribuições pelo edifício da igreja onde foram cultuadas, localizando-se, originalmente, tanto no exterior como no interior, e poderão ter sido veneradas pública ou privadamente. Devemos ainda sublinhar que serão analisadas todas as imagens, incluindo as de possível importação.

3.1. As Virgens e outros temas marianos

3.1.1. Virgens em Majestade

Aquela que será provavelmente a tipologia representativa da Virgem mais antiga no Românico português, seguindo a tendência que se verificou noutros reinos de então, é a Virgem em Majestade ou Trono de Sapiência – isto é, Maria sedente que serve de trono ao Menino, ambos hieráticos e frontais em relação ao observador, e sem demonstrações de afecto entre ambos, ou seja, duas personagens pertencentes ao universo estritamente divino. Começamos com o exemplo de uma imagem de pedra da Virgem com o Menino que se encontra no claustro da catedral de Viseu (fig. 6)²⁶⁶. Esta escultura de uma Virgem em Majestade foi esculpida em alto relevo na superfície parietal e integra-se num medalhão circular que aparenta ter sido reaproveitado naquele portal lateral da Sé, o qual data do séc. XIII. A escultura está inserida num nicho de pedra com sumários apontamentos arquitectónicos e arco abatido, igualmente relevados, cujas características formais e proporções nos sugerem um tipo de representação mais consentâneo com exemplos de imagens pré-românicas.

A Virgem está sentada num trono solene, com o Menino ao centro, e duas volutas em cada lado (figs. 7 e 8), bastante distinto dos restantes assentos que encontraremos noutras Virgens deste levantamento. A composição é perfeitamente frontal e simétrica²⁶⁷,

²⁶⁶ Sobre esta imagem: CAMPOS, 1956, p. 21; FERNANDES, Carla Varela – *Virgem entronizada com o menino. Uma escultura do Museu do Banco de Portugal*. Lisboa: Museu do Banco de Portugal, 2014; FERNANDES, Paulo Almeida – A catedral românica. In PAIVA, José Pedro (coord.) – *História da Diocese de Viseu: séc. VI-1505*, vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, 2016a, p. 120, REAL, Manuel Luís – Mosteiro de Fráguas no contexto do pré-românico da Beira Interior (Portugal). BARROCA, Mário Jorge, FERNANDES, Isabel Cristina F. (coord.) – *Muçulmanos e Cristãos entre o Tejo e o Douro (sécs. VII-XIII)*. Palmela: Câmara Municipal de Palmela e Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 280; GRAF, 1986, p. 102.

²⁶⁷ Existem outras Virgens entronizadas com o Menino de eixo central e do “tipo simétrico”, como lhe chamaram alguns autores, presentes neste levantamento, incluindo a imagem de Santa Maria da Oliveira da colegiada de Guimarães, a Virgem com o Menino da capela de Nossa Senhora do Ó da Póvoa, na freguesia de Andráes, Vila Real, e uma Virgem, registada como sendo de origem espanhola, da colecção particular do “Prof. Dr. A. de Sousa Pereira” (fig. 9), entre outras, num modelo que se prolonga em

com um eixo central unido pela Virgem e pelo filho, com quem interage apenas com as mãos, colocadas ao ombro do Menino. As expressões emotivas e faciais não existem e a relação maternal também não. O Menino Jesus segurava provavelmente um globo esférico, que parece estar partido. Tem os pés suspensos ao colo da Virgem, por cima das pregas sumárias de Maria. Maria expõe a ponta dos sapatos, em bico. Não nos é totalmente claro se a Virgem e o Menino sustentam coroa, ainda que Paulo Almeida Fernandes a veja em Maria²⁶⁸, mas é perceptível o véu soqueixal.

O estado de conservação desta escultura é pobre, pois esteve séculos exposta no exterior, indicando, com probabilidade, a hipótese desta imagem ter sido originalmente concebida para a fachada da igreja da Sé de Viseu, tal como aconteceu noutros casos, como no desaparecido programa escultórico tema mariano da catedral do Porto, descrito por João de Barros²⁶⁹, ou a Coroação da Virgem da mesma catedral e, possivelmente, a escultura de S. Pedro do mosteiro de Paço de Sousa²⁷⁰. João de Barros, desembargador que escreve a *Geographia d'Entre Douro e Minho e Tras-os-Montes*, havia descrito, no séc. XVI, a escultura de uma Virgem com o Menino, ladeada por dois animais “medonhos” em relevo, “ao modo de sapos”, acima da porta da Sé²⁷¹. Tratar-se-ia de um tímpano medieval da catedral ou de esculturas de vulto postas na fachada? Manuel Luís Real, num estudo sobre a Sé do Porto e as suas esculturas românicas, articula o anjo românico do MNMC com uma desaparecida escultura da Virgem da fachada da catedral, ambas em vulto. Outros testemunhos atestam a existência desta imagem²⁷².

A Virgem com o Menino faria, provavelmente, parte de uma campanha construtiva anterior à do portal em que está inserida. A Sé de Viseu está documentada

cronologias desde o séc. XII até ao XIV. Esta última escultura tem características interessantes e particulares entre as Virgens românicas portuguesas, incluindo a verticalização da coroa e do trono.

²⁶⁸ FERNANDES, 2016a, p. 120.

²⁶⁹ VITORINO, 1958, p. 32.

²⁷⁰ Esta escultura, como discutiremos de seguida, estava antes das obras de restauro ao mosteiro, na fachada principal da igreja, ao lado do portal. Não sabemos se era essa a sua localização original (VITORINO, 1939, p. 90).

²⁷¹ Segundo Frei Luís dos Anjos, estas esculturas da fachada da Sé do Porto têm origem no *achamento* da Senhora da Silva, imagem mariana lendária da cidade do Porto e muito venerada, de acordo com a tradição, pela rainha D. Mafalda. Aquando da descoberta destas imagens entre silvas, um esquema narrativo muito tradicional e cuja fórmula é reproduzida em inúmeros outros episódios de *achamento* de imagens devocionais, a Senhora é encontrada entre silvas com “dois momos” que eram “duas medalhas muito grandes de bronze”, depois retratadas e postas sobre a porta da catedral (VITORINO, 1958, pp. 31-32).

²⁷² O autor cita também Carlos de Azevedo, que recorda uma visita à catedral em 1620, durante a qual se relatou que “Há nesta cidade a Igreja maior em cuja porta principal que está para o Ocidente, está a imagem da Virgem Nossa Senhora” (REAL, Manuel Luís – *A Sé Catedral do Porto no momento da restauração da diocese e a subsequente reforma românico-gótica*. Amaral, Luís Carlos – *Um Poder entre Poderes: nos 900 anos da restauração da Diocese do Porto e da construção do Cabido Portucalense*. Porto: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica, 2017, pp. 101-102.).

desde tempos pré-românicos, tendo sobrevivido os alicerces, na Sé, de edifícios da Alta Idade Média, provavelmente o anterior projecto catedralício²⁷³, que tem sido interpretado como a basílica suevo-visigótica²⁷⁴. No séc. XI, surgem novamente referências ao bispo D. Gomes, em 1050, e a igrejas da sua jurisdição²⁷⁵. Ainda por volta de 1109-1112, é levada a cabo uma reconstrução da catedral, mas o grosso de todas as suas estruturas perdeu-se durante as reformas posteriores. A Virgem com o Menino será dos únicos testemunhos dessa construção, reaproveitada na porta sul, sendo movida da fachada ou do portal principal para o claustro e posteriormente ocultada, aquando da campanha renascentista ou das reformas de 1725, quando se tapou aquela passagem para o claustro²⁷⁶. Quando a catedral de Viseu é restaurada pela DGEMN, desobstrui-se o portal de ligação entre o claustro e a nave, entre outros elementos. Paulo Almeida Fernandes, no entanto, coloca a hipótese desta imagem ter integrado o altar-mor, juntamente com o Cristo articulado do MGV, sobre o qual falaremos adiante²⁷⁷.

Manuel Luís Real defende uma datação precoce para esta *Sedes Sapientiae*, para a qual acreditamos haver argumentos a favor, colocando-a numa cronologia do séc. XI, o que faz recuar uma produção de imagens de devoção em Portugal para uma datação coerente com as primeiras construções românicas em Portugal²⁷⁸. Outros autores, além de Real, concordam que esta imagem era uma das mais antigas em Portugal, como Correia de Campos, que a atribui ao séc. XII²⁷⁹. Paulo Almeida Fernandes também concorda nesse sentido²⁸⁰. Outros autores defendem ser uma escultura do séc. XIII²⁸¹. Na sua primitividade, é um relevo comparado à Virgem com o Menino de S. Facundo de Vinhais (fig. 3)

A riqueza de objectos da época românica de Viseu apontam para uma região de particular actividade artística e mecenato durante este período. De facto, Viseu, no

²⁷³ Segundo Manuel Luís Real, João Inês Vaz foi o responsável pelas escavações arqueológicas que põem em evidência o antigo edifício descoberto nos alicerces da catedral, que o data dos séculos V a VI (REAL, 2005, p. 280).

²⁷⁴ FERNANDES, 2016a, pp. 119-120.

²⁷⁵ FERNANDES, Paulo Almeida – A primitiva organização paroquial: uma arte perdida?. In PAIVA, José Pedro (coord.) – *História da Diocese de Viseu: séc. VI-1505*, vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, 2016b, p. 2016a, p. 84.

²⁷⁶ FERNANDES, Paulo Almeida – Expressões artísticas do românico. In PAIVA, José Pedro (coord.) – *História da Diocese de Viseu: séc. VI-1505*, vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, 2016b, p. 570.

²⁷⁷ FERNANDES, 2016a, pp. 119 e 123.

²⁷⁸ REAL, 2005, p. 280.

²⁷⁹ CAMPOS, 1956, p. 20.

²⁸⁰ FERNANDES, 2016a, p. 120.

²⁸¹ RODRIGUES, 1987, p. 92 e RODRIGUES, 2008, p. 108.

período condal, torna-se um centro político, cultural e religioso proeminente, tornando-se a mais importante cidade da região beirã²⁸². Ficaram documentados objectos litúrgicos nos inventário de 1188 da Sé de Viseu, que já mencionámos²⁸³, nomeadamente duas arquetas-relicário dos sécs. XII, ligadas à produção limosina²⁸⁴ (figs. 10 e 11). Existia, igualmente, no mesmo tesouro, uma cruz peitoral dourada (fig. 2), possivelmente do séc. X²⁸⁵ e de provável importação do império bizantino²⁸⁶, desaparecida da catedral no século passado, juntamente com as duas arquetas-relicário. Só a cruz não foi recuperada²⁸⁷. Uma outra peça de extremo interesse do mesmo tesouro continua hoje exposta no seu museu: a cabeça-relicário de Santa Úrsula, sobre a qual falaremos mais detalhadamente adiante.

Ainda de provável génese na mesma catedral ou, pelo menos, da sua radiação, são duas imagens expostas no MGV: o Cristo articulado e a Virgem com o Menino (figs. 12, 13 e 14)²⁸⁸. Esta última escultura é feita em madeira policromada, representando Santa Maria com o seu filho ao colo. Outras escolhas formais da imagem indicam uma cronologia já tardia, como o maior movimento dos drapeados das vestes da Virgem. Apesar disso, esta majestade ainda conserva modelos do Românico: a inexpressividade facial, a desproporção anatómica – particularmente visível nas robustas mãos da Virgem e na sua cabeça –, a frontalidade das personagens e a quase nula interacção entre ambas²⁸⁹.

A concentração de objectos artísticos da época românica na Sé de Viseu demonstra como a catedral estava entre os principais encomendadoras do reino. Sobre este conjunto, Paulo Almeida Fernandes diz que era “importante sob vários aspectos”, porque “é o mais coerente núcleo conservado de mobiliário litúrgico e devocional

²⁸² RODRIGUES, 2008, p. 106.

²⁸³ GOMES, 2002, p. 281.

²⁸⁴ Os estudos mais recentes sobre estas arquetas e outras peças de esmaltes em Portugal têm sido desenvolvidos por Ana Paula Santos. (ver SANTOS, Ana Paula Machado – *Azul e Ouro - Esmaltes em Portugal da Época Medieval à Época Moderna*. Porto: Blue Book, 2021).

²⁸⁵ Segundo Paulo Almeida Fernandes, existem dois exemplos particularmente ilustrativos deste tipo de cruzes bizantinas: uma cruz-relicário de colecção particular em Nova Iorque e a de Fernán González, hoje do espólio da catedral de Burgos (FERNANDES, 2017, p. 35).

²⁸⁶ Aarão de Lacerda já tinha sugerido esta proveniência bizantina para a cruz peitoral, colocando, no entanto, a hipótese de ser falsa, questionando-se também se seria visigótica (LACERDA, 1917, pp. 86 e 90). Manuel Luís Real concorda com a classificação de Lacerda, argumentando que a peça parece enquadrar-se numa produção de cruzes devocionais no Mediterrâneo Oriental, durante o período bizantino médio (REAL, 2005, p. 280). Mencionada também, com fotografia, em FERNANDES, 2016d, p. 300.

²⁸⁷ GRAF, 1986, p. 102.

²⁸⁸ Sobre esta imagem: RODRIGUES, Dalila – *Roteiro do Museu Grão Vasco*. Lisboa: IPM/ASA, 2004, p. 24 e DUARTE, Marco Daniel (coord.) – *Vestida de Branco. A Imagem de Nossa Senhora do Rosário de Fátima*. Fátima: Santuário de Fátima, 2020, p. 190.

²⁸⁹ É uma imagem devocional de proveniência desconhecida, comprada pelo museu em 1968. Já existem fotografias desta imagem exposta no museu desde a década de 70 (fig. 15).

românico associado a uma catedral portuguesa”, tratando-se “de um espólio constituído genericamente no final do séc. XII e que pode estar associado, ao menos em parte, ao patrocínio do bispo de D. João Peres I”, que mostra como Viseu estava “integrada numa coerente rede internacional de circulação de objectos religiosos de prestígio”²⁹⁰.

Existem algumas outras Virgens em Majestade na região de Viseu, dentro da cronologia que procuramos para esta investigação. Uma delas é a escultura de uma Virgem com o Menino executada em madeira, mas com grande perda de matéria, dificultando grandemente a sua leitura (fig. 16). Esta imagem é proveniente da igreja S. Pedro de Penedono e datável do séc. XIII, possivelmente ainda da primeira metade²⁹¹.

3.1.1.1. Santa Maria de Cárquere, Nossa Senhora da Anunciada e a Adoração dos Reis Magos de Braga. A devoção em marfim

Alguns testemunhos documentais atestam a existência de pequenas imagens feitas em marfim ou outros ossos de animais, uma matéria que, na Idade Média, tinha significados místicos e apotropaicos que conferiam às esculturas devocionais ebúrneas capacidades e valores distintos das restantes. Além da documentação sobre Virgens e Cristos em marfim, que configuram legados pios deixados a instituições eclesiásticas, identificámos duas imagens ebúrneas de vulto, de pequeníssimas dimensões²⁹², juntamente com uma placa fabricada a partir de osso de baleia. Estas peças são a Majestade de Santa Maria de Cárquere (figs. 17-20), a Nossa Senhora da Anunciada de Setúbal e a Adoração dos Magos, que pode ter vindo de uma igreja em Braga e que se encontra actualmente no The British Museum²⁹³.

²⁹⁰ FERNANDES, 2016c, p. 577.

²⁹¹ Ver RESENDE, Nuno – 32. Santa Maria. In *Igreja de Lamego. A dimensão da fé*. Lamego: Diocese de Lamego, 2013, pp. 60-61 e MOREIRA, Luciano Augusto dos Santos – *Igreja Paroquial de São Pedro de Penedono. Descrição e inventário. Breves apontamentos para a sua história*. Penedono: Fábrica da Igreja Paroquial de Penedono, 2017, pp. 43-44.

²⁹² Ainda não foi confirmado o material em que está esculpida a Virgem entronizada da Anunciada, em Setúbal, mas é muito provável que seja marfim.

²⁹³ Do tesouro catedralício de Braga, ainda se mantém preservado um cofre de marfim do início do séc. XI, produzido nas oficinas de Madinat al-Zahra (fig. 23). Este cofre tem uma inscrição em cúfico com o nome de al-Malik al-Muzaffar (975-1008), filho de al-Mansur (c. 938-1002). Eram peças que se destinavam a guardar jóias ou perfumes, adaptadas, em época de domínio cristão, a relicários. Há outras peças idênticas a esta, como no Kesington Museum ou em Espanha. Tem 20 cm de altura e 10 cm de diâmetro, com a superfície totalmente trabalhada e decorada. A composição é constituída por cinco medalhões com motivos zoomórficos, vegetalistas e antropomórficos (ALMEIDA, 2001, p. 47).

A placa em osso de baleia (fig. 21)²⁹⁴, é praticamente desconhecida da historiografia portuguesa. Rectangular, tem uma banda superior, composta por um conjunto de motivos geométricos que provavelmente aludem à paisagem arquitectónica de Jerusalém celeste, com inscrição, na qual se lê “IOSEPH MARIA (X)PO MAGI MUNERIA O(F)FERUNT”²⁹⁵. Na parte inferior do campo da placa, repete-se novo friso com motivos decorativos, em forma de língua, que podem indicar vegetação. A inscrição identifica a cena que se passa ao centro: uma Adoração dos Magos, na qual a Virgem, personagem que domina a composição, se posiciona quase ao centro e de pé, com o Menino Jesus ao colo, que lhe põe a mão à volta do pescoço. Maria, coroada e com longo véu e túnica, vendo-se apenas o calçado, é ladeada, à esquerda, por um dos Magos – ou é S. José, como defenderam outros autores?²⁹⁶ –, que ergue uma das mãos, acariciando o Menino com a outra; à direita, é acompanhada de dois Reis Magos de perfil, que caminham na sua direcção, cada um com as respectivas oferendas. Todo o desenho da cena indica a extrema antiguidade desta peça: de relevo raso, as figuras quase não têm humanidade na sua fisionomia e expressão. Os pormenores do rosto, olhos esbugalhados, boca horizontal, contribuem para o aspecto alienígena das personagens. As pregas da indumentária das figuras são convencionais e decorativas, sugerindo, por vezes, bordados, no caso do Mago da esquerda e da Virgem.

Tudo isto nos leva a propor uma cronologia mais recuada que aquela que o Museu Britânico propõe para a peça, que é a de c. 1125-1150. Cremos que esta placa, que certamente terá revestido uma arca, tal como sugerem os orifícios feitos na sua superfície, será da centúria anterior. A sua cronologia undecentista parece tornar-se uma opção mais viável quando comparamos este relevo em marfim com outras obras pré-românicas, nomeadamente as iluminuras moçárabes do *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, datado de 900-950 e do Antifonário de León, datado do séc. XI (figs. 24 e 25) e as esculturas de Santa Maria de Quintanilla de las Viñas e San Pedro de la Nave (figs. 26 e 27), apesar de muito mais recuadas. Também Carlos Alberto Ferreira de Almeida já havia apontado

²⁹⁴ (ALMEIDA, 2001, p. 181 e ver também BOTELHO e ROSAS, 2010, p. 333). Existe outra peça feita no mesmo material e do mesmo período no The British Museum, igualmente atribuída a Espanha (fig. 22)

²⁹⁵ Transcrição feita pelo próprio museu, constável na página relativa à ficha de inventário da mesma peça. Segundo as informações na ficha de inventário do museu, a mesma terá sido adquirida em 1970 e comprada a JVP M Pinto. Apesar de proveniente, segundo os autores portugueses supracitados, de uma igreja em Braga e comprada a alguém de apelido sugestivamente português, o Museu Britânico atribui a sua produção a Espanha.

²⁹⁶ ALMEIDA, 2001, p. 181.

nessa direcção²⁹⁷. Contudo, apesar das argumentações, acaba por propor uma cronologia de inícios do séc. XII, tal como fariam Maria Leonor Botelho e Lúcia Rosas²⁹⁸.

Os documentos contam-nos que existiram diversas peças em marfim no território nacional, durante a época românica, nas mãos de privados e instituições eclesiásticas. D. Gonçalo Pais (1109-1128) trouxe de Constantinopla e Jerusalém uma tábua em marfim com Crucificação. Nos inventários da Sé de Coimbra, entre 1109 a 1324, são mencionadas três *majestades*, dois báculos, duas píxides, um pente, três bocetas, um capitel e três dípticos em marfim²⁹⁹. A circulação deste tipo de placas com temas bíblicos teve um forte impulso na Europa medieval, a partir da Antiguidade Tardia, com renovado impulso a partir da época românica.

Também são referidas *majestades*, muito provavelmente esculturas de vulto. Não sabemos se seriam sempre representações marianas e, por isso, não podemos excluir a opção de serem também figuras cristológicas. Uma dessas *majestades* referidas nos inventários medievais da Sé de Coimbra foi fruto de grande devoção do bispo Egas Fafes (m. 1268), a quem o prelado doa uma série de vestidos³⁰⁰. Este registo não só nos informa que também se vestiam imagens devocionais em marfim, como que a catedral de Coimbra teria uma escultura em *ronde bosse* de marfim, de devoção mariana, com dimensões suficientes para ser vestida, pelo menos desde a época românica.

Entre as restantes menções a *majestades* em marfim, há a de D. Mafalda, filha de Sancho I, que dota o mosteiro de Arouca de um considerável tesouro em 1256 de um conjunto de *majestades* em marfim, uma delas “muito boa” (“valde bonam”) e ainda um pequeno crucifixo no mesmo material, peças transmitidas à rainha-infanta através do mestre templário Martim Martins³⁰¹. O mesmo mosteiro receberia um grande crucifixo e *majestades* em marfim³⁰². Outras referências são a majestade de marfim de Afonso III,

²⁹⁷ ALMEIDA, 2001, p. 181.

²⁹⁸ ROSAS e BOTELHO, 2010, p. 333.

²⁹⁹ “h~as tavoas douradas com figuras de marfi, em que está a nascença de Jhesu Christo e a paixom e mingua-lhy os esteos. E som três ordens de imagees”, “duas tavoas outras com seus portaaes dourados, em que está figurada a nacença de Jhesu Christo de imagees em marfi, que som doze”, e “outras duas tavoas com seus portaes dourados, em que está a figura de Jhesu Christo posto na cruz e soterrado, em que som catorze peças” (COSTA, Pe. Avelino de Jesus da – *A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI*. Coimbra: Oficinas da Coimbra Editora, L.da, 1983, p. 38). Poderemos especular se as “*tavoas douradas*” de um dos dípticos não corresponderiam a um tipo de painéis devocionais que circularam pela Europa nesta época, que poderiam fazer parte das capas de códices e/ou funcionar como altares portáteis, como o painel do Metropolitan Museum, de proveniência espanhola e de finais do séc. XI (fig. 28) ou o altar portátil de Hildesheim (figs. 29 e 30), de cerca de 1190-1200.

³⁰⁰ “... in ornamentis majestatem nostram maiorem de ebore et III.es capas de exameth et III.es mantos qui illuc in arcis remanserunt” (AFONSO, 2010, p. 24).

³⁰¹ AFONSO, 2010, p. 24.

³⁰² “& Crucifixum magnum de ebore, & majestates,” AFONSO, 2010, p. 24.

que a doa à Sé de Coimbra, especificada como uma “magestatem” de “Sancta Marie”³⁰³; o bispo conimbricense D. Aimerico d’Ébrard, (m. 1295), lega uma imagem da Virgem em marfim³⁰⁴ à mesma catedral; o monarca D. Dinis cita um conjunto de *majestades* da sua capela real (sem especificar o seu material), no testamento de 1322; D. Vataça Lascaris, (m. 1336), lega um crucifixo de Amalfi, presumivelmente em marfim³⁰⁵, à mesma catedral. Finalmente, o já mencionado inventário da catedral de Coimbra de 1393 enumerava um Cristo Crucificado em marfim de braço partido (sendo, provavelmente uma escultura de vulto), de cabelos e barbas pintados de dourado. Sobre esta peça, não há certezas acerca da sua cronologia românica³⁰⁶³⁰⁷.

O inventário de 1393 da catedral de Coimbra enumera ainda mais objectos deste material, incluindo “Item. H~ua ara e h~ua frol e huum que semelha cavidii d’alfafim e cinco esteos de pao pequenos e dourados, que dizem que som das tavoas do alfafim. E disse o priol de Sam Christovom que o cavide see posto na ymagem de Santa Maria.”³⁰⁸ e ainda um cofre grande e um capitel de marfim³⁰⁹. No *uetero thesauro* da Sé de Viseu, registam-se “Et .ii. arcas de uirtutibus de alfafi.” e, no *thesouro nouo*, “Et .ij. arcas de esmaldo. Et .j. de alfafi”³¹⁰. Merecem ainda menção as caixas-relicário românicas, ou lipsanotecas, algumas delas feitas em marfim, que foram estudadas por Real e Barroca³¹¹. Estas inúmeras referências em diversos arquivos

³⁰³ “... et unam magestatem Sancte Marie de ebore” (AFONSO, 2010, p. 24).

³⁰⁴ “Item quandam ymaginem Sancte Marie eburnea.” (AFONSO, 2010, p. 24).

³⁰⁵ É possível que o mencionado “crucifixo d Amalfi” do testamento de Dona Vataça tivesse sido fabricado em marfim, sendo já bem reconhecida esta zona e a de Salerno, em Itália, como um centro de produção de peças ebúrneas e de mercantilização com comerciantes bizantinos e árabes (Ver BERGMAN, Robert – A School of Romanesque Ivory Carving in Amalfi. *Metropolitan Museum Journal*, vol. 9 (1974), pp. 163-186). Dona Vataça que acumulou vasto património, membro de diferentes cortes peninsulares, proprietária de diversas casas em meios urbanos, como em Valladolid, Sevilla, Lisboa, Santarém e Coimbra, tendo ainda fortaleza e palácio em Santiago do Cacém. No inventário dos seus bens, contam-se objectos sumptuários, como onze Agnus Dei de ouro, prata e pedras preciosas, cruzes de prata e ouro, quatro relicários, um deles de cristal, prata e ouro, outro em camafeu, safiras e pedras, entre outros. In COELHO, Maria Helena da Cruz, VENTURA, Leontina – Os bens de Vataça. Visibilidade de uma existência. In *Revista de História das Ideias*. Coimbra. Nº 9 (1987), pp. 33-77.

³⁰⁶ “Item meu Psalterium bonum, quod me nutuit, & majestates meas parvas de ebore, & Crucifixum de ebore parvum, quod dedit mihi Magister Templi M. Martini” (AFONSO, 2010, pp. 24-26.)

³⁰⁷ À altura deste inventário, não estavam discriminadas todas as peças dos inventários anteriores. Nos inventários dos séculos seguintes, todas as referências a estes objectos ebúrneos desapareceriam, sugerindo que este património rapidamente sumiu ainda em finais da Idade Média.

³⁰⁸ COSTA, 1983, p. 133.

³⁰⁹ AFONSO, 2010, p. 24.

³¹⁰ GOMES, 2002, p. 281.

³¹¹ Os autores também relembram as referências documentais em visitas feitas na região de Pombal a lipsanotecas feitas em marfim e adornadas (BARROCA e REAL, 1992, p. 158).

demonstram que há condições para iniciar-se uma investigação com maior profundidade sobre as imagens ebúrneas em Portugal medieval³¹².

O marfim, mitificado como o *ouro branco*, é um produto amplamente cobiçado há milénios. O império romano importou grandes somas de marfim e popularizou os dípticos consulares fabricados nesta matéria. A produção de objectos sumptuários em marfim teve continuidade pela Antiguidade Tardia e Alta Idade Média, sendo a prática de esculpir este material grandemente apreciada no império carolíngio, até voltar a produzir-se em maior escala no período gótico. A oferta deste produto teve flutuações desde a dissolução do império romano e por toda a Idade Média. As presas do elefante africano eram as mais desejadas, por serem as de maiores dimensões³¹³. A partir do séc. IX, contudo, outros tipos de marfins, como o da morsa ou o da baleia, popularizaram-se – principalmente quando diminuía a oferta do marfim de elefante –, e o osso da morsa tornou-se um produto muito procurado e valioso³¹⁴. Os renovados interesses no marfim também se intensificaram nos períodos em que era maior a motivação política com a associação ao passado clássico e ao império romano³¹⁵.

A oferta do marfim de elefante na Europa medieval esteve sempre dependente das condições geopolíticas das nações³¹⁶. Os marfins góticos tiveram a sua explosão, com o seu principal centro em Paris e outras regiões francesas, a partir de 1230-1240, quando o marfim volta a estar mais disponível. No entanto, no período românico, seria em regiões mediterrânicas com relações comerciais próximas com potentados africanos, que se encontrariam mais marfins de elefante, circulando também o osso de baleia ou da morsa, usados para produzir peças de teor artístico, cujos grandes centros de produção se

³¹² Gostaríamos de referir ainda mais duas peças de marfim, registadas em Portugal e no período que aqui nos traz, de que tomámos conhecimento: um fragmento de uma placa descoberta no castelo de Silves com representações de uma ave de rapina e uma corça, que poderia fazer parte de uma caixa ou cofre. Existe uma placa semelhante, também em marfim, no Museu do Louvre, de produção iraquiana ou iraniana, do séc. XII (ver GOMES, Rosa Varela – Fragmento de placa insculpada do castelo de Silves. *Arqueologia Medieval*. Mértola, nº2 (1993), pp. 79-83). António de Vasconcelos, que assistiu à abertura de dois túmulos episcopais na Sé de Coimbra, em 1894, testemunhou, no interior do túmulo de D. Estêvão Anes Brochardo (m. 1318), a descoberta de uma crosse de báculo em marfim (VASCONCELOS, António de – Sé-Velha de Coimbra. I. Os Túmulos da Capella- Mór. *O Instituto. Revista Científica e Litteraria*. Vol. XLII (1895), p. 14).

³¹³ GUÉRIN, Sarah M. – Exchange of Sacrifices: West Africa in the Medieval World of Goods. *The Medieval Globe*. Vol. 3, nº 2 (2017), p. 100.

³¹⁴ DECTOT, X. – When ivory came from the seas. On some traits of the trade of raw and carved sea-mammal ivories in the Middle Ages. *Anthropozoologica*. Vol. 53, nº 14 (2018), p. 160.

³¹⁵ DECTOT, 2018, p. 160.

³¹⁶ SEAVER, Kirsten A. – Desirable teeth: the medieval trade in Arctic and African ivory. *Journal of Global History*. Vol. 4 (2009), p. 278.

encontravam na Europa nórdica³¹⁷³¹⁸. No séc. IX, são os mercadores noruegueses que rumam em busca do marfim e as morsas continuam a ser procuradas no Mar Branco no séc. XII, bem como noutros locais, como na Islândia e na Gronelândia³¹⁹. O osso de morsa era trabalhado em oficinas em diversos sítios da Europa³²⁰, sobrevivendo à nova explosão do marfim de elefante no séc. XIII e até ao séc. XIV.

A partir dos sécs. VII e VIII, os árabes monopolizam o marfim no Magrebe, através do qual esta mercadoria devia dar entrada na Península Ibérica. Aqui, sobrevive um conjunto significativo de exemplares, tanto de autoria muçulmana como cristã, incluindo píxides e arcas feitas nas oficinas do Al-Andalus³²¹ em Córdova e em Cuenca, de onde são provenientes uma *pyxis* da catedral de Narbonne (semelhante à do tesouro da catedral de Braga), e uma arca em marfim da catedral de Palencia, hoje no Museu Arqueológico Nacional em Madrid³²². S. Domingo de Silos, um importante centro artístico ibérico dos sécs. XI e XII, também teria uma oficina de trabalho do marfim³²³. As oficinas cristãs da Península, por outro lado, sediavam-se principalmente em San Millán de la Cogolla e León, oficina activa desde cerca 900, à qual se atribuíram dois relevos individuais do séc. XII de apóstolos³²⁴ e outras peças que se centram na Real Colegiada de Santo Isidoro do séc. XI: o crucifixo de D. Fernando I e D. Sancha, a arca de San Juan Baptista y San Pelayo e a Arqueta de las Bienaventuranzas³²⁵. De León é também o Cristo de Carrizo.

Não sabemos se existiriam oficinas no reino português, durante a época românica, dedicadas ao trabalho do marfim. A Virgem de Cárquere, contudo, uma pequena peça de marfim, não parece, pelas suas características formais e iconográficas, indicar que tenha

³¹⁷ Itália também cultivaria relações comerciais rotas do marfim norte-africanas, mas também com intermediários em Constantinopla (SEAYER, 2009, p. 278).

³¹⁸ Aos potentados europeus do Sul, são as rotas comerciais da Costa Suaíli, até ao séc. X e, depois, do Saara, nos sécs. XI e XII, que garantem a oferta do marfim (DECTOT, 2018, p. 160).

³¹⁹ DECTOT, 2018, p. 161.

³²⁰ Sendo duas das mais importantes em Trondheim, Noruega, de onde vieram algumas das peças com mais superior qualidade – incluindo, provavelmente, o conjunto de peças de xadrez de Lewis, hoje pertencentes às colecções do Museu Nacional da Escócia e do Museu Britânico –, e também Colónia e Grã-Bretanha. Também existem peças que podem ser mapeadas até outros locais da Europa, incluindo França e Espanha, e até mesmo fora do continente (DECTOT, 2018, p. 164).

³²¹ Esta tradição de esculpir em marfim na Península Ibérica muçulmana parece ter tido um impacto cultural na escultura românica cristã que lhe sucede, nomeadamente na adopção de determinados motivos decorativos. Ver MONTEIRA, Inés – Artistic Interchange between Al-Andalus and the Iberian Christian Kingdoms: The Role of the Ivory Casket from Santo Domingo de Silos. *Histories*. Vol. 2 (2022), p. 34.

³²² Esses marfins de Cuenca remontarão, muito provavelmente, à oficina da família Ibn Zayyan, activa entre, estima-se, 1026 a 1049-50 (MONTEIRA, 2022, p. 34).

³²³ MONTEIRA, 2022, p. 41.

³²⁴ SILVA, Noemi Álvarez da – Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn (Philadelphia). *De Arte*. Vol. 12 (2013), p. 60.

³²⁵ SILVA, 2013, p. 60.

sido produzida numa oficina exterior à Península. Pelo contrário, quando comparada com as poucas peças em *ronde-bosse* que existem da época românica e em marfim, parece encaixar-se dentro das convenções artísticas da escultura ibérica. A imagem de marfim de Santa Maria de Cárquere representa a Virgem sentada com o Menino por cima do joelho esquerdo. Tem véu curto que oculta o cabelo e uma pequena coroa aberta, com base em forma de corda, e dentada, tal como a do Menino. As expressões faciais de ambas as personagens são inócuas. Os olhos são grandes, amendoados e bem abertos, o nariz triangular, a boca é um simples corte horizontal e as faces são bochechudas. Tanto o vestido da Virgem como o manto do Menino têm um colarinho típico da época, atribuível aos sécs. XII e XIII – como se vê nalgumas indumentárias do Apocalipse de Lorvão –, terminando em apontamentos sumários. A túnica do Menino termina numa mão-cheia de pregas verticais, sem movimento, e o vestido da Senhora cai em confusas pregas diagonais, culminando nos pés em ondas circulares, sem qualquer tipo de realismo. Sobre as costas da Virgem está um manto que vai até aos pés. A mão direita da Virgem deveria segurar um atributo, enquanto a esquerda, que ampara o seu filho pelo braço, é espalmada e sem realismo anatómico. O Menino abençoa com a mão direita, segurando o livro com a esquerda. Os pés do Menino estão virados de forma anti-natural para o lado direito. A peça terá tido douramento e pigmentos avermelhados, dos quais ainda restam vestígios.

Escrevera-se, no volume de *O Românico*, “Não conhecemos trabalhos escultóricos, em marfim, que, seguramente, pertençam ao nosso período românico”³²⁶, negando a classificação românica da Virgem de Cárquere pelos seus pregueados predominantemente alongados ou quebrados³²⁷ e pelas suas feições góticas, (sem que explique o que esta afirmação, de facto, significa), devendo ser datada do séc. XIII. Discordamos desta afirmação e cremos que a imagem de marfim de Cárquere reproduz os modelos das esculturas devocionais de altar de *Sedes Sapientiae* românicas da Península Ibérica. Aceitamos, por isso, uma classificação de finais do séc. XII ou primeira metade do séc. XIII. Relativamente à proveniência da imagem, rejeitamos, portanto, a hipótese de que a imagem de Cárquere seja importação de França, como defenderam alguns autores³²⁸, por se afastar das Virgens mais sofisticadas e elegantes desses centros,

³²⁶ ALMEIDA, 2001, p. 181.

³²⁷ Reconhecemos um certo dinamismo nos pregueados da Virgem, ondulantes a partir dos joelhos e nas laterais, o que poderá ser um argumento a favor de uma datação mais tardia e estilisticamente próxima do Gótico. Não temos a certeza, porém, se será argumento suficiente, pesando as restantes características da peça que ainda perpetuam modelos românicos.

³²⁸ RODRIGUES, 2014, p. 36.

os quais terão maior expressão a partir de 1230, com uma linguagem nitidamente gótica. A Virgem de Cárquere é comparada a uma outra peça românica de Santiago de Compostela por João Soalheiro³²⁹, que não pudemos identificar³³⁰.

As proporções cúbicas e concentradas da Virgem de Cárquere assemelham-se a peças de xadrez como, por exemplo, as rainhas do conjunto de Lewis (figs. 31-33), apesar de estilisticamente distantes. Não existem rainhas de conjuntos de xadrez com a iconografia mariana, mas podemos questionar-nos se as peças deste jogo não poderão ter influenciado a produção de peças devocionais de pequenas dimensões, provavelmente até feitas simultaneamente pelos mesmos artesãos. É possível citar vários exemplos que se comparam, proporcional e composicionalmente, à Virgem de Cárquere, como a rainha do Museu Nacional de Copenhaga, a do Museum für Angewandte Kunst, Colónia, a rainha italiana do Museo Nazionale di Capodimonte (fig. 34), todas atribuídas ao séc. XIII, e, finalmente, a peça de uma rainha de um conjunto de xadrez atribuída a Espanha, do séc. XII do Walters Art Museum (fig. 35).

Acerca da circulação de *majestades* em Portugal, vimos como muitas destas imagens entraram em tesouros eclesiásticos através de doações de membros da nobreza. O mesmo pode ter acontecido com a Virgem de Cárquere, tendo em conta a história de benefícios deste mosteiro medieval, intimamente ligado à casa de Ribadouro³³¹, teve por parte da aristocracia e que, aliás, se liga à fortuna lendária que rodeia a instituição e à própria imagem ebúrnea a que nos referimos. As crónicas fixaram a *invenção* da imagem de marfim do mosteiro de Cárquere – a primeira de que há conhecimento terá sido a Crónica de 1419 – como tendo origem numa era pré-cristã, contemporânea do domínio muçulmano, sendo descoberta por D. Egas Moniz. Egas Moniz foi aio do futuro primeiro rei de Portugal, uma criança que, segundo uma das lendas sobre a sua infância, nasceu com graves limitações físicas nas pernas. A Virgem Maria, contudo, aparece em sonhos

³²⁹ SOALHEIRO, João – 05. Virgem com o Menino. In BIDARRA, Ana *et al.* – *Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal, 2009, p. 103.

³³⁰ Ainda no que se relaciona com imagens de vulto em marfim, poderíamos citar duas Virgens de possível fabrico francês: uma do séc. XII, do The Hunt Museum em Limerick e outra datada entre finais do séc. XII e década de 30 da centúria seguinte, do Museu Hermitage em S. Petersburgo. Do Victoria & Albert Museum, lembramos a Virgem com o Menino em marfim de morsa, datada de c. de 1150 e de possível origem inglesa. Do museu de arte da Universidade de Princeton chamamos a atenção para a Virgem com o Menino, datada entre 1220-1230, classificada como germânica. De todas estas imagens – e existem muitos mais exemplos –, a Virgem de Cárquere assemelha-se mais à última escultura, mas, mesmo assim, a escultura em marfim portuguesa é, de todas essas, a de proporções mais robustas, de configurações mais sumárias e de aspecto mais atarracado.

³³¹ Egas Moniz deixa, em testamento, de 1146, vários bens a este mosteiro (MACHADO, 2014a, p. 203).

ao aio e ordena-lhe que se desloque até às ruínas do mosteiro de Cárquere³³². Lá, Egas Moniz pernoita com o jovem Afonso e encontra uma imagem da Virgem, ali escondida dos infiéis, fazendo vigília com o menino no altar. O jovem Afonso acorda um menino saudável, por milagre, cumprindo-se a predestinação do futuro rei de Portugal. À imagem de marfim da Virgem de Cárquere, por isso, esteve ligado um esforço de criação lendária e de atribuição de milagres, bem como com a de Setúbal, e são inclusivamente guardadas ainda hoje dentro de dois relicários/custódias³³³.

O interesse pelo marfim e os seus significados na Idade Média revestiam-se, por isso, de nuances políticas. Inés Monteiro diria o seguinte, sobre as imagens de marfim peninsulares: “According to several scholars, the ivory pieces were insignia of the power of the ruler in Al-Andalus and Romanesque images also had an important symbolic function in their social context. The artistic forms were much more than a decoration; they were elements of prestige and vehicles of messages. The appearance of the works of art made by Muslims and Christians in the Iberian Peninsula, in the midst of the process of border movement, was not merely an aesthetic issue: it was a question of identity”³³⁴. O mesmo podemos dizer sobre as duas Virgens portuguesas e de marfim. A Virgem de Cárquere liga-se a uma afirmação de identidade institucional, através da qual um mosteiro tenta fixar-se como um centro de peregrinação no território português, usando de uma imagem milagrosa e das crónicas para tal. Mas também ensaia uma afirmação de poder linhagística para se legitimar, memorializando os nomes de figuras insígnies e prestigiosas à sua casa – Egas Moniz e Afonso Henriques –, culminando numa afirmação de identidade nacional e, finalmente, uma afirmação de identidade cristã, contrapondo a fé de Cristo à de Maomé, nesta instituição fundada após o milagre da Virgem.

Por outro lado, a imagem de marfim da Senhora da Anunciada de Setúbal (figs. 36 e 37)³³⁵ está igualmente enraizada em questões de identidade, mas de teor mais

³³² Cárquere tem uma antiga história de ocupação e sacralização, sendo uma localidade reconhecida pelo seu importante património arqueológico romano, ricamente constituído de aras e lápides funerárias. Sobre o património romano, ver DUARTE, Joaquim Correia – *Resende e a sua história*. Resende: Câmara Municipal, 1994, p. 161. Jorge Rodrigues também já havia notado a existência de um lintel que é provavelmente proveniente da anterior construção do mosteiro e que estava a servir de banco de jardim. Tem o esboço de duas figuras humanas e inscrição com cursivo irregular (RODRIGUES, 1987, p. 147).

³³³ Vergílio Correia, quando visitou o mosteiro e viu a imagem, relatou que a mesma se guardava numa caixa de relíquias, entre “minúsculos agulheiros de Nossa Senhora” de prata filigranada, dos “*séculos XII ou XIII*” (CORREIA, 1917, p. 60).

³³⁴ MONTEIRA, 2022, p. 42.

³³⁵ Foi propriedade da Confraria de Nossa Senhora da Anunciada, Setúbal, e actualmente pertence Santa Casa da Misericórdia de Setúbal, ainda que patente no Museu de Setúbal no Convento de Jesus.

comunitário. Esta imagem mostra uma Virgem entronizada com o Menino sentado ao centro, com cerca de 55 milímetros de altura. A Virgem apresenta-se com uma coroa alta e ornada, posta por cima de véu comprido lançado para as costas. Os traços fisionómicos da Virgem são finos, o rosto longo e delicado. O Menino, sem cabeça, apresenta longa túnica até aos pés. A Virgem também enverga vestido comprido, deixando exposta a ponta do calçado bicudo. As pregas do vestido e da túnica da Virgem e do Menino terminam da mesma maneira, com dobra a meio e com configurações semelhantes a outras imagens datáveis do séc. XII. A postura da Virgem, inclinada para a frente com o pescoço descaído também é comparável a Majestades marianas dessa mesma época. O trono é alto e tem base sobre a qual assentam os pés de Maria. São proporções diferentes da Virgem de Cárquere que indicam uma oficina catalã ou ultra-pirenaica, talvez francesa, por se tratar de uma escultura de anatomia esguia e elegante. Não encontraremos, também, um trono tão alto nas restantes imagens deste *corpus*. Deverá datar-se do séc. XII ou inícios da centúria seguinte, comparável a *Sedes Sapientiae* de altar catalãs, como a imagem de Santa María de Matamala, Les Llosses (Ripollès), presente no Museu Episcopal de Vic (fig. 38) ou a Mare de Déu de Sant Cugat (fig. 39)³³⁶.

Também a imagem de marfim da Nossa Senhora da Anunciada de Setúbal está ligada a uma *invenção* lendária, cujo acontecimento se atribui ao séc. XIII³³⁷ – o que, aliás, coincidiria com a cronologia que propomos para a escultura –, e à própria definição da comunidade daquela região. A tradição conta que uma mulher pobre andava na praia a recolher madeira para o lume e quando atirava o lenho para a sua lareira, em casa, um dos pedaços que tinha apanhado da praia não queimava e saltava do fogo. Observando de perto a acha, a mulher verificou que não era lenha, mas uma escultura da Virgem, saindo a mulher em gritos à população, *anunciando* ao povo a sua descoberta³³⁸.

³³⁶ José Custódio Vieira da Silva cita Henri Focillon sobre a questão cronológica da Senhora da Anunciada, defendendo tratar-se de uma escultura ducentista, porque as “Virgens sentadas, de marfim” nas palavras do historiador de arte francês, “conservavam a massa, o peso e as grandes linhas das velhas Majestades dos períodos precedentes” (SILVA, José Custódio Vieira da – Uma lenda setubalense: a Senhora Anunciada ou Pequeninina. *Património*. Setúbal. Vol. 1 (Novembro de 1983), p. 12).

³³⁷ SILVA, 1983, p. 12.

³³⁸ (RIBEIRO, João Reis – Anunciada: a lenda e a mudança. *Histórias da região de Setúbal e da Arrábida*. Setúbal: Centro de Estudos Bocageanos, vol. 1 2003, p. 17). Outras invocações foram-se acrescentando às devoções ligadas a esta imagem, incluindo a de Nossa Senhora da Água, porque existem milagres atribuídos à imagem e às suas capacidades de combater períodos de seca e de trazer a chuva quando levada em procissões, bem como as de Senhora Pequeninina ou Senhora Angelical, esta última popularizada pela crença de que a imagem não teria sido feita por mão humana, mas por entidades celestiais.

Além do seu papel na afirmação da identidade de uma comunidade, dando o nome a uma das freguesias históricas de Setúbal em 1553³³⁹, a imagem de Nossa Senhora da Anunciada está igualmente associada à vida de uma confraria. Em primeiro lugar, a fixação dessa comunidade, ligada à descoberta da imagem, deu-se com a fundação de um templo. Depois, a formação de uma confraria, cujo compromisso data de 1330³⁴⁰ (e sobrevive ainda hoje) atesta a força do culto que crescia ali, o qual, segundo o seu livro de Estatutos, contava com um hospital e a casa de oração de Santa Maria da Anunciada³⁴¹. Esta devoção foi amplamente celebrada nos séculos seguintes por membros da realeza e alta nobreza, beneficiando-se a mesma com inúmeras doações e privilégios³⁴².

José Custódio Vieira da Silva parece ter sido o primeiro autor a propor que a Nossa Senhora da Anunciada fosse feita de marfim. Para nós, a sua lenda poderá indicá-lo, a par da aparência e pequenas dimensões da imagem³⁴³, porque a narrativa do pequeno lenho que resistia contra o fogo pode relacionar-se com a capacidade que o marfim tem contra altas temperaturas. As características do marfim, como a sua frieza, foram exploradas na Idade Média para fins medicinais³⁴⁴, mas também se associou, teologicamente, às virtudes virginais da castidade e pureza, tal como o eram os corpos de Maria e Cristo, a quem foram dedicadas grande parte das imagens medievais de eborária. Esta associação de ideias tem origens bíblicas e posteriores formulações de teólogos exploraram esses conceitos. No Antigo Testamento, as metáforas com o marfim surgem nos *Salmos*, no *Cântico dos Cânticos* e nas histórias do rei Salomão, ora sublinhando o carácter luxuoso

³³⁹ SOUSA, Ana Cristina Correia de – O tesouro medieval da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal – uma herança preservada. In FERREIRA, Natália Marinho – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2011, pp. 48.

³⁴⁰ RUSSO, Carlos Fernando – *Nossa Senhora da Anunciada. Devoção e História no Povo de Setúbal*. Prior Velho: Paulinas, 2008, p. 16.

³⁴¹ RUSSO, 2008, p. 16.

³⁴² Entre as personalidades mais prestigiosas que aclamaram a confraria, estão o infante D. Fernando, duque de Viseu e Beja e governador da Ordem de Santiago, e o seu filho, o rei D. Manuel I, que é quem manda fazer, aliás, o relicário gótico em prata dourada no qual ainda hoje é acolhida e apresentada a imagem da Anunciada (RUSSO, 2008, p. 17). Uma das faces da custódia, ou relicário, da Nossa Senhora da Anunciada expõe uma abertura envidraçada, na qual se guarda, dentro de um tubo de vidro, uma relíquia da Vera Cruz, já identificada na Visitação de 1553 (SOUSA, 2011, p. 50).

³⁴³ É curioso, no entanto, constatar que não era sempre sabido que esta imagem era feita de marfim: não o sabia, por exemplo, o visitador de 1553, que a descreve como sendo “*de madeira pequenina*” e nisto devemos ter em conta os vestígios de policromia na imagem, que parece ter sido parcial ou totalmente dourada (SOUSA, 2011, p. 60).

³⁴⁴ Como o exemplifica a receita instruída pelo ginecologista Trotula de Salerno, no séc. XI, de uma bebida feita com esta matéria para prevenir abortos espontâneos, porque se acreditava que refrescava e acalmava o ventre (GUÉRIN, Sarah M. – *French Gothic ivories: material theologies and the sculptor's craft*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2022, p. 157).

e decadente deste material, ou, mais tarde e na compreensão de Santo Agostinho, do marfim como receptáculo do espírito de Deus³⁴⁵. As esculturas devocionais ebúrneas de *Sedes Sapientiae* são, talvez, as mais eficazes alegorias destas concepções teológicas, as quais Sarah M. Guérin viu espelhadas na passagem bíblica do livro dos Reis (10:18) “O Rei Salomão mandou fazer um grande trono de marfim revestido de ouro puro.” A materialização da ideia na escultura da Virgem, como trono da sabedoria, *receptáculo*, no qual Cristo se senta como rei, torna-se, nas imagens feitas em marfim, mais próxima ainda desta ideia bíblica, mostrando-se, assim, como o material pode ter um verdadeiro efeito na concretização teológica³⁴⁶. Estamos no campo da iconologia do material e, tal como havia notado Jérôme Baschet, as suas propriedades podem tornar-se “les vecteurs privilégiés de qualités spirituelles”, evocando a misteriosa presença do invisível, “évoquant une mystérieuse présence de l’invisible”. Os materiais mais preciosos, como o marfim, são aqueles que estão “la plus investie de valeur spirituelle”³⁴⁷.

3.1.1.2. Azinhoso, Guimarães, Darque. Três cultos marianos no Norte: as suas imagens e os seus modelos iconográficos

No seu local original de culto, a igreja românica de Santa Maria de Azinhoso, em Mogadouro, preserva-se a imagem de Nossa Senhora da Natividade, uma escultura devocional pouco conhecida da historiografia portuguesa. Esta escultura³⁴⁸ difunde alguns modelos que veremos reproduzidos numa série de outras imagens marianas desta região e do séc. XIII. Entronizada, a Virgem apresenta-se com o Menino Jesus de pé sobre o seu joelho esquerdo, o qual ampara com a mão. O Menino segura o livro e abençoa com a outra mão, apontando para a maçã que a Mãe ergue, numa mão desproporcionalmente grande. Entre as escolhas iconográficas que se popularizaram num grupo de imagens marianas do séc. XIII, de origem peninsular, estão a posição do manto da Virgem, que vem detrás das costas e se cruza à frente do ventre e por cima dos joelhos; a introdução

³⁴⁵ GUÉRIN, 2022, pp. 11 e 12.

³⁴⁶ Os mesmos exercícios metafóricos entre o marfim, o conceito da *Sedes Sapientiae* e uma teologia mariana já tinham sido desenvolvidos pelo pregador cisterciense Guerric de Igny c. (1080-1157), sublinhando, em sermões, a corporalidade partilhada entre a Mãe e o Filho, e as faculdades do marfim, que tão bem traduzem as virtudes celestiais de Maria e Cristo: a castidade, virgindade, a frieza e branquitude (GUÉRIN, 2022, pp. 61 e 75).

³⁴⁷ BASCHET, 2008, pp. 36-37.

³⁴⁸ Hoje está exposta no altar lateral do Evangelho da sua igreja. A imagem deveria ser originalmente venerada no altar-mor da igreja, local onde ainda a terá visto Frei Agostinho de Santa Maria (S. MARIA, 1716, p. 641).

do cinto, na senda de uma tradição ligada a S. Tomé e cuja relíquia será reclamada por Itália a partir do séc. XII; o modelo do rosto oval, de feições delicadas, que veremos adoptado em muitas outras imagens; e ainda o cabelo, já parcialmente liberto do véu, revelando as madeixas longas e ziguezagueantes da Virgem (figs. 40-42).

Lado a lado com Santa Maria da Oliveira, em Guimarães e outros centros de peregrinação mariana de Portugal medieval, Azinhoso é um dos novos santuários que se destaca, principalmente a partir do séc. XIV³⁴⁹, e uma das mais importantes romarias medievais a norte do Douro³⁵⁰. Tendo em conta a popularidade devocional do santuário e da sua imagem, é possível que esta escultura tenha exercido influência sobre outras imagens marianas da região. D. Nuno Álvares Pereira passou por Santa Maria de Azinhoso onde, por ser da sua particular devoção, deixa um firmal à Senhora³⁵¹. Segundo Maria Leonor Botelho e Lúcia Rosas, os danos visíveis no pescoço da imagem podem ser evidências do uso prolongado dessa jóia. No séc. XIV, este local de culto recebe atenção de membros do alto clero³⁵² e, na centúria seguinte, em 1424, ganha estatuto de vila³⁵³ através de D. João I³⁵⁴, com a renovação o foral de Azinhoso em Quinhentos, no reinado de Manuel I. Seguiram-se, desde os benefícios transmitidos por D. João I, muitos privilégios, foros e isenções dados à vila.

Ainda em Trás-os-Montes, atentamos nas Virgem de Mazouco, em Freixo de Espada à Cinta (fig. 43)³⁵⁵, e na Virgem de Belver, em Carrazeda de Ansiães (figs. 44 e 45). Na sacristia da igreja de Mazouco guarda-se uma Virgem com interesse³⁵⁶, revelando

³⁴⁹ COSTA, Avelino de Jesus da – Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média. *Lusitania Sacra*. Lisboa. Vol. 1508, nº 2 (1957), p. 21.

³⁵⁰ ALMEIDA, 1973, p. 46.

³⁵¹ “o conde partiu d’alli e foi-se em romaria a Santa Maria do Azinhoso, em que havia devoção, e ouvindo ahi missa, ofereceu um firmal que apodavam a gran preço.” (LOPES, Fernão – *Chronica de El-Rei D. João I*, vol. V. Lisboa: Escriptorio, 1897, pp. 53-54).

³⁵² In BOTELHO e ROSAS, 2010, p. 141.

³⁵³ GRAF, 1987, p. 29.

³⁵⁴ Segundo Viterbo, citado por Pinho Leal, parte da carta de foral concedida por D. João I a Santa Maria de Azinhoso continha o seguinte: “... querendo fazer graça e mercee aa pobra de Santa Maria do Azinhoso; porque é logar mui devoto e de mui gram romagem, e em que se faz muito serviço a Deos e á virgem Maria sa Madre; e por ser melhor pobrado e honrado o dito logar — Temos por bem e removêmol’a e tirâmol’a de jurdiçom e sujeiçom de Penas Royas e de Mogadojro e d’outras quaesquer villas e lagares e julgados cujo termo era e soya de seer : ou de cavalleiros e pessoas privadas, e de qualquer estado e condiçom que sejam e a que obrigada e sujeita e obediente ataa qui fora, e fazemol’a villa sobre si, etc, etc”. (Em LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho – Portugal antigo e moderno : diccionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias ...”, vol. 1. Lisboa: Mattos Moreira & companhia, 1873, p. 297).

³⁵⁵ Mais informações sobre estas imagens em AFONSO, Belarmino – A arte religiosa na Diocese de Bragança. *Brigantia*. Bragança. Vol. I, nº3 (1981), pp. 81-96.

³⁵⁶ PINTADO, Francisco António – *De Freixo, a Freixo de Espada à Cinta*. Freixo de Espada à Cinta: Câmara Municipal, 1999, pp. 325-327.

diversas afinidades iconográficas e estilísticas com a de Azinhoso na modelação do rosto e do cabelo, no vestido cingido por cinto e na posição do Menino, quase de pé, sustentado pela mão da sua Mãe, como em Azinhoso³⁵⁷. Outra imagem com esta especificidade é a Virgem com o Menino de Pedrógão Grande, uma escultura mariana de datação difícil, que apresenta originalidades que não têm comparação com outras obras que tenhamos encontrado. A escultura poderá ser ainda da segunda metade do séc. XIII (figs. 46-49)³⁵⁸.

A ideia da circulação de modelos iconográficos e de uma familiaridade oficial que deixou diversos testemunhos na região transmontana, mas também além dela, torna-se mais credível quando colocamos estas imagens em diálogo com a Nossa Senhora das Neves de Belver, em Carrazeda de Ansiães³⁵⁹, que repete a mesma fisionomia facial, revelando ainda fortes semelhanças com a Nossa Senhora da Natividade ao nível dos atributos, como o trono, o cinto, o manto atravessado sobre o colo e a maçã. A esta tríade junta-se a escultura devocional de Mata de Lobos, em Figueira de Castelo Rodrigo (figs. 51-53) que, embora muito descaracterizada pela policromia, mostra-se uma cópia quase fiel da imagem de Belver, repetindo a posição das mãos da Virgem, o véu curto e o cabelo ziguezagueado, a posição quase idêntica do Menino, o cinto e o manto sobre as pernas, atravessado. Existe um peculiar elemento em comum entre as Virgens de Mata de Lobos e de Belver, para onde parecem, aliás, apontar as mãos dos Meninos: o relevo no peito com círculo de espaços escavados, perfazendo um motivo geométrico, de difícil percepção. Será referência a uma ordem religiosa ou heráldica nobiliárquica?

A comparação entre estas imagens, atentando às suas características iconográficas, formais e estilísticas, torna tentadora a ideia de estarem ligadas oficialmente e terem na imagem de Azinhoso o modelo original. Essa hipotética oficina poderia actuar em Portugal no séc. XIII, bebendo de outros centros artísticos ibéricos, com exemplos numa Virgem com o Menino atribuída às oficinas de Valencia, do Victoria & Albert (fig. 54, inv. A.3-1923), a Virgem de Atocha, em Madrid, e a Nossa Senhora de Castro, de Peñalba de Castro, em Burgos (fig. 55) e até algumas imagens de Huesca,

³⁵⁷ Voltaremos a ver apenas mais duas vezes, em todo este levantamento iconográfico, o motivo do Menino em pé no âmbito de uma *Sedes Sapientiae*, numa imagem muito degradada e de difícil leitura (fig. 50) – mas que parece indicar, apesar disso, outros caminhos estilísticos – do MNAA (inv. 1860 Esc.)

³⁵⁸ De acordo com as informações solicitadas ao Museu da Misericórdia de Pedrógão Grande, onde está guardada e exposta hoje esta imagem, a escultura foi descoberta aquando dos restauros levados a cabo na igreja. A escultura foi salva da destruição por um dos funcionários do museu quando prestes a ser deitada fora (Ver CARREIRA, António B. – Pedrógão Grande: Museu de Arte Sacra. *O Ribeira de Pera*. Castanheira de Pera (16 de Dezembro de 2014), p. 27).

³⁵⁹ Mais informações sobre esta escultura devocional em SANTOS, Maria Alcina R. C. Afonso dos – Imagens da Diocese de Bragança e sua inserção na escultura dos séculos XIII a XVIII. *Brigantia*. Bragança. Vol. I, nº3 (1981), pp. 31-39.

como a Virgem de Astón, de Alcala de Gurrea, e a Virgem de la Ermita de Santa Lucia, do Museu Diocesano. A par da escultura de Azinhoso, a imagem da Nossa Senhora da Oliveira da colegiada de Guimarães, que deverá ser mais antiga, também poderá agido como protótipo. A escultura de Santa Maria da Oliveira tem fortes paralelismos fisiômicos com a de Azinhoso, afastando-se, porém, noutros elementos que se coadunam com a sua cronologia mais recuada, especialmente nos drapeados. Não podemos ir mais longe, dada a descaracterização da imagem da colegiada da Guimarães.

A titular da colegiada de Guimarães, Santa Maria de Guimarães ou da Oliveira, é uma imagem datável de finais do séc. XII a inícios do XIII³⁶⁰ que foi alvo de uma forte devoção regional e nacional, recebendo inúmeras benevolências, oferendas e privilégios de monarcas, preservando o estatuto de padroeira do reino até Seiscentos³⁶¹. Esta instituição é formada no séc. X pela iniciativa de Mumadona Dias, adquirindo especial valor e prestígio durante o reinado de Afonso I, quando Guimarães ganha mais protagonismo, ocupando o mosteiro um papel central na cidade e região e rivalizando até com Braga³⁶². O mosteiro seria agraciado pelos condes, por D. Afonso Henriques e pelos seus sucessores, atingindo novo fulgor no reinado de D. João I, na sequência da vitória da batalha de Aljubarrota, após a qual cumpre a sua promessa a Santa Maria de Guimarães. Dedicando a vitória bélica à titular da colegiada, João I deixa-lhe relíquias da batalha, incluindo o seu loudel, e outros objectos devocionais, como o tríptico em prata dourada, promovendo a reconstrução do edifício³⁶³.

A imagem de Santa Maria de Guimarães (figs. 56-59) está hoje muito degradada, tendo perdido, ao longo dos séculos, os seus braços, parte das pernas e do trono, o cabelo e eventuais véu e coroa, bem como o Menino, para ser transformada numa imagem de

³⁶⁰ Jorge Rodrigues defende igualmente esta datação (RODRIGUES, 2008, p. 39), bem como Barroca (ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 160). Alfredo Guimarães classifica-a do séc. XII (GUIMARÃES, Alfredo – *Guimarães. Guia de turismo*. Guimarães: Câmara Municipal, 1940, p. 118). Noutra obra, no entanto, atribui a imagem ao séc. XIII (GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário Artístico Português: Elementos para a sua História: Guimarães*. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, 1935, p. 16).

³⁶¹ TÁVORA, 1981, p. 299.

³⁶² RODRIGUES, 2008, p. 36.

³⁶³ Os cronistas e alguns historiadores de Guimarães exacerbaram a antiguidade desta imagem românica, fazendo recuar a sua existência a uma época anterior à fundação de Mumadona em 929, quando ainda estava colocada num altar sobre o templo pagão de Ceres (S. MARIA, 1712, pp. 47 e 54). Mencionam também uma escultura mariana anterior e mais antiga, remontando-a aos tempos apostolólicos de Santiago, segundo um letrado medieval, avistado pelos monges beneditinos do mosteiro em 1559, no qual se lia “In hoc simulacro Cereris collocavit Jacobus filius Zebeaei, Germanus Joannis, Imaginem Sanctae Mariae. IIIS.C.ISX”. Não excluimos a possibilidade de ter existido uma imagem primitiva, que pode até explicar a mudança de invocação do templo de Salvador para Santa Maria, durante o governo do conde D. Henrique, (S. MARIA, 1712, pp. 50 e 51). Aguiar Barreiros coloca a hipótese de ser esta a imagem primitiva, embora tenha sofrido algumas adaptações ao longo dos séculos (BARREIROS, 1931, p. 81).

roca. Entronizada, a Virgem mostra expressão ausente, com nariz um pouco largo, olhos amendoados e boca bem demarcada. Dos joelhos salientes, desce um manto que termina numa prega que configura uma linha perfeitamente horizontal até aos pés, de calçado com pontas bicudas, em drapeados verticais tubulares, dentro da estética de panejamentos de outras esculturas devocionais do séc. XII, em Espanha e em França, como em Santa Maria em El Pla del Penedès, da Catalunha, atribuída ao séc. XIII (fig. 61). Frontal, inexpressiva e hierática, esta escultura apresenta paralelos com a Nossa Senhora da Pena em Cases-de-Pène, nos Pirinéus, França (fig. 60)³⁶⁴, datada do séc. XII³⁶⁵.

Um caso mais evidente de proximidade oficial, no entanto, com a Virgem da colegiada de Guimarães, é mesmo a Virgem de Iguacel, hoje no Museu Diocesano de Jaca (fig. 62), que tem sido considerada séc. XII. De facto, os paralelismos no rosto estão lá, mas é na estrutura do corpo e nos pregueados, principalmente a partir dos joelhos para baixo, que as afinidades entre ambas as esculturas impressionam. Além disso, tal como na Virgem de Iguacel, também na de Guimarães se repete o mesmo modelo de pano aos ombros que, aliás, ainda é perceptível parcialmente, apesar da destruição. Ambas as imagens supracitadas devem derivar do modelo erudito, protótipo, da Virgem de Puñtureda, hoje no Museu Frederic Marès (fig. 63)³⁶⁶. Ainda é de notar o paralelismo de policromia, provavelmente original (ou, se repintado em épocas posteriores, manteve a mesma composição) com uma imagem do MNAA, com o número de inventário 1718 Esc. (figs. 157-158). O Menino apresenta um tipo coroa muito comum nas imagens desta cronologia. Outra imagem do MNAA com aproximações estilísticas às supracitadas é a Virgem inv. 1878 Esc. (fig. 64), que demonstra um conjunto de características que a aproximam desse protótipo da Virgem de Puñtureda, nomeadamente a dobra do véu em cada lado da cabeça, bem como as pontas curvilíneas do manto sobre os ombros mostram.

³⁶⁴ SUBES, Marie-Pasquine, DIRECTEURS, Jean Bernard – *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Suivi du Corps des Vierges à l'Enfant (XIIe-XVe siècle) des Pyrénées-Orientales*. Collection Histoire de l'art. Mises em perspectives. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. Vol. 5, 2013, pp. 198-199.

³⁶⁵ Além dos paralelos fisionómicos da imagem de Santa Maria da Oliveira com a de Azinhoso, existem alguns elementos históricos e culturais em comum entre as duas esculturas, que nos fazem colocar a hipótese a influência da escultura mariana de Guimarães sobre a de Mogadouro: a ligação do culto de ambas as casas a elementos do mundo vegetal, sendo a oliveira no caso de Guimarães e a azinheira no caso de Azinhoso. Além disso, embora não saibamos se estes motivos integrariam as suas policromias originais, as mesmas são decoradas com os mesmos losangos pictóricos.

³⁶⁶ Agradecemos ao Dr. Manuel Luís Real por nos ter feito chegar os seus apontamentos sobre a Virgem de Iguacel, de Puñtureda e a da colegiada da Oliveira.

Finalmente, resta-nos falar noutro consolidado culto nos limites fronteiriços do país, igualmente de matriz mariana e que se enraíza a partir, provavelmente, do séc. XIII. Santa Maria das Areias estabelece-se em Darque. Mais uma vez, vemos repetidos alguns elementos iconográficos vistos noutras imagens acima, que podem indicar a circulação de uma série de modelos nesta região, ao ponto de terem sido assimilados, possivelmente, por uma oficina a funcionar aqui no séc. XIII. Eles são, mais uma vez, o mesmo protótipo facial, que já vimos repetido em Azinhoso, em Guimarães e nos outros casos referidos, observando-se novamente o cabelo encaracolado espreitando pelo véu; o manto que surge detrás das costas para a frente do colo; o cinto, que no caso da imagem de Areias, se estende pelas pernas até aos pés. Isto está apenas no domínio das hipóteses, tendo em conta que todos estes elementos foram tendências generalizadas em certas regiões e oficinas, especialmente no séc. XIII, na Península Ibérica. No caso de Azinhoso, Guimarães e Darque, é bem possível que, no entanto, dada a popularidade destes centros religiosos, essas imagens tenham impactado outras esculturas marianas de Braga e de Trás-os-Montes e Minho³⁶⁷.

Frontal, hierática e inexpressiva, a Virgem de Darque (figs. 65-72) segura ao centro do colo um Menino que abençoa e segura um globo. A mão esquerda da Virgem ampara o Menino, descendo por esse braço parte do manto, que se dobra em diversas pregas diagonais de gosto românico. De mãos de grande estatura, desproporcionais, a mão direita da Mãe seguraria um outro atributo que hoje se perdeu. O mais original elemento desta escultura é o trono, actualmente destruído, mas que mostra complexa configuração que não veremos novamente nas restantes imagens deste inventário: em cada uma das laterais do trono, o assento seria sustentado por duas colunas com capitéis vegetalistas. É possível que fosse igualmente elaborado atrás. Este imponente cadeirão é comparável com um grupo de imagens marianas da região de Auvergne, em França, como a do Metropolitan Museum (fig. 73). As pregas concêntricas do manto do lado esquerdo da imagem de Darque podem ser mesmo mais um sinal da influência das imagens de Auvergne. Apesar das similitudes, a Virgem de Areias revela-se uma obra provavelmente

³⁶⁷ A cronologia atribuída a esta imagem não é consensual, variando em datação desde o séc. XI (Em BARREIROS, 1954, p. 15) até à segunda metade do séc. XIV, esta última hipótese defendida por Maria João Vilhena de Carvalho (CARVALHO, Maria João Vilhena de, PITÃES, Manuel Ferreira, ABREU, Paulo – *Viagem à escultura do Museu Pio XII*. Braga: IHAC - Instituto de História e Arte Cristãs: Arquidocese, D.L., 2011, p. 18). Barroca admite-lhe uma cronologia de inícios do séc. XIII (ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 160).

tardia, facto denunciado pela atitude mais humanizada e menos grave.

3.1.1.3. Um outro grupo estilístico? A Nossa Senhora de Rocamador de Cheires, a Virgem de Doções e a Virgem do MASA

Ainda no Museu Pio XII, está guardada em reserva a Virgem em Majestade da igreja matriz de Doções, Vila Verde, em Viana do Castelo (fig. 74), uma escultura em avançado estado de degradação e lavrada em madeira. Caracteriza-se pelo véu curto, veste vestido e manto que lhe passa sobre os ombros, com olhos serenos e amendoados e sobranceiras de arcada semicircular. O vestido cinge-se abaixo do peito e cai até aos pés, com pregas imperceptíveis. O menino, sem rosto, senta-se sobre o joelho esquerdo de Maria. As suas características estilísticas e formais, juntando à atitude distante, inexpressiva, hierática e frontal, indiciam uma cronologia do séc. XIII³⁶⁸. Esta Virgem com o Menino relaciona-se estilística e formalmente com outras esculturas marianas que identificámos, com cronologias próximas entre si³⁶⁹.

Possivelmente mais antiga, mas definitivamente paralela em termos estilísticos, é uma das Virgens com o Menino do Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário do Porto (fig. 76), repetindo o mesmo esquema facial, com os traços bem desenhados, e a preferência pelo véu curto, que deixa entrever algumas mechas de cabelo. Por outro lado, o véu curto e a atitude doce e sorridente da Virgem poderiam indicar uma graciosidade já gótica. Esta imagem do MASA apresenta uma versão simétrica da *Sedes Sapientiae*, posicionando-se o Menino ao centro do colo da Mãe, e ainda a coroa³⁷⁰³⁷¹.

Cremos que a Virgem com o Menino do MNSR³⁷² (figs. 80-85) mostra compatibilidades estilísticas com as esculturas mencionadas acima, reproduzindo algumas particularidades: a preferência pelo véu curto, por vezes encimado por coroa,

³⁶⁸ Maria João Vilhena de Carvalho data esta escultura da primeira metade do séc. XIV, mas cremos que essa proposta é excessivamente tardia (CARVALHO, PITÃES, ABREU, 2011, pp. 15 e 16).

³⁶⁹ Mencionamos rapidamente uma imagem devocional de uma Virgem com o Menino do Museu Pio XII (inv. MPXIL.ESC.0386) que embora não demonstre afinidades com a imagem de Doções, merece referência por corresponder à cronologia que procuramos para esculturas devocionais (fig. 75).

³⁷⁰ No mesmo museu existem outras imagens marianas com uma cronologia que não deverá exceder os finais do séc. XIII ou os inícios da centúria seguinte, embora estilisticamente divergentes: a escultura em madeira representando a Virgem Maria em pé, com o Menino (fig. 77) e ainda duas imagens de Virgens entronizadas com o Menino, ambas provenientes do distrito de Aveiro: aquela que é proveniente de Argoncilhe, Vila da Feira (fig. 78) e a de Santa Eulália de Arouca (fig. 79).

³⁷¹ Ver também BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Algumas das mais preciosas e belas imagens de Nossa Senhora existentes na diocese do Porto*. Porto: Diocese, 1987-1988.

³⁷² Esta Virgem com o Menino vem identificada com a invocação de Rocamador, com origem em Lot, Narbona, França, e normalmente associada a instituições assistenciais na Idade Média. Em Portugal, a Ordem de Rocamador foi introduzida talvez ainda no séc. XII (REIS, Jacinto P. – *Invocações de Nossa Senhora em Portugal*. [S.l. : s.n.], 1967, pp. 512-514). É proveniente de Cheires, em Alijó.

bem como a repetição de um mesmo modelo fisionómico. A escultura do museu do Porto é uma imagem provavelmente da segunda metade do séc. XIII ou talvez já da centúria seguinte, com fortes ligações a duas esculturas marianas do MNAA: a Virgem com o Menino (inv. 1241 Esc.) (figs. 86-87) e outra imagem da mesma tipologia (inv. 1412 Esc.) (figs. 88-89).³⁷³

Apesar das convergências formais, iconográficas e estilísticas entre as imagens de Santa Maria de Doçãos e das esculturas marianas do MASA, do MNSR e das do MNAA, é entre as mencionadas peças do Porto e as de Lisboa que efectivamente são mais notórios os seus paralelismos: as três mostram a Virgem entronizada com o Menino, apresentando vestido cingido abaixo do peito e o manto configurado exactamente da mesma maneira, descendo do ombro direito em dobra que se desloca para cima dos joelhos, por cima da qual, em cada uma das três imagens, se posiciona o Menino. Se o Salvador segura um livro na escultura do Porto, nas duas imagens de Lisboa segura um orbe. Mais: nestas últimas duas imagens devocionais, o Menino coloca-se ao colo com as pernas alongadas da mesma forma, esticando a esquerda e dobrando a direita. Embora apresente um semblante estilístico diverso e uma cronologia que já deve ser posterior à centúria de 1300, invocamos ainda uma outra Virgem do MNAA, de igual esquema de véu, vestido e manto, com o número de inventário 1574 Esc. (fig. 165).

3.1.1.4. Outras Virgens em Majestade

Concluindo esta secção de esculturas de Virgens em Majestade com o Menino na cronologia que aqui estabelecemos, existem muitas outras esculturas desta tipologia que se encontram dispersas por museus e instituições eclesiásticas. São esculturas sobre as quais existe pouca ou nenhuma informação e cujo estudo merece ser aprofundado.

No Museu Dr. Joaquim Manso da Nazaré, está guardada uma Virgem com o Menino (figs. 104-108) que vem identificada como doada por Noémia Calixto em 1985 e proveniente da Pederneira, provavelmente da igreja de S. Pedro ou de Santa Maria. Tem o título de Nossa Senhora da Natividade (como a Virgem de Azinhoso). A sua composição é muito verticalizante, de esquema triangular. A Virgem enverga coroa alta e véu comprido, que lhe cai ao longo do corpo e o emoldura. O Menino vem ao seu colo numa posição central, segurando um orbe. Os panejamentos da túnica da Virgem

³⁷³ Sobre esta imagem, ver LOPES, 1970; ALMEIDA e BARROCA, 2002, 1961; SANTOS, Paula M. Mesquita Leite – Escultura. In *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Colecção*. [s.n.]: IPM, 2001, p. 95.

distribuem-se em linhas cruzadas e circulares. É uma imagem muito interessante, feita em pedra calcária, estilisticamente isolada das restantes desta dissertação, que pode ser atribuída ainda à primeira ou segunda metade do séc. XIII.

No núcleo da colecção de Abel de Lacerda, no Museu do Caramulo, estão em exposição duas Virgens com o Menino de grande interesse³⁷⁴. A primeira (figs. 110-112) parece mais antiga que a segunda (figs. 114-116), com um semblante ligado a concepções românicas majestáticas, e apresenta algumas particularidades: um colar de contas, o trono, estilisticamente das restantes cátedras deste recenseamento, e a posição das pernas cruzadas do Menino³⁷⁵. É uma imagem de boa qualidade técnica, tal como a outra Virgem com o Menino deste museu, devendo a primeira deles ser datada ainda de 1200. A segunda Virgem já deverá ser uma imagem e final do século XIII ou talvez da centúria seguinte, com uma graciosidade e humanidade mais gótica.

Na Casa-Museu João Pires de Campos, em Penha Garcia, destacamos duas Virgens com o Menino (figs. 117-120)³⁷⁶. A mais antiga é uma escultura de grande qualidade, com afinidades com a imaginária mariana produzida na Catalunha e França. Apresenta coroa alta e decorada, segurando um figo numa mão, originalidade que ainda não tínhamos visto neste inventário. O Menino, de mechas de cabelo grossas como as do S. João Evangelista do séc. XIII do MNAA, está sentado sobre o joelho esquerdo de Maria, com orbe numa mão e abençoando com a outra. É uma imagem cujas características se coadunam com o séc. XIII, sendo a classificação do séc. XV, atribuída noutra obra, excessivamente tardia³⁷⁷. Uma segunda Virgem desta colecção deverá corresponder a uma baliza cronológica ainda de finais do séc. XIII ou inícios de XIV³⁷⁸.

Da colecção António Olmos é uma Virgem do Leite de cronologia tardia e ligada

³⁷⁴ Para mais informações sobre o Museu do Caramulo e a constituição da colecção de Abel de Lacerda, ver MATOS, Vera Margarida Coimbra de – *O Museu do Caramulo. Constituição do Núcleo Original da Colecção*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. Dissertação de mestrado.

³⁷⁵ Esta Virgem foi doada, juntamente com o Calvário deste museu, por Maria Amélia Vasconcelos Porto de Vilhena (CARVALHO, 2014, p. 298).

³⁷⁶ PAIXÃO, Elisa Maria Botelho Pires – *A visão sistémica e a abordagem holística da Informação: a casa-museu João Pires de Campos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2021. Dissertação de mestrado, p. 68.

³⁷⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira – *As Formas da Fé: 800 de Património Artístico nas terras de Idanha*. Idanha-a-Nova: Câmara Municipal, 2006, p. 16.

³⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 18.

a um universo escultórico gótico, mas que ainda preserva modelos românicos das *Sedes Sapientiae*. Deve datar-se da segunda metade do séc. XIII ou inícios do XIV (fig. 121)³⁷⁹.

Conservada na Capela de Nossa Senhora do Ó da Póvoa, em Andrães, Vila Real, está uma escultura de uma Virgem com o Menino cujas características fazem supor uma cronologia antiga, talvez ainda da segunda metade do séc. XII ou primeira metade do séc. XIII. Representa Virgem entronizada, segurando orbe, com Menino ao colo, no centro. É uma escultura de feições sumárias, frontal e hierática³⁸⁰ (figs. 122-125).

Restam as esculturas marianas do MNAA, onde se concentra o maior núcleo museológico de imagens românicas no país, a maior parte delas guardada nas reservas. Algumas dessas esculturas deverão ser do séc. XII, como uma Virgem com o Menino (inv. 1615 Esc., figs. 126-127), que se apresenta num bloco em madeira muito geometrizado, com concepção anatómica simbólica e desproporcional. Ambas as personagens são verticalizadas, sem expressão, hieráticas, configurando pregas nos membros inferiores do Menino e da Virgem que têm paralelos com outras esculturas românicas dos finais do séc. XII e inícios do XIII. Nos pés da Virgem forma-se uma massa de linhas que parece o tronco de uma árvore. O modelo do rosto da Virgem é muito comum nas imagens marianas deste período e tem paralelo com outras do museu (inv. 1334 Esc., figs. 128-129).

As duas Virgens românicas que estão em exposição no museu, estão dentro do mesmo modelo da Virgem com o inv. 1615, mas são de trabalho escultórico superior e mais erudito. A primeira delas (inv. 1290 Esc., figs. 132-135) é uma Virgem de repolicromia dourada³⁸¹, com paralelos noutros casos escultóricos da Catalunha, incluindo uma Virgem em Majestade do MNAC (fig. 130), a Notre-Dame de la Sageisse, da abadia de Saint Victor em Marselha, ou a Santa Maria de Matamala (fig. 131). Estilisticamente, esta Virgem do MNAA está intimamente ligada a outra (inv. 2384, figs. 134-139), que poderá mesmo ser da mesma oficina. Os panejamentos da túnica do

³⁷⁹ FERNANDES, Carla Varela, FERNANDES, Paulo Almeida – Arte Medieval (séculos VI-XVI). *Colecção António Olmos*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2009, p. 55.

³⁸⁰ Mais sobre esta escultura em BRITO, A. da Rocha – A Gestação na Escultura Religiosa Portuguesa. Nossa Senhora do Ó. *O Tripeiro*. Porto. Série 6, Ano I (1945 – Outubro), pp. 142-143.

³⁸¹ Uma escultura submetida a exames laboratoriais que determinaram uma cronologia englobada no séc. XIII (NABAIS e RODRIGUES, 2014, p. 83). Para mais informações sobre esta escultura, consultar FERNANDES, 1997b, p. 168.

Menino são semelhantes aos de outras duas imagens do museu (inv. 2277 Esc. e 1668 Esc., figs. 140 e 141-143).

Ainda da segunda metade do séc. XII ou inícios do XIII poderá ser uma Virgem com o Menino muito frontal e imponente, sem qualquer ilusão de naturalismo (inv. 1761 Esc, figs. 144-145), mas que nem por isso deixa de ser extremamente interessante e majestática, entre outras (1397 Esc, figs. 146)³⁸².

Da primeira metade do séc. XIII é uma Virgem com bom trabalho técnico, de provável influência francesa, na expressão sorridente de Maria e nas proporções mais elegantes e esguias (inv. 1816 Esc., figs. 147-151). Da mesma cronologia deverão ser também outros casos (inv. 1853 Esc., fig. 152, 1718 Esc., figs. 155-156, 1429 Esc., figs. 153-154), acrescentando-se a esta secção algumas esculturas de difícil datação, por estarem em mau estado de conservação (inv. 1641 Esc., figs. 157-158, e 1697 Esc., fig. 159). Finalmente, não queremos deixar de referir aqui, brevemente, as esculturas de Virgens em Majestade, incluindo a imagem de uma Virgem de pé (inv. 2185 Esc., fig. 160), que, pelas suas características, correspondem a uma fase tardia e de transição para a escultura gótica (inv. 1373 Esc., fig. 161, 1705 Esc., fig. 162, 1786 Esc., fig. 163, 2268 Esc., fig. 164).

Creemos que existe mais um núcleo com ligações estilísticas bastantes para fazer supor a circulação de outros modelos iconográficos e formais, próximos com certas esculturas devocionais marianas que dialogam com centros artísticos ibéricos, designadamente os que estiveram activos em Navarra e Aragão. As imagens mais aparentemente próximas a esses centros são a Virgem em Majestade com o Menino com o título das Candeias, proveniente de S. João Baptista de Avões³⁸³ e a Virgem com o Menino da colecção da Casa-Museu Guerra Junqueiro, no Porto (figs. 166 e 168).

A última Virgem referida apresenta grande qualidade técnica e é de cronologia tardia, atribuível da segunda metade do séc. XIII ou talvez já posterior ao séc. XIV. São esculturas que apresentam certas novidades da escultura gótica, como o maior naturalismo, a atitude mais humanizada, que chegando mesmo a esboçar um sorriso no caso da escultura do Porto e de S. João Baptista de Avões, e a maior complexidade e

³⁸² Esta imagem, dado o estado de conservação da superfície da madeira, com patine pouco desgastada, levanta algumas suspeitas quanto à sua autenticidade.

³⁸³ Mais sobre esta escultura em RESENDE, 2006, pp. 110-112.

dinamismo no arranjo dos panejamentos. Os principais pontos de identificação com as oficinas navarras e aragonesas são o tipo de véu curto, geralmente configurado com algumas pregas, bem como as altas coroas e a joalheria ao pescoço, comparáveis com a Virgem com o Menino do Museu do Louvre, de Aragão, a Nuestra Señora de Begoña, de Bilbao, a Santa María de Vitoria ou Virgen de la Esclavitud da catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (fig. 169) e, finalmente, a Virgen Blanca de Nuestra Señora de la Asunción, Tuesta. Algumas imagens do MNAA, já bastante tardias e francamente mais devedoras de uma estética gótica, ainda que preservem modelos românicos, podem, mais ou menos vagamente, estar também próximas desses modelos ibéricos citados³⁸⁴³⁸⁵.

3.1.2. As imagens de Anunciação à Virgem

Durante o Românico em Portugal, o tema da Anunciação teve alguma repercussão, manifestando-se na escultura arquitectónica e de vulto, bem como na ourivesaria. A historiografia artística portuguesa tem proposto as estátuas-colunas de Bravães e Rubiães como dos exemplos mais recuados que conhecemos desta iconografia em Portugal.

O portal da igreja de Bravães (figs. 176-179), fundada entre 1080 e 1125 e construída em diversas fases, é profusamente decorado com motivos antropomórficos, zoomórficos e vegetalistas³⁸⁶, inundado pela escultura nos fustes, arquivoltas e tímpano, numa concepção românica do Pórtico do Céu e da Salvação, concebido entre finais do séc. XII e inícios do XIII³⁸⁷. Os temas escolhidos relacionam-se com essa concepção teológica do portal: acima, no tímpano, ocupa-lhe o lugar uma *Maiestas domini* (fig. 174), programa igualmente repetido no tímpano de Rubiães³⁸⁸ (fig. 175). Nas estátuas-coluna de Bravães como na de Rubiães, um fuste de cada lado representa uma figura feminina e

³⁸⁴ Acrescentaríamos ainda a esta lista outras três imagens do MNAA, com afinidades estilísticas, mas menor qualidade técnica e mais divergências com a escola de La Rioja, Navarra e Aragão: são as três Virgens com o Menino com os números 1284 Esc., 1388 Esc. e 1402 Esc (figs. 170-172).

³⁸⁵ Existe uma outra Virgem com o Menino, de linguagem já tão goticizante como as duas que mencionámos acima, que aproxima-se vagamente a estas oficinas: é a da Casa das Fidalgas (fig. 167), em Santar, mais nitidamente popular e mais destoante do grupo, no que toca às ligações estilísticas que sublinhamos. Ver CARVALHO, Maria João Vilhena de – 48. Virgem com o Menino. In BIDARRA, Ana et al. – *Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal, 2009, p. 195.

³⁸⁶ Esculpiram-se serpentes, macacos, chacais, aves, mas também figuras humanas, figurando provável apostolado.

³⁸⁷ Gestualidade repetida nas imagens da Senhora do Ó, classificando Ferreira de Almeida a estátua-coluna de Bravães como a mais antiga Nossa Senhora do Ó em Portugal (ALMEIDA, 2001, p. 157).

³⁸⁸ Igreja com várias fases de construção e hesitações no decurso do projecto construtivo, só sagrada em 1257 (RODRIGUES, 1987, p. 64).

masculina. Cremos, tal como outros autores³⁸⁹, que é a gestualidade da figura feminina de Bravães que é a chave da leitura para a cena representada, encostando a mão aberta ao peito, enquanto a outra repousa por cima do ventre. Estes são os gestos habitualmente usados em cenas da Anunciação, o momento bíblico em que Maria, visitada pelo anjo, é informada de que será concebido no seu ventre o “*Filho do Altíssimo*”³⁹⁰.

As figuras variam entre os portais de ambas as igrejas. No portal de Bravães, a figura feminina, com véu e touca, tem vestido cingido por laço com nó ao centro e fitas pendidas, terminando os panejamentos numa tira de pregas onduladas, uma indumentária também usada pela figura masculina, barbada e de cabelo comprido com mechas grossas caídas atrás das orelhas (figs. 180-183). A figura masculina levanta ambas as mãos à frente do peito, com as palmas viradas para fora (figs. 184-187). No portal de Rubiães (figs. 188-194), a figura feminina também apresenta véu e toucado, mas a indumentária varia, envergando antes vestes mais largas, com grandes mangas, como se trajasse um manto. A gestualidade difere também: a figura feminina levanta as duas mãos, repetindo a atitude da figura masculina em Bravães. Em Rubiães, a figura masculina tem o mesmo cabelo e barba que a da outra igreja, mas o resto do corpo está praticamente inteligível.

As estátuas-coluna incorporadas em portais concentram-se, em Portugal, somente em igrejas do Minho (Bravães, Rubiães, Longos Vales e Távora), fruto da influência da escola artística galega da irradiação de Tui, Orense, Zamora e Benavente, e por sua vez, pelo fluxo de peregrinos chegando ou viajando para Compostela³⁹¹. Outros portais espanhóis também incluíram a Anunciação em estátuas-coluna, como o de San Juan de la Guardia, em Álava³⁹². Muitos são os argumentos, porém, que tornam Anunciação de Bravães e Rubiães, no mínimo, extremamente heterodoxa e, no máximo, deitam por terra essa interpretação. O anjo é barbado, não tem asas nem nimbo. A figura masculina do portal de Rubiães segura um livro com a sua mão esquerda (fig. 189), um atributo bastante invulgar para um anjo³⁹³. Esse desvio do cânone pode explicar-se pelo carácter popular e regional da obra e do seu autor³⁹⁴. Por conseguinte, alguns autores procuraram

³⁸⁹ BARREIROS, 1923, pp. 238-242.

³⁹⁰ ALMEIDA, 1986, p.

³⁹¹ RODRIGUES, 2001, p. 142.

³⁹² As figuras do asno e do burro, sustentando o lintel, podem confirmar ser referência à Natividade (RODRIGUES, 1987, p. 63).

³⁹³ Carlos Alberto Ferreira de Almeida descreve este atributo como uma cédula do anjo. Defende ainda que esta figura teria asas, hoje partidas. (ALMEIDA, 1978, p. 91).

³⁹⁴ (RODRIGUES, 1987, p. 59). No estaleiro de Bravães pesaram diferentes influências estilísticas, sendo as mais evidentes e impactantes a galega e a bracarense, havendo também um forte peso local.

interpretações distintas para o tema retratado neste portal³⁹⁵ e María José Pérez Homem de Almeida foi das autoras que mais aprofundou uma leitura alternativa, fundamentando também as afinidades estilísticas destas igrejas com outras de origem galega³⁹⁶. A autora compara os capitéis de Santa María de Tomiño e os de Santa Eulália de Donas com as estátuas-coluna de Bravães³⁹⁷. Homem de Almeida oferece três hipóteses para a enigmática figura masculina, na qual diz ver diadema ou coroa: o apóstolo S. Pedro, S. João Baptista ou o próprio Cristo, facto que explicaria o atributo do livro³⁹⁸.

A maior parte dos autores, no entanto, aceitaram a tese da Anunciação. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, por exemplo, demonstra que existem paralelos para este modelo do anjo, vendo uma *taenia* em redor da cabeça das figuras masculinas que confirmam o seu estatuto de anjo, tal como se observa no de S. Vicente de Ávila ou na Anunciação de Cordeliers em Toulouse³⁹⁹. A barba dos anjos também não seria tão inusitada, havendo mais casos iconográficos do género, embora raros⁴⁰⁰. Além disso, a localização da Anunciação no edifício é muito intencional, surgindo nos portais, no arco cruzeiro, na janela da ousia, nos baptistérios⁴⁰¹. Não estamos, porém, ainda completamente certas desta leitura iconográfica para os portais de Bravães e Rubiães. Seria uma representação de Salomão e a rainha de Sabá, tema que se repete em portais românicos franceses?

A mais antiga representação da Anunciação conhecida em Portugal, porém, terá pertencido à catedral de Coimbra, no séc. XII, quando Mestre Ptolomeu realizou retábulo dourado com esse tema⁴⁰². O díptico-relicário de Arouca, atribuído a uma oficina da região de Meuse-Liège e balizado entre os finais do séc. XII e até 1220⁴⁰³, tem a

³⁹⁵ Luís de Figueiredo da Guerra hipotetizou tratarem-se dos doadores da igreja (GUERRA, Luís de Figueiredo da – *Memoria historica sobre a Egreja de Bravães. Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes.*, Lisboa. Tomo VIII, nº 3 e 4, série 3 (1898), pp. 46-48) Goddard King viu na figura masculina um ermitão (KING, Georgiana Goddard – *Little Romanesque Churches in Portugal. Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter*, I. Cambridge: Harvard University Press, 1939, p. 288). Correia de Campos defendeu tratar-se de São José (CAMPOS, 1956, p. 25). Graf argumentou a tese da representação de dois membros de uma ordem religiosa, vendo um capuz na figura masculina e hábitos em ambas as personagens (GRAF, 1987, p. 187).

³⁹⁶ ALMEIDA, M.^a José Pérez Homem de – *San Salvador de Bravães: una encrucijada em el románico português*. Porto: Ministério da Cultura /Delegação R. do Norte Centro de Estudos Humanísticos, 1984.

³⁹⁷ ALMEIDA, 1984, p. 325.

³⁹⁸ ALMEIDA, 1984, p. 333.

³⁹⁹ ALMEIDA, 1978, pp. 152-153.

⁴⁰⁰ ALMEIDA, 1978, p. 158.

⁴⁰¹ ALMEIDA, 1978, p. 191.

⁴⁰² AFONSO, 2010, p. 22.

⁴⁰³ Além da datação de Carla Varela Fernandes que situa esta peça a partir de finais do séc. XII, podendo avançar pela centúria seguinte (FERNANDES, 2019, p. 116), outros autores aceitam uma proposta mais tardia, até 1220 (ALMEIDA, 2001, p. 179).

Anunciação retratada. Esta peça pertenceu ao mosteiro de Arouca desde a provável doação feita por D. Mafalda, filha de Sancho I. No campo da escultura arquitectónica, conhece-se ainda a Anunciação representada num dos capitéis do convento de Celas, com a datação de Carla Varela Fernandes na segunda metade do séc. XIII, seguindo modelos iconográficos usados na arte românica de diversas geografias⁴⁰⁴.

No campo da escultura de vulto com o tema da Anunciação, cremos ainda ser possível supor que uma Virgem, provavelmente do séc. XIII, de Mazouco, possa ser uma escultura isolada de uma Anunciação, tendo em conta que a imagem apresenta ambas as mãos erguidas em frente ao peito (fig. 195). Esta imagem pode ter estado articulada com a escultura de um anjo, como o par de peças de Carrazedo de Montenegro, em Valpaços, Vila Real, que apresenta uma Virgem e um Anjo. É evidente o peso da influência da obra de Mestre Mateo na concepção destas esculturas de traço mais erudito, as quais poderiam também fazer parte do arranjo escultórico portal axial da igreja, sendo a figura do anjo particularmente devedora do profeta Daniel do pórtico de Mestre Mateo⁴⁰⁵⁴⁰⁶. O anjo, com ténia e nimbo, tem asas compridas e pousa a mão direita sobre o peito, apontando para a Virgem, segurando com a outra uma filacteria; a Virgem, coroada, tem véu comprido que cai pelos ombros, estando frontal e hierática. São esculturas únicas no país e dos poucos grupos escultóricos de vulto românicos que sobreviveram em Portugal.

3.1.3. Um grupo escultórico de Coroação da Virgem na Sé do Porto

Igualmente pertencente a um conjunto escultórico é o anjo românico, proveniente da catedral do Porto e hoje guardado no MNMC (figs. 201-208), peça que foi recente e rigorosamente estudada por Manuel Luís Real⁴⁰⁷. A escultura do anjo do MNMC é de tamanho natural e feita em granito, tendo-se perdido a cabeça e as mãos, que deveriam estar colocadas à frente do peito, no mesmo gesto das estátuas-coluna de Bravães e Rubiães. De pé, o anjo, com grandes asas, tem a perna esquerda ligeiramente flectida e

⁴⁰⁴ FERNANDES, 2019, p. 134.

⁴⁰⁵ ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 191 e ROSAS e BOTELHO, 2010, p. 334.

⁴⁰⁶ As representações de anjos abundaram na escultura românica portuguesa, existindo diversos exemplos destas figuras místicas na escultura arquitectónica, como no tímpano de Sepins e no de Ansiães, enquanto símbolo do Tetramorfo, bem como símbolos da ascensão da alma, representados no túmulo de Egas Moniz, como membros de uma corte celeste, numa das arquivoltas do portal de Sernancelhe. O anjo surge ainda na escultura da empena do mosteiro de Paço de Sousa (fig. 196) e no túmulo do infante D. Henrique, filho de D. Sancho I, do séc. XII (figs. 197-200). Um outro anjo participa também junto de uma Virgem em Majestade, ambos representados em relevo, na fachada da igreja de S. Facundo de Vinhais, um caso único. Finalmente, existe ainda o arcanjo S. Miguel derrotando um demónio, representado num baixo-relevo de Arnoia.

⁴⁰⁷ REAL, 2017.

apoia os pés numa base redonda. A longa túnica que veste até aos pés configura pregas lineares e circulares, repetindo um modelo de drapeados na zona do tronco muito semelhante à do anjo do túmulo do infante D. Henrique, no claustro do mosteiro de Santa Cruz. A partir das ancas e entre as pernas, cai uma prega linear; junto às pernas, um conjunto de linhas concêntricas. É um padrão de pregas muito convencional em esculturas francesas dos sécs. XII e XIII, particularmente da área sul de Limoges ou norte de Quercy, com paralelos na escultura da catedral de Cahors e igreja de Pérignac⁴⁰⁸.

O outro dado mais interessante desta imagem é o enquadramento arquitectónico em que a mesma originalmente se contextualizava, tendo integrado o arranjo escultórico da fachada ocidental da Sé do Porto, numa implantação ao ar livre⁴⁰⁹. Diversos testemunhos atestam a representação escultórica da Virgem na fachada do Sé, entre elas uma visita *Ad limina* feita no ano de 1620, em que se relatou que “Há nesta cidade a Igreja maior em cuja porta principal que está para o Ocidente, está a imagem da Virgem Nossa Senhora”⁴¹⁰. Manuel Luís Real comprova a influência da catedral parisiense nesta escolha programática para a Sé do Porto, um edifício português que, desde a sua construção iniciada na primeira metade do séc. XII, manteve relações com os centros artísticos franceses⁴¹¹. E, de facto, também na catedral de Notre-Dame em Paris se tinha procedido a colocar a imagem de Virgem Maria sobre o pórtico principal. As influências de Paris verificam-se noutros elementos do edifício da cátedra portuense, como a rosácea, que serviria de cenário místico para a escultura da Virgem, tal como na Sé parisiense. O anjo do MNMC faria parte do programa escultórico do pórtico, articulado com a escultura desaparecida da Virgem, numa provável inspiração, mais uma vez, da fachada parisiense, na qual a escultura da Virgem se fazia acompanhar de dois anjos candelários⁴¹².

3.1.4. As Santas Mães

O tema da genealogia de Cristo e da Virgem ganha impulso no final da Idade Média, fazendo surgir composições na escultura devocional de vulto como a Árvore de Jessé, que analisaremos mais à frente, e das Santas Mães, uma tríade que destaca o papel da maternidade, promovendo uma versão humanizada das figuras bíblicas. São, por isso, imagens anunciadoras de uma nova religiosidade, de uma mudança de mentalidades que

⁴⁰⁸ ALMEIDA, 1978, p. 153.

⁴⁰⁹ ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 191.

⁴¹⁰ REAL, 2017, p. 101.

⁴¹¹ REAL, 2017, p. 47.

⁴¹² REAL, 2017, p. 104.

culminará nos novos valores da arte gótica. As Santas Mães ganham popularidade em Portugal a partir do séc. XIII, mas principalmente na centúria seguinte.

A Sagrada Família vem relacionada com o tema da parentela da Virgem, popularizando-se também a partir de finais do séc. XIII. Na década de 80, foi descoberto em escavação arqueológica, realizada no Vale da Vilariça, próximo de Azinhoso, um grupo escultórico em pedra, representando a Virgem com o Menino e S. José⁴¹³. Coincidentemente, identificámos outro grupo escultórico de iconografia e descrição idêntica àquela que é dada por Jorge Rodrigues, proveniente da capela de Santana em Mazouco, a 46 quilómetros da Vilariça (fig. 209). Esta Sagrada Família, ou Apresentação do Salvador ao Mundo, está bastante desgastada, facto que dificulta a sua análise, mas cremos que ainda podemos admitir-lhe uma datação dentro da centúria de Duzentos⁴¹⁴.

O Museu Municipal da Guarda tem uma imagem das Santas Mães⁴¹⁵, porém muito descaracterizada por posteriores alterações. Esta imagem, de difícil classificação, tem sido datada do séc. XIV⁴¹⁶ (figs. 210-213). Na escultura impera o hieratismo, inexpressividade, bem como a sumarização dos traços anatómicos e o monolitismo.

De aspecto igualmente arcaico, fazendo supor uma datação que se poderá balizar entre o séc. XIII e inícios do XIV, é a imagem das Santas Mães de Ariz, Marco de Canaveses⁴¹⁷, mostrando as personagens femininas coroadas e as figuras distribuídas em escada (fig. 215). Os estilos dos panejamentos, em linhas muito sumárias, de configuração circular ou curva, indicam uma prevalência de modelos românicos.

No MNAA existem alguns casos de Santas Mães que merecem destaque. O primeiro deles é uma escultura (inv. 1386 Esc., figs. 216-219) que figura um tipo de composição e formalismo muito presos às concepções românicas. A Virgem e o Menino, se isoladas, com facilidade imitariam uma *Sedes Sapientiae* românica. À medida que o

⁴¹³ Não conseguimos localizar o paradeiro desta escultura. Também não nos foi possível obter fotografias da mesma. Esta descoberta arqueológica é relatada por Jorge Rodrigues, depois de realizada na década de 80. Segundo o autor, este grupo escultórico era provavelmente proveniente da capela do Baldoeiro, em Adeganha. (RODRIGUES, 2007, p. 140).

⁴¹⁴ Perante a coincidência no relato de Jorge Rodrigues e na existência de um grupo escultórico semelhante numa localidade não muito distante da Vilariça, questionamo-nos se esta não será a mesma escultura mencionada pelo autor. É um dado que está por confirmar.

⁴¹⁵ Segundo as informações do museu, esta escultura poderá ser a Santa Ana de Alverca da Beira, mencionada no inventário de 1949, ou uma das duas imagens das Santas Mães de Valhelhas ou da Misericórdia da Guatda, mencionadas no artigo *No Museu Regional da Guarda: Exposição de Arte Sacra*, saído no jornal *A Guarda* em 24 de Julho de 1942.

⁴¹⁶ PENALVA, Luísa – 41. Cabeça-relicário de Santa Úrsula. In BIDARRA, Ana et al. – *Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal, 2009, p. 171.

⁴¹⁷ Esta escultura é da colecção de António Vasconcelos Duarte (AZEVEDO, Carlos Moreira – *Vigor da Imaculada. Visões de Arte e Piedade*. Porto: Paróquia Senhora da Conceição, 1998, p. 48).

séc. XIV entra em curso, as Santas Mães adquirem cada vez mais dinamismo na sua composição, enfatizando com mais eficácia a relação maternal e familiar entre as personagens. Outro grupo de Santas Mães do mesmo museu (inv. 1394, fig. 214) representa uma nova fase evolutiva do mesmo tema, com mais naturalismo na concepção da figura humana e panejamentos. A Virgem com o Menino, ao colo de Santa Ana, introduz um segundo tema iconográfico no âmbito do tema da Parentela: o de uma Virgem do Leite⁴¹⁸.

3.2. Cristos

3.2.1. O Bom Jesus de Bouças e as *imagens de Nicodemos*

É na igreja do Bom Jesus de Matosinhos, no Porto, cuja construção foi iniciada na década de 50 do séc. XVI⁴¹⁹, que encontraremos aquela que é provavelmente a mais antiga escultura de um Cristo Crucificado em Portugal (figs. 220-226 e 230-231). A escultura do Bom Jesus de Matosinhos, com datação provável de finais do séc. XII, foi fruto, desde a Idade Média, não só de uma complexa construção lendária, mas também da forte devoção da comunidade, indo o seu culto além desta região. Estabeleceram-se, ao longo dos séculos, um conjunto de crenças, rituais e cerimónias ao redor desta imagem, incluindo procissões e romarias, tendo-se transformado Matosinhos num dos centros de peregrinação nacionais. Isto só foi possível, em primeiro lugar, pela antiguidade desta imagem, mas também, sobretudo, pela consolidação das mitologias em torno da mesma, que incidiram na autoria da personagem bíblica de Nicodemos. Apesar da popularidade desta imagem naquela região e pelo país fora⁴²⁰, apenas uma mão cheia de autores da

⁴¹⁸ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal [1300-1350]*. Lisboa: I.P.M., 2000, pp. 183-184.

⁴¹⁹ O templo que acolheria inicialmente esta imagem, S. Salvador de Bouças, está documentado desde 944. Deste edifício apenas restam um pórtico e muro (COSTA, 2004, pp. 16-17). Após anos de ruína, a Universidade de Coimbra edificaria a nova casa do Bom Jesus em meados do séc. XVI, portanto, o Senhor trasladado de Bouças para a nova igreja, onde se mantém até hoje (GOMES e OSÓRIO, 1985, p. 10).

⁴²⁰ Várias monografias de carácter regional foram escritas sobre esta imagem desde o séc. XVIII. Pedro de Mariz publica em 1609 a sua *História do Bemaventurado São João de Sahagum, Patrão Salamantino, e as Histórias da Invenção e Maravilhas do Santo Crucifixo de Burgos...*, sucedida, quase um século depois, da obra de padre António Coelho de Freitas, de 1699, o *Tractado da veneranda e prodigiosa Imagem do Senhor de Bouças de Matosinhos, em que se contém o manifesto da procissão solemne em que foi levado á cidade do Porto pela necessidade das doenças em 2 de Abril de 1696*. António Cerqueira Pinto editaria umas décadas depois, em 1737, a sua *Historia da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado, que com o Titulo de Bom Jesus de Bouças se venera no lugar de Matosinhos na Lusitania...*

historiografia nacional, escreveu sobre a mesma⁴²¹. A escultura do Bom Jesus recebeu diversos repintes, esteve frequentemente e parcialmente tapada por peças de vestuário e também foi adornada com cabeleiras postiças e coroas (fig. 223-225) de espinhos, entre outras modificações, dificultando a legibilidade da peça, o que conduziu a datações demasiadamente tardias.

O Bom Jesus de Bouças pertence a um conjunto de peças europeias que, a partir do séc. XII, atribuem a autoria das mesmas a Nicodemos, uma personagem bíblica que começa a ser conotada, na Idade Média, como um escultor e retratista de Jesus. Segundo a lenda, Nicodemos, fariseu seguidor de Cristo que, juntamente com José de Arimateia, retirou o corpo de Jesus da cruz e o preparou para o sepulcro, teria esculpido uma série de retratos de Jesus, os quais, num período tenso de perseguição aos cristãos, atira ao mar. O Crucificado de Bouças seria uma dessas imagens, dando à costa na praia do Espinheiro no dia 3 de maio de 124, cumprindo o primeiro dos seus milagres⁴²². A inclusão da autoria de Nicodemos nas lendas sobre o Bom Jesus elevou o estatuto da sua imagem a relíquia, reconhecendo nela a capacidade de fazer milagres e de intervenção em momentos de crise, o que aumentou a popularidade do culto⁴²³.

Existem algumas pistas no sentido da encomenda desta obra: a rainha D. Mafalda, cujo tesouro pessoal com peças sumptuárias e devocionais se encontra bem documentado, herda o mosteiro de Bouças através do seu pai, D. Sancho I, em 1196⁴²⁴. Também existem ligações lendárias entre esta rainha e imagens marianas do Porto, designadamente a Nossa

⁴²¹ Escreveram sobre esta escultura Armando de Mattos em *O Santuário do Senhor de Matosinhos Comentário de Arte*, artigo publicado no primeiro número do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos em 1954, Correia de Campos em *Imagens de Cristo em Portugal*, Mário Barroca em *O Gótico*, Carla Varela Fernandes em *Pathos – The bodies of Christ on the Cross* e Liliana Silva, na sua dissertação de mestrado sobre a talha da igreja de Matosinhos. Adicionalmente, Alexandre Maniés realiza intervenção de restauro a esta peça, publicando os resultados. Ver MANIÉS, Alexandre Manuel Viegas – *O crucificado Bom Jesus de Matosinhos. Estudo técnico - conservação e restauro de uma escultura medieval*. Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, 2013. Dissertação de mestrado.

⁴²² Outra das narrativas lendárias desta imagem acrescenta que o Bom Jesus teria aportado na praia sem um dos braços; anos mais tarde, todavia, uma mulher que apanhava lenha no areal usou as cavacas para fazer fogo. Uma das cavacas teimava em não arder, verificando a mulher que se tratava não de lenha, mas de um dos braços do Bom Jesus (GOMES, Fátima Maria Oliveira, OSÓRIO, Maria Conceição Azeredo Pinto – *A Irmandade do Bom Jesus de Bouças, e seus reflexos na vila de Matosinhos*. Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1985, p. 2). Esta versão da lenda parece ter algum fundamento na realidade, dado que existem evidências de marcas de ensablamento do braço esquerdo da escultura. Poderá ter sido o Bom Jesus de Bouças, como questionou Carla Varela Fernandes, um Cristo da Deposição? (FERNANDES, 2013, s.p.)

⁴²³ Alguns registos documentais medievais atestam o prestígio do santuário de Matosinhos desde, pelo menos, o séc. XIV, designadamente um documento de 1342 do mosteiro de Oya, em Espanha, referente à promessa de Mariana Vicente de Baiona de ir em peregrinação até ao crucifixo de Bouças (MANIÉS, 2013, p. 13). Em 1515, Afonso de Albuquerque enviaria “ao crusyficyo de Bouças em Portuguall trinta xerafins, em cumprimento de promessa” (MARTINS, Mário – *Peregrinações e Livros de Milagres na Nossa Idade Média*. Lisboa: Edições “Broteria”, 1957, p. 27).

⁴²⁴ COSTA, 2004, p. 19.

Senhora da Silva, cuja imagem dota de paramentos e jóias⁴²⁵. Pelas ligações da rainha ao mosteiro de Arouca, onde é sepultada e a cuja instituição deixa diversas doações, suspeita-se igualmente que o díptico-relicário da mesma casa eclesiástica possa ter sido um desses legados da Beata D. Mafalda⁴²⁶. Não seria rebuscado, portanto, aceitar que o Bom Jesus de Bouças tivesse sido trazido ou encomendado por D. Mafalda para o mosteiro, onde a rainha realiza uma série de construções e no qual chegou a viver⁴²⁷.

O Bom Jesus é uma escultura de vulto com mais de dois metros de altura, representando um Cristo Crucificado. A escultura encontra-se presa a uma cruz, de factura medieval⁴²⁸, através de quatro cravos, com os braços ligeiramente flectidos para baixo e as pernas igualmente subtilmente flectidas para a direita. O *perizonium* desce pela perna esquerda até ao tornozelo, deixando perceber as linhas circulares esculpidas das pregas (fig. 226), como nos túmulos de Alcobaça (fig. 227-229). Ao nível da cintura, este pano termina numa dobra em forma de bolsa na virilha. O rosto do Bom Jesus (fig. 230-231) mostra os olhos abertos e amendoados, sobrancelhas arqueadas e um longo e afilado nariz, com uma boca com cantos descendentes. O cabelo, dividido ao meio, cai em madeixas onduladas pelo peito. A barba desenvolve-se em diversas madeixas que terminam em volutas. O tronco, com algumas chagas, foi esculpido de maneira sumária.

Esta foi uma das únicas esculturas de vulto românicas submetida a testes laboratoriais, aquando da realização do restauro de Alexandre Maniés em 2013⁴²⁹, que permitiu avançar com informações valiosas. Alguns desses dados são, por exemplo, os olhos que, provavelmente, seriam originalmente fechados e não abertos, e que os cabelos caídos sobre os ombros seriam acrescentos posteriores⁴³⁰. De facto, o restaurador pôde

⁴²⁵ A Senhora da Silva é uma escultura devocional gótica, do séc. XV ou XVI, feita num período muito posterior à vida de D. Mafalda. Não se exclui, no entanto, a hipótese de que o culto da Senhora da Silva seja anterior à execução da imagem e contemporâneo de D. Mafalda. Sobre a relação entre a rainha e a escultura, ver VITORINO, 1958, pp. 31-32 e COUTINHO, 1992, pp. 578-579.

⁴²⁶ Numa das passagens do testamento da rainha, elaborado em 1256, é utilizada a palavra *ditagas*, que pode ser corruptela de *diptycha*. “Item dimitto eis totam meam Capellam et Crucem majorem et ditagas et brachium de argento cum omnibus reliquiis, que ibidem invente fuerint, et Crucifixum magnum de ebore, et magestates.” (GONÇALVES, 1984, p. 71).

⁴²⁷ A rainha teria um especial apreço por relíquias e teria um dedo do pé do Rei S. Canuto, um coral que estivera sobre o Santo Sepulcro, um dedo de Santa Maria Madalena e uma cruz de ouro com uma relíquia do Santo Lenho, que tinha pertencido a Santa Helena. (COSTA, 2004, p. 19).

⁴²⁸ A cruz corresponde a uma tipologia que estava já difundida, pelo menos, a partir do séc. XII e na Península Ibérica, como no Cristo Crucificado de Villanova dos Infantes (de finais do séc. XII ou inícios da centúria seguinte), (fig. 232) ou no Cristo dos Desamparados da Catedral de Ourense, mais ou menos contemporâneo do anterior (fig. 233).

⁴²⁹ MANIÉS, Alexandre Manuel Viegas – *O crucificado Bom Jesus de Matosinhos. Estudo técnico - conservação e restauro de uma escultura medieval*. Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, 2013. Dissertação de mestrado.

⁴³⁰ Segundo Maniés, as radiografias sugerem estes dados (MANIÉS, 2013, p. 47).

verificar como as várias camadas de tinta, gessos e telas alteraram significativamente a legibilidade da escultura, atenuando os detalhes do entalhe do nariz, boca e bigode, bem como o volume definido das costelas e do umbigo. Outra conclusão importante foi a confirmação da existência de uma coroa entalhada na cabeça da imagem, bem como a de entalhes laterais para a colocação de uma outra coroa em metal⁴³¹. Também foi possível inferir que o Bom Jesus foi feito a partir de madeira de salgueiro⁴³², a qual datava de 690 d.C.. Isto traz mais perguntas do que respostas. Seria essa madeira antiga reaproveitada de um objecto pré-existente ou de uma outra escultura?⁴³³ Por outro lado, a madeira da cruz aponta, segundo os testes praticados, para uma cronologia que se fixa entre os finais do séc. XII e inícios do XIII, sendo contemporânea da imagem de Jesus⁴³⁴.

O Bom Jesus incorpora uma série de características das talhas do séc. XII, um conjunto de convenções que seriam substituídas no séc. XIII, uma centúria ligada ao aparecimento de novas ideias sobre a humanidade de Cristo e da Virgem, que traria uma nova atenção aos momentos da Paixão de Jesus e ao seu sofrimento. O desenvolvimento desta nova percepção do sofrimento de Cristo e a sua crescente humanização junto dos crentes, pela qual os franciscanos e dominicanos foram grandemente responsáveis, vai imprimir fundamentais alterações na iconografia cristã. Assim, no âmbito da representação de Cristo na cruz, são introduzidas novidades iconográficas que procuram enfatizar, a nível físico, as amostras do sofrimento corporal suportado por Jesus na cruz e, ao nível psicológico, as amostras do sofrimento psicológico. Por conseguinte, se, por um lado, o Cristo Crucificado do séc. XIII é, a nível artístico e teológico, um *Christus Patiens*, Cristo Sofredor, que pretende demonstrar o sofrimento humano de Cristo nos

⁴³¹ MANIÉS, 2013, pp. 47-48.

⁴³² Esta madeira de salgueiro não foi, até agora, identificada noutras peças de Cristos Crucificados em Portugal (MANIÉS, 2013, p. 61), mesmo nas que são de cronologias posteriores. Segundo o autor da dissertação de mestrado desenvolvida sobre esta peça e os exames laboratoriais feitos à mesma, sabe-se que o Cristo Negro do antigo mosteiro de S. João das Donas de Coimbra foi realizado a partir de madeira de carvalho; o Cristo do convento Corpus Christi em Vila Nova de Gaia foi feito no mesmo tipo de madeira. A maioria dos trabalhos em talha em Portugal e em particular no Norte do país são executados em madeira de castanho, pinho e de árvores de fruto, como pereira, tília e epícea (MANIÉS, 2013, pp. 64-65). Por outro lado, poucas imagens devocionais no país foram sujeitas a testes laboratoriais. Esta escultura do Bom Jesus foi feita em três elementos de madeira, correspondendo um deles ao corpo e os restantes a cada um dos braços (MANIÉS, 2013, p. 62).

⁴³³ O restaurador também supôs que esta discrepância entre a data de execução do Bom Jesus e a da madeira a partir da qual foi esculpida pode ter sido fruto de uma contaminação de alguma das substâncias filmogéneas usadas nas inúmeras intervenções anteriores ou do produto de combustão de velas (MANIÉS, 2013, pp. 46 e 50-51).

⁴³⁴ (MANIÉS, 2013, p. 50). Alexandre Maniés também sublinha uma das observações feitas por Pedro de Mariz no séc. XVII, que, ao descrever a peça, nota que os pés do Bom Jesus se apoiavam num supedâneo, elemento que os Crucificados românicos costumavam incluir nas esculturas, e que via progressivamente desaparecendo a partir do séc. XIII (MANIÉS, 2013, p. 74). No que toca aos pigmentos utilizados nesta imagem, há vestígios de douramento no cabelo, em determinado momento (MANIÉS, 2013, p. 90).

seus últimos momentos de vida e acentuar o dramatismo da crucificação, o Cristo Crucificado do período anterior ainda postula um *Christus Triumphans*, majestático, sobre-humano e, consequentemente, impermeável à penúria física e psicológica do mundo terreno⁴³⁵.

O corpo do Cristo de Matosinhos não cede perante a dor a que está a ser subjugado: o tronco está hirtos, as mãos perante abertas e esticadas; os braços estão posicionados horizontalmente e não caídos com o peso do corpo. As pernas estão lado a lado e não sobrepostas. O *perizonium*, bastante comprido, é outra característica que aponta para uma datação mais antiga, bem como a presença original da sua coroa. Indiferente perante a morte, não tem expressão de sofrimento, à parte das chagas que apresenta, que podem ter sido acrescentadas em época posterior. As características que já apontam no sentido de uma evolução iconográfica são os seus olhos fechados, as costelas, que seriam mais definidas originalmente. A ligeira torção do corpo e a cabeça pendida são mais características dos *Christus Patiens*. Admitimos, portanto, que o Bom Jesus corresponde a uma categoria ambígua, entre o *Christus Triumphans* e o *Christus Patiens*, podendo datar-se com relativa segurança esta imagem entre meados do séc. XII e inícios do XIII⁴³⁶⁴³⁷.

A escultura do Bom Jesus revela-se muito em linha com a tipologia de Cristos depositos, hipótese que se reforça mais com os vestígios de ensablamento de um dos braços da imagem⁴³⁸. Os Cristos de Descimentos, isolados ou integrados em grupos com outras personagens bíblicas, representam, escultoricamente, o momento em que se liberta Jesus da cruz, estando já um dos seus braços despregado. O Cristo borgonhês de

⁴³⁵ Na Biblioteca do Porto guarda-se um manuscrito iluminado, datado do séc. XII e procedente do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que num dos fólhos tem uma cena de Calvário. No Crucificado encontramos um modelo de *Christus Patiens*, cuja rotação do corpo, cabeça pendente e pés pregados à cruz com um só cravo revelam que, nessa mesma centúria do Senhor de Matosinhos, conviviam as tipologias do *Christus Triumphans* e dos *Christus Patiens* em obras que, sendo feitas para clientes portugueses, podem ter origens forâneas e distintas. O séc. XII é, no que a modelos artísticos se refere, e muito graças às relações constantes com o Oriente, permeável à encomenda e produção de obras que obedeciam a diferentes sensibilidades.

⁴³⁶ FERNANDES, 2013, s.p..

⁴³⁷ Apesar de estarmos perante uma escultura que se apresenta em diálogo com outros Cristos Crucificados da segunda metade do séc. XII e inícios da centúria seguinte, autores como Mário Barroca defenderam uma cronologia muito mais tardia para o mesmo, datando-a de finais do séc. XIII ou inícios de XIV (ALMEIDA e BARROCA, 2001, p. 185)..

⁴³⁸ Adicionalmente, o *perizonium* do Bom Jesus de Matosinhos pode ser mais um passo na teoria de que se trata de um Cristo de um Descimento da Cruz, tendo em conta que uma das poucas características que parece haver em comum nessas esculturas, incluindo as de *Depositio*, são os panos de pureza simplificados e colados ao corpo. Isto serviria para facilitar a colocação de indumentária, mas também o encaixe da figura de Cristo num Santo Sepulcro simbólico, bem como a própria acção de libertação da figura da cruz aquando de cerimónias de reencenação (KOPANIA, Kamil – *Animated sculptures of the crucified Christ in the religious culture of the Latin Middle Ages*. Warszawa: Neriton, 2010, p. 95).

Courajod, datado entre 1125 e 1150 (fig. 234), do grupo de uma Deposição, apresenta as semelhanças formais com o Bom Jesus, notórias na sinuosidade do corpo, na subtil rotação dos pés para fora e no *perizonium*. Ao nível da fisionomia facial, os paralelismos também são claros, particularmente nos artificialismos da barba e do cabelo. Carla Varela Fernandes sublinha que o Jesus de Bouças mostra semelhanças com outros Cristos borgonheses, tal como o Cristo de Descendimento do Museo dell’Opera del Duomo, da segunda metade do séc. XII (fig. 235), e com Cristos aragoneses, como o Cristo de San Vicente de Ardisa, da segunda metade do séc. XII ou inícios do séc. XIII (fig. 236)⁴³⁹. O *perizonium* do Bom Jesus⁴⁴⁰ é único pelo tratamento peculiar que se deu à sua superfície lisa, quase isenta de dobras, como se vê noutro Cristo Crucificado de provável origem borgonhesa, datado de c. 1130 a 1140, do Cleveland Museum of Art⁴⁴¹.

Devocionalmente, o Bom Jesus de Matosinhos enquadra-se num grupo esculturas devocionais europeias cuja autoria é atribuída a Nicodemos, que aparecem pelo mar e o e estão associadas à data de 3 de Maio. Este dia vincula-se a Santa Helena, mãe do imperador Constantino, e à *invenção* da Santa Cruz, por si descoberta no Monte Calvário a 3 de Maio de 312⁴⁴². A escultura devocional do Volto Santo de Luca é, muito provavelmente, a mais antiga das sobreviventes *imagens de Nicodemos*, ou os *Cristos das águas*, da primeira metade do séc. XI, podendo ter sido o protótipo artístico, mas também devocional, de uma série de imagens de Cristo Crucificado, nas quais se incluem também o Cristo de Burgos e de Ourense, mais tardios⁴⁴³. Numa época de grande demanda e popularidade em torno das relíquias e de centros de peregrinação, percebe-se melhor a difusão das *imagens de Nicodemos* – que parecerem essencialmente concentrar-se nos países do Sul da Europa – e o sucesso que as mesmas tiveram na consolidação de fortes

⁴³⁹ FERNANDES, 2013, s.p..

⁴⁴⁰ Existem vestígios de policromia azul e vermelha no perizónio do Bom Jesus de Matosinhos, sugerindo que a coloração original deste elemento da escultura seria bastante diferente e mais cromaticamente rica do que o branco que hoje vemos. Assim, como igualmente vemos noutros Cristos românicos crucificados, tal como o do Museu Frederic Marès, segundo lembra Liliana Silva (SILVA, Liliana – *A igreja do Bom Jesus de Matosinhos. As lendas, a tradição e a realidade*. Vila do Conde: QuidNovi, 2013, p. 72), é bem provável que o Bom Jesus fosse uma imagem muito mais colorida do que a que é hoje, que tem sido consecutivamente repolicromada ao longo dos séculos.

⁴⁴¹ Uma das dobras, aquela que se configura acima do joelho direito, segue o mesmo modelo do Cristo Crucificado do Metropolitan Museum, tal como já havia notado Alexandre Maniés (MANIÉS, 2013, p. 27). Esta imagem, datada entre 1150 e 1200, é proveniente de Castela e Leão (fig. 237)

⁴⁴² Os arquivos da Confraria do Bom Jesus de Matosinhos referem igualmente a mesma data, a qual coincide com a encomenda de duas pinturas para a nave da igreja no séc. XVI (SILVA, 2013, pp. 32-33).

⁴⁴³ A esta lista de Cristos Crucificados atribuídos a Nicodemos, ainda se poderiam acrescentar as imagens de Finisterra, de San Domenico de Chioggia, Veneza, o do Salvador em Valência, entre muitos outros. Além destas imagens, existe um provérbio que diz “O Senhor de Matosinhos mandou dizer ao de Fão, que dissesse ao de Barcelos que todos três eram irmãos”, duas imagens muito posteriores, mas que também, segundo a lenda, tinham ali chegado pelo mar.

devoções, porque feitas por um dos mais apropriados retratistas de Jesus, o primeiro *imaginário* cristão. Basta lembrar que, durante o concílio em Niceia, realizado em 787, que está no centro de um dos grandes episódios do desenrolar do debate iconoclasta, é trazido como argumento a favor da veneração de imagens por cristãos um sermão atribuído a Santo Anastásio, que relata o milagre de um ícone cristológico de Beirute, a qual, segundo uma narrativa anti-semita, foi alvo de profanação por um judeu. Num acto milagroso, do ícone jorrou sangue e água e graças às suas capacidades sobrenaturais, ocorreram diversas curas e conversões. Deste episódio resultou a sua tradução em latim, que atribui a Nicodemos a autoria da milagrosa imagem, popularizando-se esta tradição na Europa ocidental a partir do séc. IX⁴⁴⁴.

O fragmento em madeira de um Crucificado do MNAA e de proveniência desconhecida (inv. 1468 Esc, figs. 238-239) está no próximo passo do desenvolvimento iconográfico e formal deste tipo de modelos. Este Cristo, que perdeu ambos os braços e as pernas abaixo do joelho, apresenta-se de cabeça subtilmente pendida para o seu lado direito, com rosto barbado nos convencionalismos do Senhor de Matosinhos, e a apresentação de uma coroa. O rosto mostra-se particularmente danificado, perdendo-se os seus detalhes. Como nos Cristos borgonheses, também esta escultura apresenta cabelos caídos em madeixas abaixo dos ombros e no peito. O tronco ondula-se num ligeiro S, mostrando peitorais muito vincados e linhas a marcar o esterno e costelas de maneira bastante expressiva. O abdómen protuberante é seguido de um perizónio que termina acima do joelho, com prega semicircular na zona da virilha. O que resta das pernas da imagem sugere que os pés estariam cravados um por cima do outro, denotando uma evolução iconográfica em relação ao Cristo de Matosinhos.

É uma escultura que reúne uma série de elementos que comunicam com a tipologia do *Christus Patiens*, distante do drama e patetismo dos Cristos dolorosos góticos. A tipologia do torso, aliás, com peitorais, caixa torácica, clavícula e esterno bem demarcados, reproduz-se no Cristo do mosteiro de Siresa, em Huesca (fig. 241), na escultura espanhola do Ball State University of Art (fig. 240), balizada entre 1225 e 1250, no Cristo do Descimento de Santa Maria de Taüll, da segunda metade do séc. XIII (fig. 242) e ainda no Cristo de Mijaran, datado do séc. XIII (fig. 243). Em Portugal,

⁴⁴⁴ CLETO, Joel – Nicodemos e o Senhor de Matosinhos – emergências de um mito europeu?. In V. O. JORGE, J. M. C. MACEDO (orgs.) – *Crenças, Religiões e Poderes. Dos Indivíduos às Sociabilidades*. Porto: Afrontamento, 2008, pp. 385-392.

consideramos o Cristo do grupo do Calvário de Proença-a-Velha, da segunda metade do séc. XIII, um paralelismo com o Cristo do MNAA, especialmente nas linhas do tronco (fig. 244). O tipo de perizónio com prega a cobrir a área pélvica é bastante comum em esculturas do período final do Românico no Norte da Península Ibérica, sendo progressivamente substituído por panos de pureza com nós laterais. É provavelmente uma escultura fabricada na Península Ibérica, na primeira metade do séc. XIII, semelhante, como propõe a Carla Varela Fernandes, ao Cristo Crucificado de San Julián de los Prados em Oviedo⁴⁴⁵.

No Atelier-Museu António Duarte⁴⁴⁶ reúne-se um pequeno núcleo de imagens de Cristos medievais. A primeira imagem (AD. Esc. 0409) que aqui nos ocupa é um Cristo Crucificado (fig. 245) com um conjunto de elementos iconográficos da tipologia de *Christus Patiens* e com cronologia provável da primeira metade do séc. XIII. O estado de conservação da escultura deste Cristo é muito pobre, tendo perdido também ambos os braços. Contudo, é perceptível a utilização de quatro cravos, uma convenção que se perde gradualmente ao longo do séc. XIII. O seu *perizonium* ainda é relativamente longo, estendendo-se até aos joelhos, sendo atado num nó praticamente ao centro da cintura. Dentro da iconografia da Crucificação, existem outros dois Cristos neste museu que ainda se circunscrevem numa cronologia da segunda metade do séc. XIII ou de inícios da centúria seguinte (AD. Esc. 410 e AD. Esc. 411), de linguagem já goticizante.

3.2.2. O Cristo articulado do Museu Grão Vasco e as imagens de *acção*

Na sua investigação de fundo dedicada às *imagens animadas de Cristo*, aqueles que, em Portugal, a historiografia designa como *imagens articuladas*, Kamil Kopania identificou 126 esculturas desta tipologia⁴⁴⁷, estando duas delas localizadas em Portugal: o Cristo articulado do MGV (inv. 890), datado da segunda metade do séc. XII aos inícios do séc. XIII, e o Cristo articulado de Portel, já datado do séc. XV. Hoje, poderíamos acrescentar a este recenseamento o Cristo articulado do MNSR⁴⁴⁸, de provável origem

⁴⁴⁵ FERNANDES, 2013, s.p..

⁴⁴⁶ CONDE, Joana Beato – *Estudo e musealização da coleção de arte sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes. Dissertação de mestrado, 2011, p. 20.

⁴⁴⁷ KOPANIA, 2010, p. 37.

⁴⁴⁸ Segundo informações pedidas ao MGV, este Cristo foi adquirido em 1965 a um anónimo, desconhecendo-se igualmente a proveniência da peça. Pagando-se 4.900\$00 escudos pelo corpo e 4.000\$00 escudos pela cabeça. Apenas a cabeça deste Cristo foi exposta a partir de 2004 e, a partir de 2009, o Cristo articulado passou a ser exposto no museu na sua totalidade.

espanhola (não excluindo, todavia, a hipótese de ser uma peça importada para Portugal ainda durante o período medieval) e ainda outra, com algumas reservas: um Cristo Crucificado do MASA do Seminário do Porto.

A imagem do Cristo Crucificado do MGV (figs. 246-248) é articulada nos ombros, cotovelos e pulsos, na anca esquerda, nos joelhos e nos tornozelos⁴⁴⁹, tornando-a não só uma das imagens articuladas mais antigas da Península, como uma das mais articuladas da Europa, já que a generalidade das esculturas animadas medievais de Cristo limita as articulações aos braços e, em certos casos, também às pernas⁴⁵⁰. É um Cristo ainda vivo, *Christus Triumphans*, de olhos abertos, sem qualquer vestígio de sofrimento: as chagas estão ausentes, o rosto é sereno. A fisionomia do Cristo articulado segue as tendências do de Matosinhos e dos modelos borgonheses, apresentando olhos amendoados, sobancelhas arqueadas, grande nariz triangular, com barba em caracóis estilizados. O cabelo desta imagem pode ter sido removido para a colocação de cabeleiras postiças; a parte superior do crânio é alongada como o Cristo de Courajod, para provável encaixe de uma coroa. Os pés posicionam-se lado a lado. O tronco tem poucos detalhes anatómicos, o que pode indicar, a par do curtíssimo *perizonium*, a intenção original da colocação de um *colobium*, à maneira de imagens românicas mais antigas, como o Santo Volto ou a Majestat de Batlló⁴⁵¹. O *colobium* serviria também para ocultar as articulações da imagem⁴⁵².

A tipologia deste Cristo liga-se às imagens que participariam na dramatização da liturgia da Páscoa, com recurso à sua *animação* através de articulações, servindo como escultura devocional durante a maior parte do ano, mas também como um adicional instrumento litúrgico para a reencenação de episódios bíblicos ligados à Semana Santa:

⁴⁴⁹ As articulações nos ombros e cotovelos fazem-se através de mecanismos esféricos, com vestígios que indicam que se tentaram ocultar as mesmas, enquanto a anca tem um conjunto de dobradiças em metal. Aparentemente, no pescoço há também sinais de ter existido peças em metal para a articulação da cabeça (FERNANDES, 2013, s.p.).

⁴⁵⁰ As possibilidades de animação destas esculturas articuladas são variadas: algumas imagens tinham a capacidade de mover os olhos, a cabeça e a língua. Havia igualmente uma tendência para tornar estas imagens próximas do real, principalmente na época da arte gótica, quando havia especial apreço pelas esculturas místicas. Assim, adornavam-se as mesmas com perucas postiças ou de cabelo verdadeiro, de linho ou pele animal e até receptáculos para sangue, escondidos junto às chagas de Jesus, como na escultura articulada do Stadtmuseum em Dobeln.

⁴⁵¹ Tal como já havíamos sublinhado noutra nota de rodapé relativa ao Cristo de Matosinhos, as imagens cristológicas articuladas não partilham pontos em comum entre si, a não ser a tendência para o *perizonium* curto, simplificado e colado ao corpo, por questões práticas que são inerentes às funcionalidades destas esculturas (KOPANIA, 2010, p. 95).

⁴⁵² Imagens de Cristos articulados como as de Ourense, Finisterra e Palencia, além da de Burgos, recorriam à ocultação dos mecanismos de articulação, tais como usar tela de linho e pele de animais.

Calvário, a Crucificação, o Descimento da Cruz e a Deposição no Túmulo, participando esta escultura nos rituais pela sua capacidade de animação.

A utilização de bonecos em rituais animistas de carácter religioso ou espiritual tem uma história longa e antiga⁴⁵³. Na Idade Média, recorreu-se a esculturas animadas em cerimónias litúrgicas e paralitúrgicas para marcar os principais momentos do calendário cristão, principalmente imagens articuladas de Cristos. Existiam outras tipologias, porém, incluindo Jesus montando um burro – cuja mais antiga peça data do séc. XII⁴⁵⁴, e imagens de Senhoras da Piedade, das quais a figura de Jesus era amovível, ou Virgens abrideiras, das quais apenas um exemplar, datado do séc. XIV, existe em Évora, Portugal. A esta qualidade de esculturas com que se interagia em rituais religiosos, acrescentam-se as figuras do Presépio e do Menino Jesus, usadas maioritariamente em conventos femininos. Estas imagens eram vestidas, amparadas ao colo e colocadas no berço, para serem abanadas⁴⁵⁵. Em Espanha conhece-se uma escultura articulada de Santiago, proveniente de Las Huelgas, datado do séc. XIII⁴⁵⁶. Todos os anteriores exemplos são esculturas que são teatrais por natureza, relacionadas com o sagrado. Apelavam às emoções e imaginação dos crentes, facilitando o contacto com o mundo sobrenatural. Mas também serviam para entreter. Nas palavras de Antoni Ziemia: “Perhaps, then, we ought to look at the image as at something endowed with its own life and its own forms of agency – the image as instigator.”⁴⁵⁷.

A dupla função das imagens de Cristos animados conferia-lhes um especial poder de sensibilização. Ao contrário das imagens de Jesus no burro, que tinham um propósito

⁴⁵³ As marionetas, ou bonecos usados num contexto de animação, são inclusivamente usadas durante o Império Romano, mantendo-se uma tradição de “manifestações teatrais e parateatrais” até à Idade Média. (Ver SOLMER 1999, p. 22 *Apud* LOUREIRO, Maria de Fátima Oliveira da Costa – *MARIONETAS: das personagens à descoberta do mundo*. Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Educação, 2013, p. 21).

⁴⁵⁴ KOPANIA, Kamil – *Puppetry in the Middle Ages and Early Modern Period – New Perspectives. Dolls, puppets, sculptures and living images: from the Middle Ages to the end of the 18th century*. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (The Department of Puppetry Art in Białystok), 2017, p. 9.

⁴⁵⁵ Estas figuras de Menino Jesus, executadas em diferentes materiais e documentadas desde o séc. XIII, dispunham de um conjunto de acessórios, como berços, indumentária, pequenos altares e até banheiras, e podiam ter braços e pernas manipuláveis. Eram especialmente usadas em conventos femininos, pela sua ligação à infância e à Natividade de Cristo. Estes bonecos sagrados potenciavam a experiência mística dos seus utilizadores, facilitando a oração e um estado meditativo e até visões. (Ver KELLER, Natalia – “Pick Him up and hold Him in your arms.” The Function of the Holy Dolls in the Convent Life of the Late Middle Ages. *Dolls, puppets, sculptures and living images: from the Middle Ages to the end of the 18th century*. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (The Department of Puppetry Art in Białystok), 2017, pp. 78-80 e 83.

⁴⁵⁶ MARTÍNEZ, María José Martínez – El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 69, 2003, p. 236.

⁴⁵⁷ KOPANIA, 2017a, pp. 13 e 14-15.

exclusivamente teatral e se guardavam durante a maior parte do tempo, imagens de Cristos articulados serviam a comunidade o ano inteiro, sendo igualmente incluídas nos ciclos da Semana Santa. Uma imagem que já era fruto da devoção de uma comunidade ganhava especial eficácia durante esses rituais. Não conhecemos a proveniência do Cristo do MGV: se pertenceria à catedral viseense⁴⁵⁸ ou a um mosteiro⁴⁵⁹⁴⁶⁰.

As práticas teatrais medievais ligadas à utilização de imagens animadas, em contextos litúrgicos e paralitúrgicos, intensificaram-se a partir da época românica e foram fortemente reprimidas na era pós-tridentina⁴⁶¹. As figuras de Cristos animados eram incorporadas em cerimónias da *Depositio Crucis*, que reencenava o momento da morte e sepultamento de Jesus, estando documentada a partir do séc. X, juntamente com o ritual que a precedia, a *Adoratio Crucis*⁴⁶². De seguida, terminava-se a cerimónia com a *Visitatio Sepulchri*⁴⁶³. A capacidade de articulação das imagens revelava-se especialmente útil durante estas cerimónias⁴⁶⁴. O Cristo Morto articulado de Portel, datado do séc. XV, seria o caso de uma escultura animada executada exclusivamente para as celebrações do Santo Enterro⁴⁶⁵. Kamil Kopania sublinha a natureza litúrgica destas cerimónias, apesar do seu carácter teatral ou folclórico: os movimentos, gestos e cânticos eram litúrgicos por natureza, o espaço usado era muitas vezes o da igreja, e os objectos incluídos na cerimónia faziam parte do equipamento litúrgico⁴⁶⁶.

⁴⁵⁸ Paulo Almeida Fernandes admite a hipótese de se tratar de uma peça proveniente da catedral de Viseu (FERNANDES, 2016c, p. 572).

⁴⁵⁹ (FERNANDES, 2013, s.p.). Acrescentamos que existe um mosteiro, no distrito de Viseu, em Penalva do Castelo, com a invocação do Santo Sepulcro, cuja fundação se atribui à Ordem religiosa do mesmo título e à iniciativa de D. Teresa.

⁴⁶⁰ Estas celebrações eram muitas vezes praticadas em casas eclesíásticas, sem a audiência de leigos (MARTÍNEZ, 2003, p. 233).

⁴⁶¹ “Seria após o Concílio de Trento (1545) e particularmente do Sínodo de Orihuela (1600), que reiterou a “proibição de representar as ações de Cristo, as da Virgem Maria e a vida dos santos por meio de figuras móveis, que as marionetas iriam ser finalmente expulsas das igrejas, (...)”. (CARDOSO, 2004, s.p. *Apu*d LOUREIRO, 2013, p. 22).

⁴⁶² MARTÍNEZ, 2003, p. 233. Ver também BROOKS, Neils C. – *The sepulchre of Christ in art and liturgy. With special reference to the liturgical drama*. Illinois: University of Illinois, 1921, p. 7.

⁴⁶³ Não existem registos sobre a celebração da *Depositio Crucis* na Península Ibérica no período medieval, portanto não temos a certeza de quando surge este ritual em Portugal e Espanha, nem sobre os contornos que aí assumiu.

⁴⁶⁴ MARTÍNEZ, 2003, p. 234.

⁴⁶⁵ As reencenações do Santo Enterro podiam ser realizadas num sepulcro simbólico, representado pelo altar-mor, ou por estruturas separadas em madeira, ainda hoje preservadas nalgumas igrejas inglesas (Ver BROOKS, 1921, p. 7). Adicionalmente, criavam-se também ataúdes em madeira, ornamentados com decorações escultóricas e pictóricas, tal como os da abadia cisterciense de Maigrange (Magerau) na Suíça, datados do séc. XIV e XV. A investigadora Elina Gertsman argumenta que estes objectos tinham particular eficácia como “the living, responsive protagonist of any kind of embodied engagement” (In GERTSMAN, Elina – *Image and Performance: an Art Historian at the Crossroads*. *Romard*, nº 51, 2013, p. 53).

⁴⁶⁶ KOPANIA, 2010, p. 134.

A imagem articulada do MGV pertence, portanto, a um restrito grupo europeu de esculturas de Cristos animados, no qual as peças anteriores ao séc. XIV são especialmente escassas⁴⁶⁷. Os 126 exemplares contabilizados por Kamil Kopania estendem-se por toda a Europa, concentrando-se em Itália, na Alemanha, na Áustria e na Península Ibérica – especialmente no Noroeste de Espanha, Galiza, Castela e Leão⁴⁶⁸. Ao contrário do que tem sido defendido por alguns autores, incluindo investigadores espanhóis, as esculturas animadas de Cristo Crucificado mais antigas são as italianas e ibéricas e não as germânicas⁴⁶⁹. Na Península Ibérica, o mais antigo Cristo articulado é provavelmente o Cristo de los Gascones, do séc. XII, que pode ser contemporâneo do Cristo do MGV⁴⁷⁰.

No MNSR há outra escultura articulada de um Cristo Crucificado (56 Esc. CMP/MNSR), embora mais tardia que o Cristo do MGV e sem dúvida próxima de uma linguagem gótica (fig. 249-255). O Cristo apresenta-se crucificado, com ambos os braços articulados e esticados na diagonal, de palmas abertas e, com os dedos ligeiramente flectidos de dor. Jesus está de olhos fechados, cabeça pendida para a sua direita, com marcas de flagelação espalhadas pelo corpo. A sua aparência e mortificado magra enfatiza o sofrimento passado nos seus últimos momentos de vida. O tronco tem poucos detalhes anatómicos, destacando-se, as marcas das costelas, que se limitam a uma série de linhas paralelas. O *perizonium* é certamente o seu mais original e intrigante elemento. O “olheiro” de Ernesto Vilhena, em correspondência com o comandante, caracterizou-o como uma “especie de folha de arvore”⁴⁷¹. É efectivamente um pano curto com uma aparência vegetalista. Termina acima dos joelhos, em V, fazendo subtilez pregueados em escama. As pernas cruzam-se uma sobre a outra, com os pés delicadamente esticados. O rosto deste Cristo denuncia a sua herança ibérica e afasta-se dos modelos borgonheses que temos citado. A cara, fina, tem barba pontiaguda, sem o detalhe de qualquer madeixa. Há certamente paralelismos com o Cristo de los Gascones (figs. 256) e o Cristo de Sobrarbe (fig. 257) O cabelo segue os mesmos convencionalismos, esculpido em bloco.

⁴⁶⁷ KOPANIA, 2010, p. 90.

⁴⁶⁸ KOPANIA, 2010, pp. 38, 40, 42-43.

⁴⁶⁹ Onde, de facto, aparecem os mais antigos testemunhos documentais da cerimónia da *Depositio Crucis*. Os primeiros registos que atestam a utilização de imagens articuladas de Cristos são, porém, os já referidos documentos de Barking, de 1370 (KOPANIA, 2010, p. 84).

⁴⁷⁰ Lúcia Rosas menciona testes feitos ao Cristo articulado que provaram ser uma peça do séc. XIII (ROSAS, Lúcia – 50. Cristo. In EUSÉBIO, Maria de Fátima (coord.) – *Arte, Poder e Religião nos Tempos Medievais. A Identidade de Portugal em Construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2009, p. 201), mas não é conhecido o relatório do exame, tal como argumenta Paulo Almeida Fernandes (FERNANDES, 2016c, p. 571).

⁴⁷¹ CARVALHO, 2014, p. 552.

É, sem dúvida, um Cristo já dentro do dramatismo gótico mas que se prende, ambigualmente, a uma linguagem estética ainda românica, pelos tratamentos sumários do corpo e principalmente pelo artificialismo do *perizonium*, pelo que se aceita uma datação desta escultura para a segunda metade do séc. XIII. A ausência de detalhes anatómicos e a superfície pouco natural do pano de pureza podem indicar que esta imagem foi pensada originalmente para ser vestida. Quanto à sua proveniência, pouco ou nada se sabe⁴⁷².

Parece haver algumas ligações estilísticas com um Cristo do MASA (figs. 258-261), ainda que este último seja talhe mais popular e inferior. Se no rosto, braço – tendo-se perdido o braço direito – e tronco, existem semelhanças com o Cristo do MNSR, é no *perizonium* e nos pés que se manifestam as maiores diferenças: o pano, atado em nó com pregas caídas à direita, prolonga-se até aos joelhos e configura-se com pregas muito distintas. A cabeça, ao contrário da imagem anterior, ergue-se verticalmente. Também não apresenta sinais de flagelação e a atitude é bastante tranquila. Os pés cruzam-se com a perna e pé esquerdo completamente esticados e o pé direito cruzado por cima, virando para o lado. A cruz de madeira, em que está pregado este Cristo, deve ser contemporânea da imagem, as quais dataríamos entre a segunda metade do séc. XIII e o XIV.

Próximo do modelo que vimos para a peça anterior está o Cristo Crucificado da igreja matriz de Granja Nova (figs. 262-264). De “corpo adolescente”⁴⁷³, contrabalançado com *perizonium* que se alonga até aos joelhos, com nó à direita e pregas em V, mais realistas e aperfeiçoadas. A cruz deve ser original e segue a mesma tipologia que a cruz do Cristo do MASA. Os pés estão duplamente cruzados, numa posição original e que só veremos repetida no Cristo Crucificado do Tesouro-Museu da Sé de Braga (figs. 265-267). A cronologia atribuída ao séc. XVI por Flórido em *Aspectos iconográficos da Bíblia*⁴⁷⁴ é demasiado tardia para esta imagem. Reconhecendo-lhe o aspecto híbrido, igualmente defendido por Nuno Resende, estaremos mais inclinadas para a situar entre a segunda metade do séc. XIII e inícios do séc. XIV, pela sua linguagem já gótica. Dentro

⁴⁷² Esta escultura foi primeiramente adquirida pela Câmara Municipal do Porto a Alberto Silva no Salão Silva Porto, em 1939, estando em depósito no MNSR desde 1940. O director Barata Feyo inquiriu, na época, o director do Instituto Amtller de Arte Hispânica de Barcelona sobre esta peça, com resposta publicada na revista Museu (Cristo na Cruz: Novo subsídio para a sua identificação. MVSEU. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 2.^a série, n.º 1 (1961), pp. 71-72), artigo no qual se confirmou a datação balizada entre o séc. XIII e o XIV e a defesa de uma origem oficial de Valladolid ou Palência, não tendo qualquer relação com as escolas artística da Catalunha.

⁴⁷³ CAMPOS, 1950, p. 139.

⁴⁷⁴ FLÓRIDO, Abel - *Aspectos Iconográficos da Bíblia (catálogo)*. Lamego: Museu de Lamego / IPPC, 1989 *Apud* RESENDE, Nuno – 4. Cristo crucificado. In *O compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese, 2006, p. 115.

da mesma tipologia está o Cristo de Vila Nova de Souto d'El Rei (fig. 267), da mesma região, o Cristo Crucificado de Urrós e ainda o do convento de *Corpus Christi* em Vila Nova de Gaia (fig. 268). São Cristos muito semelhantes à tipologia ibérica de outras imagens cristológicas, como a de Santo Sepulcro de Navarra (fig. 273)

Menos sofisticado é outro Cristo Crucificado do MASA (figs. 269-272), com qualidade artística inferior, mas também mais antigo. De braços esticados diagonalmente, com as mãos ao nível da cabeça, a figura de Jesus está de olhos fechados e pende levemente a cabeça para a direita. O tronco deste Cristo é mais pormenorizado que os anteriores, mas ainda francamente arcaico, de convenções românicas. O perizónio prende-se no lado oposto da escultura anterior, à esquerda, configurando pregas diagonais, mas simples, na anca oposta, e esticando-se até acima do joelho. A perna esquerda cruza-se sobre a direita, prendendo-se os pés com apenas um cravo.

Estes Cristos Crucificados que analisámos sumariamente e que correspondem aos exemplares mais tardios deste inventário, com cronologias a partir da segunda metade do séc. XIII, seguiram mais ou menos os mesmos modelos: proporções anatómicas atarracadas; pés presos por três cravos; as expressões faciais relativamente serenas; iconograficamente, são Cristos mortos, de cabeças pendidas, olhos fechados; os braços, dispostos na diagonal, denunciam o peso do corpo morto de Jesus, cravado na cruz; mantêm-se ainda perizónios de tamanho médio que vão, definitivamente, a partir de Trezentos, diminuir cada vez mais em tamanho. São imagens que consideramos de transição, introduzindo novidades iconográficas do Gótico, mas, formalmente presos a uma linguagem românica, numa concepção artística da Crucificação que está muito distante do dramatismo do Cristo Negro do MNMC.

Mas há um último Cristo que constitui uma exceção iconográfica na escultura portuguesa e internacional e que se engloba nos Descimentos da Cruz. É o Cristo de Mont'Iráz, proveniente de uma desaparecida ermida que lhe dá o nome, fundada por volta de 1218-1225⁴⁷⁵. Daí, terá passado para a igreja de Santa Iria na Ribeira de Santarém. O Cristo de Mont'Iráz (figs. 274-277) mostra atitude particularmente dramática e impactante para o observador. Preso numa cruz por apenas um dos braços, Jesus, já morto, cai para o seu lado direito, fazendo praticamente uma vénia, de mão estendida. As mãos são desproporcionalmente grandes, de longos dedos esticados e cilíndricos. O rosto

⁴⁷⁵ FERNANDES, 2013, s.p..

continua sereno e o cabelo cai em madeixas onduladas atrás das orelhas, grandes, para a frente dos ombros, como nos Cristos borgonheses e espanhóis dos sécs. XII e XIII, com uma coroa encordoada. O tronco é simples, com duas filas de costelas distribuindo-se paralelamente por cada lado, pronunciadas. O abdómen é saliente e arredondado. O perizónio, ainda longo, estende-se até aos joelhos. Os pés estão lado a lado. Das imagens de *acção*, ou seja, *animadas*, esta é a de menores dimensões.

Foi a posição invulgar deste Cristo que deu origem a uma lenda⁴⁷⁶. A história conta que em 1290, uma rapariga, abordada por um pretendente, pediu à imagem que lhe confirmasse as intenções do homem. Nisto, milagrosamente, o Crucificado desprega um dos braços da cruz e estende-o, ficando cristalizado desta maneira, tornando-o um dos “milagres da testemunha”⁴⁷⁷. Gustavo de Matos Sequeira notou ainda que a o Cristo de la Vega, de Toledo, com o braço direito também liberto da cruz, partilha de uma lenda semelhante⁴⁷⁸. O Cristo de Mont’Iráz mobilizou grandes grupos de peregrinos à sua ermida, tanto que a infanta D. Maria (1521-1577) patrocina a construção de um novo templo, o mosteiro de S. Bento dos Apóstolos, e funda uma confraria⁴⁷⁹.

A posição anatómica de Cristo de Mont’Iráz dá conta de imagens adicionais, hoje desaparecidas, que constituíram um grupo de Descimento da Cruz, nomeadamente a de José de Arimateia, que carregaria o corpo morto de Jesus. Os conjuntos de Descidas pontuaram a Europa principalmente a partir do séc. XII e com especial concentração nos centros artísticos castelhanos, catalãos e italianos. Dos primeiros grupos de Descimentos da Cruz, é pioneiro o de Santa Maria de Taüll no Valle de Boí, grupo monumental no qual se integram quatro esculturas diferentes (das sete originais)⁴⁸⁰. Este Descimento, datado por volta de 1123, tem relações artísticas com o de Erill la Vall, atribuído ainda a esta centúria ou já à seguinte. O Cristo de Mont’Iráz, tal como os restantes Descimentos

⁴⁷⁶ DIAS, Eva Trindade – Dignificar o lugar, perpetuar a memória: os beneditinos na continuidade de representação de um culto. In ROSAS, Lúcia SOUSA, Ana Cristina, BARREIRA, Hugo – *Genius Loci- Lugares e Significados*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Vol. 1, 2017, pp. 142.

⁴⁷⁷ AMADO, Custódio – *S. Frei Gil de Santarém e a sua Época*. Santarém: Câmara Municipal, 1997, p. 154.

⁴⁷⁸ SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. Vol. III, 1949, p. 82.

⁴⁷⁹ DIAS, 2017, pp. 142-143.

⁴⁸⁰ SÒRIA, Jordi Camps i – Imágenes articuladas em la Edad Media hispánica. Entorno al Cristo del Descendimiento de Santa Maria de Taüll, em Cataluña. Certezas e incertidumbres. In *Imagens e Liturgia na Idade Média. Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)*. Ramada: Sistema Solar CRL (chancela DOCUMENTA), 2021, pp. 282.

ibéricos, aderem todos à mesma variante iconográfica, por oposição à italiana, que representa Cristo descravado em ambos os braços⁴⁸¹.

Entre os Descimentos da Cruz europeus, porém, o Cristo de Mont'Iráz é sem dúvida uma excepção iconográfica, singular pela violenta contorção do corpo. Alguns dos Cristos Crucificados dos sécs. XII e XIII começam a assumir um dobramento cada vez maior do corpo, como a escultura da igreja de Sainte Marie de Formiguères. Contudo, há mais próximos paralelos num baixo-relevo alemão em Externsteine, Westfalia, datado de cerca 1115-1125, uma comparação feita por Carla Varela Fernandes⁴⁸². A mesma autora cita ainda a Deposição do séc. XIII de Pieve di Santa Maria, Vicopisano (fig. 282), e outros casos em que a representação do corpo morto de Cristo em cenas de Descimentos configura uma acentuada curva, como o grupo de marfim do Museu do Louvre (fig. 283), da segunda metade do séc. XIII. Uma série de pintores italianos dos sécs. XIII e XIV, como Pietro Lorenzetti (fig. 284), Pietro da Rimini e Simone Martini, também mostraram uma predilecção por este tipo de composição.

A datação da escultura de Mont'Iráz, pelo seu excepcionalismo, levanta algumas dificuldades, e diversos autores atribuíram-na a um leque cronológico que vai do séc. XII ao XIV⁴⁸³. Mas vimos os antecedentes desta iconografia no séc. XII, aos quais acrescentaríamos a Deposição em marfim inglesa do Victoria & Albert (fig. 285) e o Descimento assinado por Benedetto Antelami, de 1178 (fig. 286), um baixo-relevo da catedral de Parma. O mesmo modelo repete-se até em períodos anteriores, como bem demonstra a iluminura de finais do séc. X e inícios do XI do Evangelário conservado em Angers, (Ms. 24, fol. 8) (fig. 287). O Cristo de Mont'Iráz vincula modelos anatómicos do Românico, apontando para uma datação ainda do séc. XIII. Um argumento a favor da sua cronologia românica é também o interesse pelo tema do Descimento e pela sua representação ser algo mais presente nos sécs. X a XIII – por ser o primeiro momento pós-morte, ou seja, da sua vida Gloriosa, enquanto a mentalidade dos anos do Gótico prefere acentuar o Cristo humano e as suas dores. Daí que o tema dos Descimentos quase desapareça nos sécs. XV e XV, valorizando-se o Calvário.

⁴⁸¹ MARTÍNEZ, María José Martínez – Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla. *Codex Aquilarensis*, vol. 23, 2007, pp. 93.

⁴⁸² FERNANDES, 2013, s.p..

⁴⁸³ Ver SERRÃO, Vítor – Tumulária medieval. In CUSTÓDIO, Jorge – *Santarém. Candidatura de Santarém a Património Mundial*. Santarém: Câmara Municipal. Vol. II, 1997, p. 122 e FERNANDES, Carla Varela – 48. Cristo de Mont'Iraz. In *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*. Santarém: Museu Diocesano de Santarém, D.L., 2021a, pp. 219-220.

Também nos arredores de Santarém, sobrevive um outro Cristo de características de transição: o do mosteiro feminino de Santa Maria de Almoester (figs. 278-281), que é certamente mais tardio que o anterior, reunindo igualmente características de um Cristo sofredor. Este mosteiro, fundado por Berengária Aires de Gosende em 1292, foi patrocinado pela Rainha Santa Isabel, que inclusivamente doou bens à casa⁴⁸⁴. Podendo tratar-se o Cristo de uma doação da rainha ao mosteiro cisterciense, a sua datação pode recuar-se ao séc. XIII⁴⁸⁵. Isso explicaria as características ainda arcaicas da peça, como os braços horizontais na cruz, não vergados pela dor, a anatomia expressiva do tronco, pouco naturalista, bem como a barba em volutas e as madeixas onduladas de cabelo, para cima dos ombros. Outros elementos, contudo, apontam para cronologias mais tardias, como as marcas de flagelação, como as feridas abertas no peito, abdómen e joelhos, o *perizonium* mais curto e de pregas mais desenvolvidas e realistas, bem como os pés cravados num só cravo.

3.2.3. Os grupos escultóricos e esculturas isoladas dos Calvários

Resta-nos mencionar ainda os exemplares que sobreviveram de grupos escultóricos de Calvários, os quais, mesmo que tardios em alguns dos casos, permanecem importantes para a história da escultura devocional românica em Portugal.

A escultura mais recuada deste grupo é, com fortes probabilidades, o S. João Evangelista do MNAA, datado do séc. XIII, provavelmente do início da centúria⁴⁸⁶ (figs. 288-291). É uma imagem de grande estatura, na qual impera a desproporção entre as diferentes partes do corpo, sendo intencional e simbólica as robustas cabeça e mãos. A análise da mesma exige alguma precaução, tendo em conta que a metade inferior da peça é de execução posterior, do séc. XX, tratando-se de provável réplica da secção original. É uma figura esguia de S. João Evangelista que terá integrado um Calvário, reproduzindo a gestualidade das figuras desses grupos escultóricos, com uma emoção internalizada

⁴⁸⁴ SEQUEIRA, 1949, pp. 89-90.

⁴⁸⁵ Outros autores, porém, avançam com uma datação do séc. XIV para esta peça (ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 183).

⁴⁸⁶ Esta foi uma das esculturas de madeira submetidas a análises laboratoriais, a propósito do projecto que culminou na publicação do artigo intitulado *As coleções de escultura em madeira do Museu Grão Vasco e do Museu Nacional de Arte Antiga: um contributo da ciência para a arte*. De acordo com os exames realizados, o S. João Evangelista do MNAA foi executado em madeira de cerejeira no séc. XIII (NABAIS e RODRIGUES, 2014, p. 83).

perante o drama dos últimos momentos de Cristo⁴⁸⁷. Podemos supor, portanto, que, acompanhando este S. João Evangelista, estaria pelo menos um Cristo Crucificado e uma Virgem, que se terão perdido, entretanto, e que o conjunto deste Calvário seria verdadeiramente monumental. A atitude corporal, contida e silenciosa, subentende o abalo e luto sentido pelo santo, levando a mão à face. O olhar é intenso e os olhos grandes, a boca, pressionada, mostra tensão; os cabelos, num arranjo comum a outras imagens do séc. XII e XIII, distribuem-se em grossas madeixas em torno da cabeça, tal como noutra imagem da mesma tipologia e datação, pertencente ao Cleveland Art Museum, e atribuída a Espanha (fig. 292).

Existem mais algumas esculturas de S. João Evangelista isoladas, com uma datação que deverá ir da segunda metade do séc. XIII ao XIV. Uma delas pertence ao mesmo museu que a anterior (inv. 1551 Esc.), com linhas anatómicas mais sinuosas, mas ainda presa a concepções artísticas românicas. De Mazouco, guardado na sacristia da igreja matriz, vem outro S. João (fig. 293), de estatura mais atarracada e datação mais tardia. Identificámos ainda outra escultura devocional de um S. João Evangelista de Lamego, com execução francamente simples, de pouca atenção e habilidade nos pormenores e acabamentos da imagem. Deverá ser a mais tardia, posterior ao séc. XIV. É um S. João Evangelista de cabelos compridos e ondulados, numa posição da cabeça sobre a palma da mão, quase desconfortável, e sem expressão alguma (fig. 294-295)⁴⁸⁸.

Sobrevivem dois grupos escultóricos de Calvários no país, com uma cronologia de finais do séc. XIII e inícios da centúria seguinte, muito distintas entre ambas. O primeiro é o Calvário de Proença-a-Velha (figs. 296-299), proveniente da igreja matriz da mesma localidade, que é o mais antigo dos dois grupos⁴⁸⁹. O Cristo agrega um conjunto de características que apontam para uma cronologia de finais de Duzentos. De um modo geral, o grupo apresenta demonstra-se ainda afecto a algumas permanências românicas, atestáveis nas linhas dos panejamentos, pouco naturais e expressivas, de linhas oblíquas e concêntricas, bem como uma desproporcionalidade anatómica e atitudes corporais pouco orgânicas, privilegiando um *pathos* contido⁴⁹⁰. Não defendemos uma origem

⁴⁸⁷ CARVALHO, Maria João Vilhena de, COSTA, Sandra Vaz – São João Evangelista. *O Santo do Menino Jesus. Santo António, Arte e História*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1995, p. 74.

⁴⁸⁸ Proveniente da Ermida do Santíssimo Salvador do Castelo e hoje guardada em Santa Maria de Almacave (RESENDE, Nuno – 1. São João Evangelista de Calvário. In *O compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese, 2006, pp. 108-109).

⁴⁸⁹ CAETANO, 2006, pp. 6-10.

⁴⁹⁰ As visitas da Ordem de Cristo, realizadas à matriz no séc. XVI, fazem referência a este grupo escultórico, das quais citamos, no documento de 1505: “E sobre ho dicto arco da oussia has Jmageens do

oficinal francesa, como hipotetizaram outros autores⁴⁹¹, para estas imagens, mas antes uma origem ibérica e até mesmo portuguesa.

No Museu do Caramulo, guarda-se um outro grupo de Calvário, igualmente composto pelo Cristo, S. João e a Virgem, porém de uma composição francamente mais comprometida com os valores estéticos góticos. A sua cronologia poderá ser posterior ao séc. XIV, dado especialmente evidente na figura de Cristo (figs. 300-305).

Relembramos ainda o baixo-relevo com representação de um Calvário na igreja de Rio de Moinhos em Borba (figs. 306-310), distrito de Évora, de aparência tão primitiva que, sem a existência dos restantes relevos e epígrafe, na mesma igreja, associada com a datação de 1290⁴⁹², diríamos sem hesitações tratar-se de uma escultura românica do séc. XII. São este tipo de peças, verdadeiramente resistentes às novidades do Gótico, que efectivamente provam a perseverança de modelos românicos em Portugal até ao séc. XIV e que as evoluções artísticas e estilísticas progrediram de forma heterogénea pelo território nacional.

3.2.4. O Cristo entronizado Trinfante do Museu-Atelier António Duarte: uma imagem de finais do séc. XI

Há uma segunda imagem (AD. Esc. 0408) do Atelier-Museu António Duarte que nos ocupa neste final do capítulo dedicado às imagens com a iconografia de Cristo (figs. 311 e 313-314), que é uma peça verdadeiramente única e que não tem recebido atenção suficiente da historiografia nacional sobre o Românico. Trata-se de uma escultura de vulto em calcário, representando um Cristo entronizado e ressuscitado (cujo banco se revela subtilmente nas laterais da escultura), com *colobium* que expõe parcialmente o peito, suficientemente visível para se enxergar uma chaga. Ambas as mãos são erguidas até ao peito, de palmas abertas e viradas para o observador, mostrando as chagas feitas pelos cravos. O rosto do Cristo é imberbe, com pequeníssimos olhos amendoados e sobranceiras arqueadas. A boca é uma incisão horizontal na pedra; o cabelo, longo e estriado, tem madeixas de aspecto muito artificial, que deslizam para a traseira dos ombros, agarradas ao corpo. Esta é uma imagem, como dissemos, praticamente inédita,

crucifixo e de nossa Sñra e de sam Joham todas de vulto grandes e pintadas de nouo com hum guardapoo de madeira” dando a entender que as imagens haviam sofrido intervenções, um importante testemunho sobre a conservação das esculturas devocionais ao longo dos séculos (CAETANO, 2006, p. 8).

⁴⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁴⁹² BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422) – Vol. II – Tomo 1 Corpus Epigráfico Medieval Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e da Tecnologia, 2000.

com apenas um par de textos publicados sobre a mesma – todos da autoria do coleccionador que a adquiriu e com várias décadas –, e cujas classificações iconográficas, formais e cronológicas despertaram algumas dúvidas e desafios. O próprio coleccionador da peça, António Duarte, apresentaria no Congresso de Guimarães de 1980 um estudo de apresentação deste Cristo, oriundo da região de Braga⁴⁹³, no qual defende uma classificação paleocristã para esta imagem.

O autor, no entanto, olha para o monumento de Dume (figs. 312 e 315), no qual encontra paralelismos: a personagem imberbe, a posição dos braços, a possibilidade de também estar sentado, ainda que nele veja alguns elementos que destoam da escultura de vulto. Em conversações com Manuel Luís Real, o investigador convidou-nos a olhar para o relevo da arca de Dume com renovada atenção, chamando à atenção para os seus paralelismos com o Cristo Ressuscitado do museu das Caldas da Rainha: a estrutura óssea do rosto, com maçãs salientes, os olhos afundados no rosto. O cabelo anelado, porém, é a maior pista iconográfica que aproxima o Cristo de António Duarte com a arca de Dume. Nesta última, feita em relevo, as personagens estão todas em posição frontal; se compararmos, no entanto, o perfil frontal da imagem com as do relevo, vemos como os cabelos foram tratados da mesma maneira. A segunda maior pista é a origem de ambas as peças, da região de Braga, e o material em que ambas foram executadas: calcário. Desta forma, e com o olhar atento de Manuel Luís Real, temos agora condições para avançar com esta proposta de autoria comum, entre ambas as peças, do primeiro mestre a trabalhar no túmulo de S. Martinho de Dume, uma direcção para a qual António Duarte já tinha apontado, porém com algumas hesitações. Sendo assim, estes novos dados fazem recuar a cronologia estabelecida pelo museu, nos sécs. XII-XIII, para finais do séc. XI, tornando esta a primeira imagem devocional de vulto conhecida em Portugal.

Existem paralelos iconográficos em Santa María la Real de Aguilar de Campoo, num dos capitéis do claustro, que representa Cristo Ressuscitado, sentado, com peito à mostra, exibindo as palmas das mãos para mostrar as chagas, de orifícios redondos. Também no tímpano do Mestre Mateo se repete o mesmo tema do Cristo Triunfante, Redentor e Salvador da humanidade, coroado. Tivemos conhecimento, também, de um Cristo Triunfante entronizado, esculpido de vulto em madeira, coroado, e românico,

⁴⁹³ DUARTE, António – Uma imagem de S. Salvador. Cristo em Magestade. Abertura do processo de identificação duma escultura. *Congresso Histórico. Guimarães e a sua Colegiada. Actas*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, vol. IV, 1981, p. 201. Segundo o autor, a imagem foi “posta à venda pelos anos sessenta em antiquário do Porto, onde o actual proprietário a adquiriu, após o recente descobrimento na região referida [Braga]” (DUARTE, 1981, p. 202).

pertencente a uma colecção particular em Portugal. Esta será uma peça para estudar futuramente.

Deixamos última nota para um baixo-relevo esculpido na fachada da torre da igreja matriz de Chaves, que é muito interessante, pela sua originalidade, e que poderá representar um outro Cristo Triunfante (figs. 316-317). No relevo representa-se uma figura vestida com longa túnica (*colobium?*) que ergue ambas as mãos. Enquadrando a cabeça da figura, está um arco em ferradura, com apontamentos esféricos decorativos. Será uma referência aos motivos geométricos que adornam os arcos da própria torre?

3.3. Santos

3.3.1. O caso das cabeças-relicário: as imagens de S. Fabião e de Santa Úrsula

Na Basílica Real de Castro Verde, em Beja, está exposta uma cabeça-relicário românica que é conhecida pela historiografia nacional há pouco tempo (figs. 318-321). A sua descoberta foi um acaso, no âmbito da visita de uma equipa ao Campo Arqueológico de Mértola em 1986⁴⁹⁴. A proveniência desta peça, que os locais identificaram como a cabeça de S. Fabião, é mencionada no *Agiologio Lusitano* de Jorge Cardoso, em 1652, que confirma a vinda das relíquias deste santo, papa e mártir de Roma, para Portugal, pela mão da princesa bizantina Vataça Lascaris, trazendo igualmente a “santa cabeça” de S. Romão, outro mártir, e depositando ambas na igreja matriz de Panóias⁴⁹⁵.

D. Vataça foi uma princesa de alta linhagem, descendente dos imperadores de Niceia, de origem bizantina. De Aragão veio para Portugal, acompanhando D. Isabel como aia, após o seu casamento com D. Dinis, em 1282. Aquando da sua viuvez em 1295, a princesa bizantina acumulou um ainda maior património⁴⁹⁶ e tornou-se detentora das comarcas de Santiago do Cacém (1310) e de Panóias (1314)⁴⁹⁷. Em 1511, há referência numa visitação da Ordem de Santiago à “Dona Betaça que era huma senhora natural da Grecia” e que ali tinha edificado a ermida de S. Romão, segundo recordam “homens

⁴⁹⁴ Entre livros e alfaias litúrgicas da antiga câmara municipal de Casével, os investigadores depararam-se com a cabeça-relicário e com um crânio no interior, que deve ter sido guardada após as remodelações da igreja matriz nos anos 40 (TORRES, Cláudio, BOIÇA, Joaquim – A cabeça-relicário de Casével. *Arqueologia medieval*. Mértola, nº2 (1993), pp. 229-242).

⁴⁹⁵ TORRES e BOIÇA, 1993, p. 231.

⁴⁹⁶ E também já mencionámos noutro sítio alguns dos objectos do seu tesouro, incluindo peças devocionais e litúrgicas em materiais preciosos, como em marfim. Ver COELHO, Maria Helena da Cruz, VENTURA, Leontina – Vataça. Uma Dona na Vida e na Morte. *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*. Porto. Vol. I, 1985, pp. 159-193 e COELHO e VENTURA, 1987.

⁴⁹⁷ Segundo a visitação da Ordem de Santiago de 1517, confirma-se a doação de uma relíquia do Santo Lenho a Santiago do Cacém. (TORRES e BOIÇA, 1993, p. 232).

antigos”, “assim como os peços veelhos”⁴⁹⁸. Estes dados mostram que a memória de D. Vataça, naquela zona, ainda estava viva no início do séc. XVI, mas também atesta o papel de alguns leigos, membros da alta elite, na acumulação de relíquias nos sécs. XIII e XIV em Portugal e, inclusivamente, na promoção do culto em determinadas regiões e instituições eclesiásticas através dessas mesmas relíquias. Segundo Cláudio Torres e Joaquim Boiça, é provável que as relíquias tenham sido doadas a Panóias entre 1317 e 1325 e deixadas na matriz⁴⁹⁹. As visitas de 1565 mencionam, pela primeira vez, a cabeça-relicário de S. Fabião, na comenda de Casével⁵⁰⁰⁵⁰¹. Antes desta data, estavam as cabeças na igreja de S. Pedro de Panóias, não sabendo nós por que razão foi trasladada a relíquia de S. Fabião para outro sítio.

A doação destas cabeças de santos, com fama de milagreiras, renova o culto nesses lugares e promove uma série de novos rituais litúrgicos⁵⁰², chegando a receber a visita, em 1573, do rei D. Sebastião. Ainda segundo a visitação de 1511, é admoestado o seu pároco por andarem as relíquias dos santos em “mãos de leigos os quaes as tem em suas casas omde se fazem pecados e desonestidades o que nam deuemos consentir” e que, por isso, as “amostrarão apenas quando for necessário”. Os problemas ressurgem na visitação de 1565: “mandamos ao prior que quando tirar as Relyquias de São Romão que o façam com tanta veneração como deve com sua sobrepeliz vestida e estolla e dous çirios ou tochas acesas de diante--- E não se levarão fora da igreja nem se mostrarão sem os çirios acesos.”⁵⁰³. Será em Casével que o culto de S. Fabião começa a crescer⁵⁰⁴.

A cabeça-relicário de S. Fabião guarda no interior uma calote craniana (fig. 319). Feita em prata repuxada, vazada e cinzelada, representa a cabeça de um homem com expressão de convenções muito românicas, com representação anatómica muito simbólica e expressiva na estilização dos traços fisionómicos. Os olhos do santo são grandes e muito abertos, com pálpebras amendoadas. As sobrancelhas, arqueadas,

⁴⁹⁸ TORRES e BOIÇA, 1993, p. 233.

⁴⁹⁹ TORRES e BOIÇA, 1993, p. 234.

⁵⁰⁰ NUNES, Natália Maria Lopes – Dona Vataça e o culto das relíquias em Portugal. In CARRETO, Carlos F. Clamote – *Lors te metra en la voie. Mobilidade e Literatura na Idade Média/Mobilité et Littérature au Moyen Âge*. Actas do Colóquio Internacional. Lisboa: Universidade Aberta, 2009, pp. 70-71.

⁵⁰¹ “Achamos na dita Igreja a cabeça de São fabião Em o altar moor E tem-se na terra Em muyta veneração a dita reliquia [:] não achamos diso nenhuma escritura mais que ser muyto antiga a qual Visitamos com toda a veneração devida” (FALCÃO, José António – *Entre o Céu e a Terra. Arte sacra da diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, p. 122).

⁵⁰² TORRES e BOIÇA, 1993, p. 233.

⁵⁰³ Estes testemunhos podem explicar a ausência de referências à cabeça-relicário, anteriormente a 1511, porque podia ser mantida em casa de particulares (TORRES e BOIÇA, 1993, pp. 233-234).

⁵⁰⁴ A cabeça-relicário poderá ter sido doada directamente a Casével ou, segundo Torres e Boiça, transmitida a um leigo, que depois dotaria a igreja com esta objecto devocional (TORRES e BOIÇA, p. 234).

terminam no início de um nariz grande e triangular, com narinas em forma de volutas. As maçãs do rosto são salientes e a boca tem lábio inferior grosso. A barba e o bigode são espessos, desenvolvendo-se em várias madeixas estriadas e estilizadas. O cabelo segue a mesma concepção, dividido ao meio, com caracol ao centro. Junto à base da cabeça existem dois orifícios em forma de trevo de quatro folhas (figs. 320-321).

Outras cabeças-relicário dos sécs. XII e XIII partilham características formais com a de Casével, incluindo a de S. Vital de Aachen (fig. 322), com paralelos na composição facial, embora de qualidade técnica superior e melhor efeito plástico. A fisionomia ao nível das sobrancelhas, olhos e boca, tem melhores reflexos na cabeça-relicário de Santo Eustácio, do British Museum (fig. 323), datada entre 1180 e 1200, comparação que tinha sido lembrada pelo conservador de Antiguidades Medievais deste museu, quando contactado por Torres e Boiça, que acrescenta que a cabeça de Casével, parecendo do séc. XII, é mesmo assim única a nível europeu⁵⁰⁵. Concordamos com essa hipótese e consideramos existirem argumentos para a mesma ser datada de finais do séc. XII a inícios do XIII.

Cremos que é em Itália, no entanto, que se deve procurar as origens da cabeça-relicário de S. Fabião, e não em Aragão, como têm apontado alguns autores⁵⁰⁶. De facto, Cláudio Torres e Joaquim Boiça, já tinham colocado em hipótese a Lombardia, além da Catalunha⁵⁰⁷, como a proveniência da peça, e nós acreditamos que será a primeira dessas hipóteses a correcta. D. Vataça nasce em Ventimiglia, na Ligúria, Itália, filha de Eudoxia Lascaris e Guilherme de Aragão, primeiro conde de Ventimiglia. De facto, S. Fabião é muito venerado na Ligúria e tem paróquia, juntamente com S. Sebastião, em Ventimiglia. Por outro lado, S. Rómulo, e não S. Romão, bispo de Génova, capital da Ligúria, é o santo patrono dessa cidade⁵⁰⁸. São dois santos de grande devoção pela Península Itálica e que não são nativos da Hispania. Tendo em conta estes factos, há fortes probabilidades que D. Vataça tenha trazido daí as relíquias e cabeça-relicário, onde nasceu e onde o seu pai era conde, para Portugal, admitindo nós, também, que S. Romão seja o título corrompido e “aportuguesado” do italiano S. Romão. Desta maneira, cremos que é aqui que se devem buscar modelos de comparação para a cabeça de S. Fabião e não em Aragão ou na Catalunha.

⁵⁰⁵ TORRES e BOIÇA, 1993, p. 236.

⁵⁰⁶ FALCÃO, 2000, p. 121.

⁵⁰⁷ TORRES e BOIÇA, 1993, p. 237.

⁵⁰⁸ Agradecemos ao Dr. Manuel Luís Real por nos ter feito chegar estas informações preciosas.

O relicário permite a visibilidade da relíquia através de uma abertura circular no seu topo, rematada por uma cruz pátea (fig. 324). Além disso, existem orifícios nos lábios, nariz e orelhas da cabeça-relicário, isto é, nas partes do corpo associadas à fala, olfacto e audição. Estes pormenores relacionam-se com as crenças e rituais em torno deste objecto, ao qual se atribuíram milagres e capacidades curativas em humanos e animais, através do olfacto e do hálito. Este conjunto de elementos liga-se a uma tradição mediterrânica da crença em certos curandeiros, designados *soldadores*, *saudadores* ou *benzedores*, cujas cabeças, preservadas após a sua morte, tinham o poder de continuar a diagnosticar e curar doenças⁵⁰⁹. A documentação medieval atesta a existência de pessoas com estas *cabeças santas* na sua posse, nomeadamente um testemunho numa chancelaria régia do séc. XV, referindo que “Beatriz Eanes (...) de Tomar (...) tinha em casa cabeça de finado”⁵¹⁰, e em Ordenações Manuelinas mencionam-se as adivinhações e mezinhas feitas com recurso a “cabeças de saudadores, encastoadas em ouro, ou em prata”⁵¹¹. As referências a estas práticas na Época Moderna⁵¹² mostra que as mesmas se mantiveram, havendo muitos acusados *saudadores* em processos de Inquisição, particularmente em Évora, o mesmo distrito em que se encontra esta peça⁵¹³, havendo especial concentração de *cabeças santas* em terras alentejanas⁵¹⁴⁵¹⁵. Podemos admitir, assim, que a cabeça-relicário de Casével pode ter fundido duas tradições: a das relíquias de um santo papa e as de um *saudador*⁵¹⁶.

Na igreja de S. João Baptista do Lumiar, em Lisboa, existe uma outra *cabeça santa*, identificada como sendo a de Santa Brígida, que terá sido trazida à cidade, segundo a lenda, por três cavaleiros irlandeses em 1283. Havia festas de grande antiguidade em sua honra e celebração da missa solene no seu altar. Os fiéis beijavam à vez a sua relíquia

⁵⁰⁹ FALCÃO, 2000, p. 126.

⁵¹⁰ MORAIS, Gabriela, FRAZÃO, Fernanda – *Contributos portugueses para o estudo do culto das cabeças*. Lisboa: Apenas Livros, 2011, p. 159.

⁵¹¹ TORRES e BOIÇA, 1993, p. 235.

⁵¹² Segundo José António Falcão, “Na Memória Paroquial de Aljezur em 1758 narra-se (...): ‘Em 1502 floresceram nesta freguesia dois lavradores chamados João Galego e Pedro Galego, pai e filho, tão abalizados em virtude que com o bafo ou hálito curavam e conferiam saúde a infinitos enfermos que concorriam à sua presença [..]. E estando estes próximos à morte [...] João Galego na presença dos parentes declarou que sepultados lançassem sobre o seu corpo cinza e sobre Pedro Galego, seu filho, cal para que depois se diferenciasssem suas calvas e que ambos dariam saúde a pessoas mordidas de cães danados, que deles quisessem valer; e passados tempos foram-se os parentes às sepulturas e tirando as caveiras entraram logo a concorrer várias pessoas enfermas do mal referido e de dor de cabeça e se acha com sem moléstia, o que examinando com grande circunspecção o Bispo D. Osório mandou se colocassem com reverência em um nicho da capela-mor’” (FALCÃO, 2000, p. 126).

⁵¹³ MORAIS e FRAZÃO, p. 160.

⁵¹⁴ TORRES e BOIÇA, p. 237.

⁵¹⁵ Houve tentativas de repressão destas práticas, mas, pelo menos no que toca a Casével, sabe-se que estas se preservaram pelo menos até ao séc. XX (MORAIS e FRAZÃO, p. 163).

⁵¹⁶ Esta hipótese reforça-se pelo facto das aberturas na prata terem evitado os olhos, pela crença de que o olhar de um homem morto poderia trazer ligações indesejadas com o Além (TORRES e BOIÇA, p. 239).

milagreira, posta a descoberto, e trazia-se igualmente o gado para circular a igreja três vezes⁵¹⁷. Há mais referências a essas *cabeças* no país⁵¹⁸.

A única outra cabeça-relicário que conhecemos, a de Santa Úrsula (figs. 325-326), tem sido datada do séc. XIV ao séc. XVI. Esta proposta, porém, merece ser revista, tendo em conta as características formais da peça, as quais, na técnica de esculpir e na forma de representar cabelos, olhos, boca e outros elementos fisionómicos, se ligam às convenções românicas. Além disso, existe um documento referente à transladação das relíquias da santa ocorrida no séc. XI por oferta do bispo da Colónia à catedral, mas a atribuição dessa cronologia à cabeça-relicário de Santa Úrsula parece-nos bastante recuada⁵¹⁹.

A cabeça-relicário de Santa Úrsula tem alguns pontos de comparação com outras alfaías da mesma natureza produzidas noutras regiões na Europa, tal como a cabeça-relicário suíça de Santo Eustácio, datada de c. 1210, pertencente ao The British Museum (fig. 327), a de Santo Alexandre da abadia belga de Stavelot, datada de 1145 (hoje nos Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brussels) ou a de Santo Yrieix, de c. de 1220-1240, feita em Limoges e hoje situada no Metropolitan Museum. É possível, aliás, que esta cabeça-relicário tenha sido produzida em Limoges, tendo em conta a posse de outras duas arquetas-relicário da mesma região francesa nesta catedral. Em comparação com a cabeça-relicário de S. Fabião, há nítidos avanços na modelação dos elementos anatómicos, mas as estilizações e convencionalismos do Românico mantêm-se, porém, nos olhos e no cabelo. Há, portanto, argumentos para fazer recuar a atribuição cronológica da cabeça-relicário de Santa Úrsula até ao séc. XIII⁵²⁰.

3.3.2. Alguns santos (?) desconhecidos e outros tantos “avulsos”

A igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, com fundação em 1151, apresenta várias fases de construção e o trabalho de diferentes oficinas, com inclinação para a escultura figurativa. Além dos muito reproduzidos capitéis historiados da sua cabeceira, a figura humana distribui-se nos seus modilhões, no seu tímpano (fig. 328) e numa peculiar

⁵¹⁷ MORAIS e FRAZÃO, pp. 125-126.

⁵¹⁸ “o «casco de santo» de S. Gonçalo, de Pitões das Júnias (...), que se diz ter existido até à época da Restauração”, as várias menções a estas cabeças santas no Agiologio Lusitano, “Chaves – a cabeça de S. Bonifácio, na Capela da Santa Cabeça –, em Braga, em Viana do Castelo, no Porto, em Guimarães, etc. E em Penafiel, na Igreja da Cabeça Santa, diz-se guardar a cabeça de S. João Baptista, com poder de curar a raiva. Em Constantim, Trás-os-Montes, destacamos a de S. Frutuoso, abade de Constantim, objecto de um culto continuado” (MORAIS e FRAZÃO, p. 155).

⁵¹⁹ Sobre esta cronologia, Manuel Luís Real afirma que “Sem o negarmos taxativamente, temos grandes dúvidas a este respeito, merecendo o busto-relicário um estudo mais aprofundado” (REAL, 2005, p. 280).

⁵²⁰ FALCÃO, 2000, p. 130.

escultura colocada na sua empena (figs. 329-331), no exterior. Essa escultura sobre o telhado, na zona da cabeceira, representa um prelado em tamanho natural, identificável pela sua mitra ou tiara papal, báculo e mão direita em sinal de bênção. Enverga vestes talares até aos pés, que configuram pregas circulares nas laterais. O rosto e os restantes pormenores da escultura são de difícil leitura, dado o estado de desgaste geral da imagem, consumida por líquenes. Estes dados sugerem que a escultura se encontra há muitos anos no exterior. A ser este o local original da imagem, seria uma excepcionalidade na escultura românica portuguesa e um factor interessante para se explorar quanto aos seus possíveis significados devocionais⁵²¹. Para isso, deverá ser examinado, em primeiro lugar, o seu sistema de fixação. Aos pés da imagem está um quadrúpede domado, que poderá representar o demónio. Pela sua iconografia e aspectos formais, a escultura deverá ser do séc. XII e contemporânea dos modilhões e capitéis exteriores desta igreja, com os quais partilha afinidades estilísticas.

Uma segunda representação de um prelado repete-se no tímpano principal da igreja, acompanhado de dois acólitos e com os atributos da ave, sol e a lua, devendo tratar-se da mesma personagem que está representada na escultura da empena. Ambas as figuras têm sido identificadas historiograficamente como Santo Agostinho⁵²², mas estudos recentes propõem que a integração desta igreja nessa ordem foi fugaz, já não sendo mencionada como mosteiro nas Inquirições de 1220⁵²³. Deste modo, não temos a certeza se é Santo Agostinho o bispo retratado na escultura da empena, podendo tratar-se antes de um santo local. A sua iconografia, assente nas posições dualistas da luta do bem contra o mal, subjugando um demónio a seus pés, ecoa, de certa maneira, naquela que veremos no tímpano de S. Pedro de Rates, no qual surgem duas figuras ladeando Cristo submetendo inimigos abaixo de si. Jorge Rodrigues identifica ambas as figuras como os bispos S. Martinho de Dume e o próprio S. Pedro de Rates, derrotando, possivelmente, Judas e Ario⁵²⁴. Estando S. Cristóvão de Rio Mau tão próximo do mosteiro de Rates, poderá a imagem da sua empena, com demónio aos pés, ser uma repetição do tímpano analisado por Rodrigues, em homenagem ao bispo e mártir Pedro?

⁵²¹ A escultura já estaria ali desde, pelo menos, 1887 (GRAF, 1987, p. 110).

⁵²² SANTOS, 1955, p. 66 e RODRIGUES, 1987, p. 39, entre outros.

⁵²³ FERNANDES, Aires Gomes – *Os cónegos regantes de Santo Agostinho no Norte de Portugal em finais da Idade Média: dos alvares de Trezentos à congregação de Santa Cruz*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011. Tese de doutoramento, p. 61.

⁵²⁴ RODRIGUES, 1987, p. 45.

Existem esculturas dispersas de potenciais santos, como um busto de um provável santo, não identificado, no mosteiro de Cete (fig. 332-333), do qual sobreviveu apenas o tronco da figura, que deverá ser uma escultura do séc. XII. Percebe-se ainda a gestualidade da mão ao peito e da outra segurando um livro, numa atitude semelhante ao busto do MNMC⁵²⁵. O tipo de mãos e pregas não se afasta muito, estilisticamente, de um modilhão românico proveniente de Quinchães, Fafe, e hoje no Museu da Sociedade Martins Sarmento (fig. 334). Encontramos igualmente imagens de clérigos na Sé de Braga, identificados não pela mitra, mas pela cruz pátea (fig. 336). Junto à sala dos túmulos dos bispos dessa catedral, encontra-se um fragmento pétreo de uma figura de aspecto arcaico, inserida num enquadramento arquitectónico. Pode tratar-se de uma escultura devocional ou de um jacente, semelhante, em tipologia, a outra escultura da Sociedade Martins Sarmento, com prelado munido de mitra e báculo, abençoando com a outra mão (fig. 335), e proveniente de Santo Ovídio em Fafe. Referimos ainda o baixo-relevo de grande qualidade escultórica do mosteiro de Paço de Sousa (fig. 337), que deve datar de princípios do séc. XII, não sendo claro se se trata de uma tampa tumular ou uma imagem devocional, mostrando figura masculina tonsurada, abençoando e com báculo, em postura semelhante a um outro relevo de túmulo com personagem jacente do mosteiro de Ganfei, esta muito pouco conhecida (figs. 338-339), também da mesma centúria.

Finalmente, a igreja matriz de Vouzela dispõe as figuras dos Evangelistas⁵²⁶ num formato menos convencional, retratando-os no conjunto de modilhões da fachada lateral do templo (figs. 400-403). Os modilhões são executados num estilo escultórico expressivo, que privilegia o alto-relevo, de um maior naturalismo mas com uma plástica ainda francamente românica, do séc. XIII, ligada à obra de Mestre Mateo em Compostela. Os Evangelistas são retratados na sua forma simbólica, em Tetramorfo, identificados com inscrições. A série é intercalada com outros modilhões de temas profanos⁵²⁷, um modelo com paralelos estilísticos nos modilhões da igreja da Azinheira, Outeiro Seco (figs. 404).

⁵²⁵ Segundo Rodrigues, “Tratar-se-ia, provavelmente, da representação do orago desta capela funerária, infelizmente impossível de identificar através deste fragmento sobrevivente.” (RODRIGUES, 2014, p. 53). De acordo com Manuel Real, vêem-se longos cabelos sobre os ombros (In GRAF, 1986, p. 37).

⁵²⁶ FERNANDES, 2016b, p. 91.

⁵²⁷ Surgem representados os Evangelistas acompanhados de outras figuras que indicam que se pode ter tentado esculpir o apostolado, aparecendo S. Pedro com a chave, entre outros (FERNANDES, Paulo Almeida – Criatividade na norma: a escultura românica «marginal» como veículo de moralização. *Kairos*, nº 9. Coimbra: CEAACP, 2021b, p. 50).

3.3.3. Apóstolos

3.3.3.1. As esculturas de S. Pedro como pilar da igreja

Junto ao altar-mor da igreja do mosteiro românico de S. João de Longos Vales, em Monção, surge um caso insólito na escultura românica portuguesa: o baixo-relevo de uma figura com uma chave ao pescoço, que é provavelmente uma representação do apóstolo Pedro, no fuste de uma das colunas do arco cruzeiro (figs. 340-344). S. João de Longos Vales é uma construção do séc. XII no Alto Minho, sendo uma de várias igrejas portuguesas que constituem uma *escola* artística cujo rasto se traça até à diocese de Tui, a jurisdição à qual este grupo de templos nacionais esteve sujeito até 1381⁵²⁸.

O baixo-relevo no fuste da igreja de Longos Vales reproduz esses mesmos modelos oficinais, com especiais reflexos em igrejas galegas como Santa Eulália de Donas e Tomiño⁵²⁹. A escultura da coluna de S. Pedro da igreja de Longos Vales poderá estar numa fase inicial de evolução das estátuas-coluna que tiveram tanta expressão nesta região. De relevo pouco assumido, mais volumétrico nos estátuas-colunelos de S. João Baptista de Távora e nas de Bravães e Rubiães, é possível que a escultura do fuste de Longos Vales seja de cronologia anterior à destas últimas.

A escultura representa uma figura com trajas talaes, pés descalços, como que em levitação, e cabeleira rica, com várias madeixas grossas e onduladas. O rosto, tal como veremos nas restantes esculturas arquitectónicas desta igreja, apresenta um maxilar largo e arredondado, orelhas carnudas e saídas, olhos de grandes globos salientes. Ambas as mãos estão levantadas com as palmas viradas para fora, numa gestualidade que ecoa a da figura masculina do portal da igreja de Bravães. Da corrente que traz ao peito pendem duas chaves, elemento que informa a leitura do relevo de Longos Vales como o apóstolo Pedro⁵³⁰. É possível que esta escultura estivesse enquadrada com outras representações de santos e as mesmas se tenham perdido⁵³¹. A mesma pode ter sido reaproveitada do antigo portal para junto do altar-mor.

Esta iconografia da posição das chaves ao peito é muito pouco usual. Só encontrámos dois paralelos de um universo geográfico e cultural longínquo do de Longos Vales. Falamos do ícone pictórico de S. Pedro, com origem no Sul dos Balcãs, hoje

⁵²⁸ ROSAS, 1987, p. 13.

⁵²⁹ ALMEIDA, 1984, pp. 326-327.

⁵³⁰ Alguns autores, no entanto, identificaram esta figura como S. João, o orago da igreja (SANTOS, 1955, p. 101 e GRAF, 1987, p. 38).

⁵³¹ No séc. XVI, o mosteiro é ocupado e reformado pelos jesuítas, que inclusivamente removem esculturas que consideram obscenas (GRAF, 1987, p. 37).

integrado no Museu de Dumbarton Oaks em Washington D.C. (fig. 345)⁵³². O mesmo motivo repete-se num fresco de S. Pedro com três chaves ao pescoço, na igreja Santa Mãe de Deus Peribleptos em Ohrid, na Macedónia, dos sécs. XIII ou XIV (fig. 346).

A representação de S. Pedro no fuste de uma coluna tem especial significado teológico com a exegese de Mateus (16:19) na descrição do apóstolo, *Petrus*, como a pedra, *petra*, da Igreja⁵³³. Estando este relevo de S. Pedro numa das colunas do arco cruzeiro junto ao altar, há uma tradução poética dessa ideia bíblica. No mosteiro de S. Salvador de Paço de Sousa, outra escultura românica de S. Pedro sugere a mesma interpretação teológica (fig. 347-352). Hoje localizada na nave lateral esquerda da igreja, a escultura, praticamente em vulto, representa o apóstolo sob um baldaquino simples, esculpido a partir de um grande e robusto suporte pétreo rectangular. S. Pedro veste túnica até aos pés, que estão descalços e suspensos no ar, e manto atravessando o corpo na diagonal, sobre a barriga e até abaixo do joelho esquerdo. A mão esquerda segura duas chaves grandes. O baldaquino e o baixo-relevo superior, numa laje quadrangular com as insígnias papais de S. Pedro, são de provável datação posterior. A imagem de S. Pedro denuncia algumas afinidades estilísticas com a restante escultura da oficina do mosteiro e nalguns dos modilhões da fachada ocidental e do interior, entre outros (figs. 353-358). Os detalhes dos panejamentos da imagem de S. Pedro, com modelados de linhas concêntricas, têm parecenças com elementos do cenotáfio dito de Egas Moniz, já da segunda fase, de meados do séc. XIII (figs. 353-358)⁵³⁴⁵³⁵.

A singularidade desta peça é o seu enquadramento num suporte parietal, o que nos dá pistas sobre a função que pode ter exercido, distinguindo-se, assim, de uma imagem de altar. Antes dos restauros efectuados no mosteiro após o incêndio de 1927, esta escultura estava encostada à fachada, junto ao portal principal (fig. 347)⁵³⁶. Quando situada no exterior, a escultura de S. Pedro assentava sobre uma pedra semelhante a um altar, dado que Pedro Vitorino interpretou como testemunho dos rituais que se praticaram

⁵³² Este ícone, com também duas chaves ao pescoço, porém, foi datado de finais do séc. XIII e inícios do séc. XIV, sendo, portanto, de data posterior ao S. Pedro de Longos Vales (GEORGIEVSKA-SHINE, Aneta – *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks Reconsidered. Maryland: Faculty of the Graduate School of the University of Maryland*, 1993. Dissertação de mestrado, p. 7).

⁵³³ Esta analogia já havia sido avançada por Jorge Rodrigues (RODRIGUES, 1987, pp. 92-93).

⁵³⁴ O Padre J. Monteiro de Aguiar, em texto para a revista norte-americana *Art Studies* em 1926, descrevia a escultura de S. Pedro assim: “Outside the church of Paço de Sousa may be seen a crudely sculptured St. Peter. There is nothing to indicate that this figure ever was connected with either of the tombs. It is perhaps more nearly contemporary with the corbels of the portal.” (VITORINO, 1939b, p. 91).

⁵³⁵ BARROCA, 1997, p. 659.

⁵³⁶ Não sabemos se esse foi o seu local original, e o bom estado de conservação da pedra, pouco erodida, indica em contrário.

desde pelo menos o séc. VI nalgumas igrejas galegas, ligados às celebrações do dia da Cátedra de S. Pedro. Estes rituais consistiam em levar oferendas aos túmulos, tal como registado no cânone LXIX de S. Martinho Bracarense, no qual se determina “não ser lícito aos cristãos levar iguarias aos moimentos [sepulcros]”. De acordo com Vitorino, poderá ter servido a mesa onde assentava a S. Pedro para deixar as oferendas aos mortos, à luz destas práticas?⁵³⁷ Outra hipótese avançada por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, era a de que a escultura de S. Pedro teria servido de coluna de apoio ao altar, à maneira das de Sahagún e de San Paio de Antealtares, que é da mesma altura, ou de Santiago de Compostela (fig. 359)⁵³⁸, igualmente retratando apóstolos.

É uma interpretação literal do apóstolo Pedro como *pedra* da Igreja, jogando com as próprias realidades escultóricas e arquitectónicas da igreja enquanto edifício. Assim, dando aso à passagem bíblica “Tu és Pedro e sobre esta pedra construirei a minha Igreja” (Mateus 16, 18) os programas iconográficos de Longos Vales e Paço de Sousa materializam essa exegese através de esculturas de S. Pedro como literais – de maneira decorativa ou até mesmo estrutural – pilares e suportes da igreja.

Faremos rápida menção aos dois colunelos de S. João Baptista de Távora (figs. 360-363), construção de finais do séc. XII, que mostram relação estilística com as igrejas minhotas da influência de Tui e Pontevedra, nomeadamente com as figuras das arquivoltas do portal de Bravães⁵³⁹. Em cada um dos colunelos de uma janela lateral da capela foram esculpidas, nos fustes, pequenas figuras atarracadas masculinas que têm sido identificadas como S. João Baptista, com um rolo, e S. João Evangelista⁵⁴⁰, com um livro aberto. São os padroeiros da Ordem do Hospital de S. João de Jerusalém⁵⁴¹, proprietários deste templo e da sua comenda⁵⁴²⁵⁴³.

No campo da escultura de vulto, as únicas imagens devocionais que identificámos de apóstolos são do núcleo de três imagens de uma Virgem com o Menino, S. Pedro e S.

⁵³⁷ VITORINO, 1939b, pp. 90-92.

⁵³⁸ ALMEIDA, 1971, p. 51.

⁵³⁹ ALMEIDA, 1984, p. 334.

⁵⁴⁰ GRAF, 1987, p. 45, RODRIGUES, 1987, p. 94..

⁵⁴¹ Estes mesmos dois santos estariam representados nos capitéis exteriores de S. João de Longos Vales, segundo Jorge Rodrigues, um deles com uma taça – devendo ser figura do orago do templo segundo a *Legenda Aurea* (RODRIGUES, 1987, p. 94).

⁵⁴² RODRIGUES, 1987, pp. 116-117.

⁵⁴³ A mesma iconografia poderá estar repetida num dos túmulos românicos de um infante do mosteiro de Alcobaça (fig. 364). Esta identificação deixa algumas dúvidas, no entanto, porque em cada uma das faces laterais da arca tumular surgem figurados os doze apóstolos.

Paulo do Museu de Lamego, executadas em madeira e atribuídas à capela de S. Pedro de Balsemão (fig. 365-380) e a imagem de S. Bartolomeu do MNAA. As três esculturas de Lamego estão num avançado estado de degradação, o que dificulta a sua leitura e classificação cronológica, embora cremos que possam ser datadas da segunda metade do séc. XIII. Para nós, a Virgem é o elemento do grupo que dificulta uma cronologia mais recuada por incorporar modelos formais góticos, essencialmente ao nível dos panejamentos, e pelo facto de ser representada em pé com o Menino ao colo, uma composição pouco usual na iconografia românica. O rosto desta Virgem e do Menino, contudo, mostram ainda uma atitude severa e inexpressiva.

S. Paulo, que perdeu o seu atributo, poderia ser, teoricamente, a escultura mais antiga do grupo, afastando-se das pregas mais trabalhadas e onduladas do vestido da Virgem e transparecendo uma expressão ainda mais grave e distante. O desenho do rosto sugere uma cronologia dentro da primeira metade do séc. XIII. Sentado, o apóstolo, com uma pequena e recta franja, tem barba esculpida em bloco. Outros pormenores da escultura parecem estar incompletos, o que pode contribuir para a sua aparência mais arcaica: atente-se nas mãos e nos pés e no cabelo, na parte posterior da cabeça, também deixado em bloco homogéneo.

Sendo assim, não sabemos se é certa a autoria comum, bem como a mesma cronologia, relativamente às três peças. A sua encomenda para a capela de S. Pedro de Balsemão também não pôde ser por nós confirmada de maneira inequívoca. Vergílio Correia, que considerava estas esculturas “os mais antigos monumentos conhecidos da imaginaria portuguesa em madeira”⁵⁴⁴, baseou-se numa monografia publicada em 1908 por J. J. Rodrigues, e uma notícia intitulada *Alguns esclarecimentos sobre os quadros de Viseu* publicada n’*O Século* a 10 de Março de 1910 do pintor José de Almeida para escrever sobre estas imagens, que estiveram depositadas na catedral da cidade⁵⁴⁵, mas afirma que não pôde confirmar a sua proveniência em ambos os documentos⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ CORREIA, 1919, p. 111.

⁵⁴⁵ LOPES, 1970, s.p..

⁵⁴⁶ É curioso constatar o que em 1910 se pensava sobre escultura medieval de características românicas, citando Vergílio Correia o referido pintor viseense Almeida e Silva: “que me parecem ser no género o que de mais antigo existe em Portugal. Têm a pregaria das roupagens angulosa e cingida ao corpo, n’um puro estylo bysantino, sendo certamente anteriores á monarchia portugueza” (CORREIA, 1919, p. 112).

3.3.3.2. A imagem de S. Bartolomeu do Museu Nacional de Arte Antiga

Fechamos o ciclo das esculturas de apóstolos com uma imagem de S. Bartolomeu do MNAA (fig. 381), estava classificada pelo museu como obra do séc. XIV ou XV, mas que foi alvo de estudo mais recente por Carla Varela Fernandes e Mário Jorge Barroca. Neste estudo, os autores demonstraram como esta imagem reúne uma série de elementos que obrigam a recuar a sua datação para os finais do séc. XII e inícios do séc. XIII⁵⁴⁷.

A escultura de S. Bartolomeu, executada em calcário, representa-o com livro aberto na mão esquerda, aprisionando com uma corda um demónio com a outra mão, apresentando-o, portanto, na sua condição de apóstolo e exorcista. Com longas vestes até aos pés, manto, numa atitude serena mas solene, o apóstolo, de longas e encaracoladas barbas, apresenta olhos, nariz e boca bem esculpidos, com grandes orelhas salientes. A nova proposta de C.V. Fernandes e M.J. Barroca para a datação desta peça assentou na análise epigráfica de uma inscrição em ambas as páginas do livro, bem como no exame das suas características formais, iconográficas e estilísticas. A inscrição, na qual se lê “ORA PRO NOBIS BEA [bar]TOLO”, está em acordo com a epigrafia de finais do séc. XII e inícios da centúria seguinte⁵⁴⁸. De resto, a autora verificou que esta imagem de S. Bartolomeu se coaduna com outras esculturas devocionais europeias da mesma época, confirmando que a fisionomia facial da figura iconografada, especialmente os seus olhos, corresponde a tendências que se prendem com os valores iconográficos do Românico.

3.3.2.3. Os apostolados

Temos visto como o culto aos apóstolos estava consolidado em Portugal nos séculos do Românico, sobrevivendo alguns exemplares dos Doze em vulto, com clara preferência por S. Pedro. A escultura arquitectónica portuguesa do Românico, porém, deu destaque aos apostolados, alcançando o formato em vulto na igreja de S. João Baptista em Sernancelhe, Viseu, o único caso que conhecemos de um apostolado em *ronde-bosse* numa linguagem ainda agarrada a uma fase final deste estilo.

A fundação deste templo é de 1172, segundo inscrição no seu portal, apresentando programa escultórico no qual os apóstolos são os protagonistas (fig. 382-284 e 387-388). Enquanto numa das arquivoltas do portal se distribui uma teoria de dez anjos, um modelo que vemos repetido na igreja de Atei de Mondim de Basto, estão, ladeando o pórtico, dois

⁵⁴⁷ FERNANDES e BARROCA, 2015b.

⁵⁴⁸ FERNANDES e BARROCA, 2015b, p. 96

nichos na parede. No interior desses nichos distribuem-se as figuras de seis apóstolos, cada um apoiado em base circular e coroado por baldaquino simples, muito danificadas pelo tempo e erosão. Alguns dos apóstolos podem representar os Evangelistas com o atributo o livro, mas um deles ostenta um objecto único: a esmoleira do peregrino, referindo-se ao apóstolo Tiago⁵⁴⁹. A localização de Sernancelhe nas vias para Compostela deve, com certeza, ter tido peso nesta escolha programática para o portal⁵⁵⁰ e o seu autor estaria familiarizado com Pórtico da Glória e o seu apostolado⁵⁵¹. É um conjunto escultórico balizado no séc. XIII, sendo a representação de Santiago, grosso modo, contemporânea da de Santiago Cavaleiro de Cristo da abadia de Celas, que Carla Varela Fernandes datou, em aprofundado estudo, da segunda metade do séc. XIII⁵⁵².

Prova das devoções de leigos em relação aos doze apóstolos é a aceitação que este tema iconográfico tem na tumulária, nomeadamente nos dois primeiros conhecidos túmulos portugueses com jacente. O túmulo de Dona Urraca, datado da década de 20 do séc. XIII, além da cena de lamentação e de Cristo em Majestade rodeado pelo Tetramorfo na testeira da arca, tem um apostolado em cada uma das faces laterais (fig. 385-386). Outra das arcas tumulares românicas do panteão de Alcobaça também figura um apostolado. Integrado numa das faces laterais da arca sepulcral de Rodrigo Sanches (m. 1245) está uma *Maiestas Domini* ao centro (figs. 389-391), ladeada à esquerda e à direita pelos doze apóstolos.

Mas o tema do apostolado teve especial popularidade nas fachadas principais das igrejas românicas portuguesas. Encontrá-lo-emos em S. Salvador de Ansiães (fig. 392-395), numa das arquivoltas, a circundar o tímpano com a representação da *Maiestas Domini*, numa rica florescência escultórica do séc. XII⁵⁵³. O mesmo tema decora o portal de S. Pedro de Rates (fig. 396-397), com a teoria de anjos numa das arquivoltas, tal como

⁵⁴⁹ FERNANDES, Carla Varela – Portugal e as variações artísticas de um culto: a iconografia de Santiago na escultura dos séculos XIII e XIV. In FERNANDES, Carla Varela – *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino De Santiago y las Peregrinaciones*, vol. XI, nº 11. Santiago de Compostela: Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2020, pp. 90.

⁵⁵⁰ Paulo Almeida Fernandes data este pórtico do séc. XIV, defendendo, no entanto, preservar ainda modelos tardo-românicos (FERNANDES, Paulo Almeida – *Caminho de Torres, Caminhos de Santiago-História de um caminho, um caminho na história*. [S.l.]: Comunidade Intermunicipal do Alto Minho. Vol. 1, 2021a, p. 84).

⁵⁵¹ RODRIGUES, Jorge – A arte religiosa no românico português e as suas relações com a Galiza. In *El arte romanico en Galicia y Portugal / Em Portugal e Galiza*. Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 144.

⁵⁵² FERNANDES, 2019, p. 134.

⁵⁵³ RODRIGUES, 2007, p. 100.

tínhamos visto em Sernancelhe. As figuras de S. Pedro e S. Paulo estão provavelmente iconografadas nos vultos esbatidos que flanqueiam Cristo na mandorla do tímpano, podendo também tratar-se de dois santos locais⁵⁵⁴. Em Bravães, numa das arquivoltas do portal ocidental, repete-se a fórmula dos apóstolos dispostos em teoria (fig. 398).

3.4. As outras devoções

3.4.1. O busto de S. João de Almedina. Um precoce retrato propagandístico?

A par com o relevo da *Sedes Sapientiae* da Sé de Viseu, provavelmente ainda datada de finais do séc. XI, outra escultura deste inventário que se aproxima cronologicamente dessa é o busto em *ronde-bosse* do MNMC. Encontrado em escavações arqueológicas na igreja de S. João de Almedina, o busto tem sido classificado como um S. João Evangelista, mas estudos mais recentes da autoria de Manuel Luís Real e de Paulo Almeida Fernandes vêm contestar essa invocação⁵⁵⁵.

Após a fundação do MNMC, foi promovida uma série de escavações arqueológicas no complexo de edifícios que rodeiam o museu. As primeiras descobertas trouxeram um conjunto de fragmentos de pés e mãos de figuras (figs. 405-407), que Manuel Luís Real interpretou como resquícios de um portal “ricamente iconografado”. Em 1938, surgiu “uma peça singular, que apareceu muito partida nos escombros”⁵⁵⁶, da qual se fez uma reconstituição em gesso (fig. 411). É o busto de um homem barbado (figs. 408-410), com uma fisionomia caracterizada como simiesca, dados os olhos esbugalhados, a testa saliente e o nariz triangular achatado. A barba é estilizada com riscos em V e o cabelo divide-se ao meio, recolhido atrás das pequenas orelhas. A indumentária é igualmente estilizada, constituída por peça interior e outra que se distribui colada ao corpo, em várias pregas com um mar de linhas sinuosas e superficiais. A mão direita está aberta e encostada ao peito. A modelação desta imagem mostra convenções escultóricas arcaicas, consentâneas com um período inicial do Românico.

A reconstituição feita por António Duarte apresenta o busto mais completo, segurando livro na mão esquerda e com pormenores de ricos bordados no remate da túnica. Esta recriação englobou elementos fragmentados que não foram colados no restauro, incluindo os pormenores dos bordados. Foi ainda incluído o fragmento de uma

⁵⁵⁴ RODRIGUES, 1987, p. 46.

⁵⁵⁵ REAL, Manuel Luís, FERNANDES, Paulo Almeida – A Construção e as Artes ao tempo de D. Sesnando. Parte 2: Coimbra e Montemor no século XI. *Portvgalia, Nova Série*. Porto, DCTP-FLUP, vol. 42, 2021.

⁵⁵⁶ REAL, 1974, p. 57.

mão, segurando um objecto ininteligível, e que se encontra em exposição no museu. António Duarte interpretou esse objecto como sendo um livro, mas não é um dado seguro. Uma cabeça em vulto, que surgiria em escavações mais recentes (fig. 412-413), também procedente da mesma igreja, tem notórias afinidades estilísticas com o busto.

Os restantes vestígios que se encontraram nas escavações da mesma igreja⁵⁵⁷ sugerem duas fases construtivas distintas, pertencendo o busto, a cabeça e os fragmentos das mãos à sua mais antiga etapa⁵⁵⁸. Na zona de S. João de Almedina, que serviu funções catedralícias durante as obras da Sé, há evidências que apontam para a existência de um primitivo baptistério. Estava imediatamente próxima ao paço episcopal⁵⁵⁹. S. João de Almedina faria parte, portanto, de um importante núcleo da cidade.

A sua origem nas escavações a um templo cristão e a sugestividade da reconstituição de António Duarte, levaram a historiografia a assumir que o busto seria a imagem devocional de um santo identificado com a igreja: S. João Evangelista, com atributo do livro⁵⁶⁰. Real e Fernandes avançaram com uma revisão deste tema⁵⁶¹. Os autores, atentando à indumentária representada no busto, encontraram paralelismos com a iconografia síria e fatímida de figuras de estado, exemplificados por uma escultura proveniente do palácio sírio de Oasr al-Hayr al-Gharbi, que poderá ser a efigie do califa Hisham I⁵⁶², entre outros casos da escultura islâmica. O colarinho em dupla gola, de acordo com os autores, pode tratar-se de uma gubbah ou al-jubba, normalmente com remates bordados, tal como nos fragmentos do busto de Almedina. Adicionalmente, os autores apontaram para um capitel historiado de Montemor-o-Velho com a representação de três figuras, cujas características estilísticas confirmam tratar-se da mesma mão artística que esculpiu em Almedina. A igreja de Santa Maria de Alcáçova de Montemor foi reformada ou fundada pelo presbítero Bermudo, após doação de D. Sisnando, governador de Coimbra. Bermudo doaria pouco tempo depois, no ano de 1095, esse templo à catedral conimbricense. É também provável que D. Sisnando possuísse

⁵⁵⁷ Incluindo parte da galeria do claustro (fig. 414) e capitéis (fig. 415), bem como o já mencionado fragmento com a representação das extremidades inferiores de uma série de figuras.

⁵⁵⁸ O período condal da arte de Coimbra, caracterizado por Manuel Luís Real, define-se pela maior rudeza e apego a tradições locais e ao fundo pré-românico (REAL, 1974, p. 39). Diferentes partes arquitectónicas da igreja, correspondente à segunda fase das obras e efectuadas entre 1128-1131, atestam as grandes dimensões do edifício, com três naves, e porta principal muito larga (GONÇALVES, 1980, p. 61).

⁵⁵⁹ REAL, 2020, p. 149.

⁵⁶⁰ ALMEIDA, 2001, p. 163, ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 159, GONÇALVES, 1980, p. 61, RODRIGUES e PEREIRA, 2007, p. 141, REAL, 1974, p. 60.

⁵⁶¹ REAL e FERNANDES, pp. 125-158.

⁵⁶² REAL e FERNANDES, 2021, p. 133.

residência em Montemor e que usasse o paço do castelo, o que estreita ainda mais as relações entre esses dois locais, bem como as suas ligações artísticas⁵⁶³

A ligação do busto de Coimbra a um modelo islâmico de soberano, com fins propagandísticos, poderá apontar para o retrato de um alto dignatário ligado ao núcleo de S. João de Almedina. O dignatário aí representado poderá ter sido D. Sisnando, alvazil da cidade. O capitel de Montemor representa igualmente uma cena que pode ser interpretada como o retrato de uma figura coroada, ladeada pelos seus servos, podendo ser nada menos do que o retrato do “mais alto dignatário do reino”, Afonso VI de Leão e Castela, ladeado pelo governador de Coimbra⁵⁶⁴. Estaríamos, assim, perante um precoce exemplo do retrato em vulto de uma figura política, com fins propagandísticos, um caso que, a comprovar-se, não estará isolado na arte românica portuguesa, como veremos a seguir.

3.4.2. A santificação de um rei e na escultura de vulto

“Sob o artesado da nave lateral e adjacientemente ao altar que elle abriga erguem-se dois icones: um prelado e uma figura coroada. (...) Personagens determinados? Talvez.”⁵⁶⁵. Era assim que descrevia Manuel Monteiro, em 1908, um peculiar par de esculturas do séc. XII de S. Pedro de Rates, as quais, ao contrário da esmagadora maioria das imagens que constituem este inventário, são não representações devocionais de santos, de Cristo ou da Virgem, mas sim de dois leigos, um rei e um bispo (fig. 416-418).

S. Pedro de Rates desempenhou, enquanto instituição monástica, um especial papel na história política do condado e de Portugal, bem como na história religiosa. A sua fundação lendária une-se a S. Pedro Mártir, um importante santo regional para a diocese de Braga, discípulo do apóstolo Santiago. As relíquias desse santo mártir estavam guardadas num sarcófago em Rates até 1552⁵⁶⁶, quando são trasladadas para a catedral bracarense, na senda da promoção do culto de S. Pedro Mártir por D. Diogo de Sousa. O mosteiro românico de Rates é erguido entre 1096 e 1100, com a iniciativa dos condes D. Teresa e D. Henrique, indicando também um novo impulso no culto de S. Pedro. Seria doado a Charité-sur-Loire, tornando-o a primeira congregação de Cluny em Portugal.

⁵⁶³ REAL e FERNANDES, 2021, p. 132.

⁵⁶⁴ REAL e FERNANDES, 2021, p. 146.

⁵⁶⁵ MONTEIRO, 1908, p. 56.

⁵⁶⁶ GRAF, 1986, p. 88.

São raros os testemunhos iconográficos sobreviventes dos monarcas da primeira dinastia⁵⁶⁷. Não existem manuscritos iluminados, que conste, nem túmulos com estátuas jacentes dos primeiros reis portugueses⁵⁶⁸. Mas a íntima relação que Rates teve com a memória dos condes e com D. Afonso Henriques, e as sugestivas esculturas em tamanho natural de um rei e um bispo, levaram à identificação dessas imagens com duas figuras históricas que desempenharam papéis relevantes na história deste mosteiro.

A imagem do rei representa-o com os seus principais atributos, a coroa e a espada, paralelamente à do bispo, munido das vestes sacerdotais, mitra e báculo. São duas esculturas bastante simples, com pouquíssimos detalhes, rudimentares, inexpressivas, focadas na transmissão das ideias essenciais: que se queria representar um rei, símbolo do poder temporal, ladeado pelo seu bispo, símbolo do poder espiritual. O rei leva a mão esquerda ao peito, em sinal de aceitação, empunhando a espada para cima com a outra mão. Pouca atenção é dada ao naturalismo e à anatomia: o foco vai para os rostos e atributos das personagens. Desta forma, as esculturas de Rates foram reconhecidas como retratos de Afonso Henriques, confirmador da doação dos seus pais de Rates a Charité-sur-Loire, e um bispo, que muitos autores têm identificado como D. João Peculiar, arcebispo de Braga, mentor espiritual do monarca⁵⁶⁹ e provável sagrante deste templo. Por outro lado, não podemos excluir a interpretação da figura clerical com o mártir S. Pedro, aqui venerado, e que, lendariamente, foi nomeado o primeiro bispo de Braga.

É notável o poder metafórico que encerram estas esculturas. A figura do rei, no seu papel de *miles Christi*, está bem representada pela espada que levanta, difundindo uma imagem idealizada do rei guerreiro que participa na guerra santa e constrói uma nação. Por outro lado, o rei, segundo as próprias teorias políticas que circulavam nesta época, tem de cumprir o seu papel governativo em conjunto com a Igreja, aqui personificada pelo bispo – o qual, a ser João Peculiar, teve um papel fulcral numa época de conquista de território a infiéis e de povoação e evangelização um novo país. As esculturas e as suas atitudes sugerem esse diálogo entre ambos os poderes, já que o rei parece voltar a cabeça para o lado do bispo e, nesse sentido, o sinal de mão no peito toma

⁵⁶⁷ Ainda que sobrevivam testemunhos artísticos de figuras de reis na escultura românica portuguesa, como um fragmento de Sernancelhe (fig. 421).

⁵⁶⁸ FERNANDES, Carla Varela – Com a espada e a cruz. A imagem de D. Afonso Henriques na escultura medieval portuguesa. In BARROCA, Mário Jorge – *No tempo de D. Afonso Henriques. Reflexões sobre o primeiro século português*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2017b, pp. 77 e 80.

⁵⁶⁹ FERNANDES, 2017, p. 84.

ainda maior significado⁵⁷⁰. Essa mensagem de interligação, e até de co-dependência, entre ambos os poderes⁵⁷¹, acrescentando à transformação do próprio mosteiro em instrumento de propaganda pela congregação de Cluny, reforçam a ideia de que poderão ter sido mesmo os monges, ou até João Peculiar, os encomendadores destas esculturas.

A sua presença numa igreja torna as duas esculturas ainda mais interessantes. Há duas teses sobre a localização original destas esculturas: uma coloca-as na fachada principal da igreja⁵⁷²; a segunda situa-as no interior do templo, no primeiro tramo colateral sul, no local onde foram vistas por Manuel Monteiro, junto ao altar. Isto enfatizaria o carácter devocional das esculturas do rei e do bispo, potencialmente de Afonso Henriques e D. João Peculiar ou S. Pedro, as quais estariam num lugar privilegiado de oração. Manuel Luís Real avança que neste local chegou a ser construída uma abóbada de nervuras, havendo “toda a probabilidade de a sua edificação ter correspondido ao desejo de criar um lugar de destaque para as duas estátuas do séc. XII”. Esta abóbada terá sido provavelmente pelos meados do séc. XIII⁵⁷³. Seria nessa capela, segundo Gerhard Graf, que repousariam os restos mortais de S. Pedro Mártir⁵⁷⁴.

O mito desenvolve-se em torno de D. Afonso Henriques ainda em vida e assume contornos do domínio do hagiográfico. Já discutimos o papel das narrativas taumatúrgicas ligadas a Afonso Henriques e a imagens da Virgem, que consagram ao monarca uma condição de predestinação divina. Esse estatuto sacralizado de Afonso Henriques, como um enviado de Deus com propósitos entre o político e o celestial, repetem-se noutras narrativas, como a aparição de Cristo Crucificado durante a batalha de Ourique, na qual se declara rei. Afonso Henriques é, da primeira dinastia, um dos monarcas que melhor engloba o paradigma de um “novo David” ou “novo Carlos Magno”⁵⁷⁵. A sua construção mitológica inicia-se com os *Annales domni Alfonsi portugalensium regis*, da autoria de um cónego de Santa Cruz de Coimbra, por volta de 1185-1195, reaproveitando esta obra escritos anteriores a 1169, fabricando-se já nesta “hagiografia” régia a imagem de um rei escolhido pelos Céus⁵⁷⁶. Esta construção mitológica culminaria mesmo numa tentativa de

⁵⁷⁰ FERNANDES, 2017, p. 84.

⁵⁷¹ O tema iconográfico dualista da metáfora do equilíbrio entre o poder temporal e o poder espiritual já foi representado noutras ocasiões do românico português, nomeadamente em capitéis da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau. Aqui, porém, fazem-se representar de um guerreiro, e não um rei, e de uma figura que, a deduzir pelo atributo do livro, poderá ser um sacerdote (figs. 419-420).

⁵⁷² ALMEIDA e BARROCA, 2002, p. 159 e PORTER, 1928, p. 25.

⁵⁷³ REAL, 1982b, pp. 6 e 42.

⁵⁷⁴ GRAF, 1986, p. 88.

⁵⁷⁵ FERNANDES, 2005, p. 121.

⁵⁷⁶ FERNANDES, 2005, p. 123.

canonização do rei a partir do séc. XV⁵⁷⁷. Junto ao túmulo do rei, os monges crúzios exaltaram uma imagem divina de Afonso Henriques, usando os seus objectos pessoais, as *religio regis*, e promovendo celebrações litúrgicas, entre outros⁵⁷⁸.

Sobreviveu uma segunda escultura de vulto que, por estar situada num lugar de memória de Afonso Henriques, poderá ser um outro retrato – idealizado e simbólico, dentro das concepções medievais – desse monarca. Proveniente da desaparecida igreja de S. Miguel da Alcáçova de Santarém, ou da porta da Alcáçova, e hoje exposta no Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa, o busto, ou a imagem truncada, de um rei, dá um passo em frente na representação do monarca, também por ser de período posterior, provavelmente do séc. XIII (fig. 422-423) e possivelmente ainda da primeira metade da centúria⁵⁷⁹. Aqui, o busto do rei surge isolado, concentrando ambos os poderes na sua figura, reflexos do desenvolvimento dos discursos políticos quase uma centúria depois⁵⁸⁰.

O busto do rei da Alcáçova é mais humanizado e naturalista que o par de esculturas de Rates. O rei esboça um sorriso; ergue o olhar e o queixo em frente e ligeiramente para cima. Coroado, repete o mesmo gesto anteriormente visto em S. Pedro de Rates de levantar a espada ao ombro. Nesta escultura, porém, somam-se novos atributos: enquanto ergue a espada, o rei segura uma cruz na outra mão, adornado de manto solene e colar de contas⁵⁸¹. O atributo da cruz ganha especial significado, promovendo o rei não só às funções simbolizadas pela espada, postas em claro destaque nestas duas esculturas⁵⁸², como senhor de um reino, mas também a líder da sua Igreja.

A escultura de vulto, quando usada para representações de governantes, traduz de maneira quase literal a analogia do Estado como um corpo, uma reflexão primeiramente formulada por João de Salisbury no séc. XII, que deixou ecos no pensamento teórico

⁵⁷⁷ Os monges organizavam banquetes nos aniversários da morte de Afonso Henriques, atribuíam milagres ao “santo rei” (Cf. ROSA, Maria de Lurdes – O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média. *2º Congresso Histórico de Guimarães. Actas do Congresso*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães. Vol. 3, 1996, pp. 112 e 116).

⁵⁷⁸ FERNANDES, 2005, p. 287.

⁵⁷⁹ FERNANDES, 2017, p. 86.

⁵⁸⁰ Há algumas representações de reis em escultura arquitectónica, mas de conteúdo meramente simbólico, em igrejas como a de Nossa Senhora da Orada, em Melgaço, na igreja de transição de Leça do Balio, na sua janela geminada da sala do capítulo e em Sernancelhe, representada pelo fragmento de uma cabeça coroada que poderá ter integrado o portal axial. Poderíamos ainda mencionar a figura régia do túmulo de D. Urraca, na cena de lamentação, que provavelmente simboliza Afonso III.

⁵⁸¹ A cruz, que poderá estar apenas representada parcialmente, no caso da escultura ter sido truncada, podia ser o remate superior de uma orbe – símbolo que também vemos nas *Sedes Sapientiae* e *Maiestas Domini* – ou de um ceptro. Mas, de acordo com Carla Varela Fernandes, a posição da mão do rei, segurando o braço inferior da cruz, poderá indicar em contrário (FERNANDES, 2017, p. 86).

⁵⁸² MATTOSO, José – A realeza de Afonso Henriques. In *Fragmentos de uma composição medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, pp. 223.

político da época⁵⁸³. É uma perfeita ilustração de como, em certos casos, a escultura de vulto foi instrumentalizada para fins propagandísticos, dissolvendo, para isso, as linhas entre os significados políticos e os devocionais.

3.4.3. A escultura de Jessé na colegiada de Santa Maria de Guimarães

A última escultura que nos ocupa, proveniente da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, é uma estátua de calcário de mais de dois metros de comprimento com a representação de Jessé a dormir, com a cabeça pousada sobre a mão direita (figs. 424-425). Tem longas barbas, que se desenvolvem como se fossem um corpo homogêneo de linhas estilizadas. Jessé repousa a cabeça numa dupla almofada, de chapéu; a sua cara tem olhos amendoados, fechados. Na dupla almofada, esculpiram-se folhas de videira e uvas, numa alusão simbólica à Eucaristia (com paralelos na Árvore de Jessé representada num fuste do Pórtico da Glória em Compostela) e ainda a inscrição em referência aos versículos 1 e 2 do capítulo XI de Isaías, que inspiraram este tema iconográfico: “EIUS A(s) CENDET.ET.REQUIE”. O leito de Jessé culmina num baldaquino discreto, ainda longe das micro-arquitecturas góticas.

O tema da Árvore de Jessé, ligado à genealogia de Cristo e da Virgem, é também conotado com as ideias de linhagem que, na Idade Média, ganham fundamental importância para a afirmação de estatuto social e político⁵⁸⁴. Em Castela e Leão, o tema da Árvore de Jessé aparece vinculado a árvores genealógicas na iluminura de *Fuero Juzgo* do séc. XIV (B.N.M. Vit. 17-10, en el fol.3r.), no sentido de sacralizar os graus de parentesco legais, nomeadamente no âmbito do matrimónio entre Fernando IV e Constança de Portugal⁵⁸⁵. Um tema tão simbólico da ideia de sangue, família e linhagem teria um novo significado político quando incluído nos programas iconográficos de Nossa Senhora da Oliveira, cuja história se une tão intimamente à aristocracia e família real.

A historiografia tem associado a escultura de Jessé, que estava ainda no século passado no coro do templo (fig. 426), ao antigo janelão da fachada ocidental da igreja de

⁵⁸³ CAMILLE, 1989, p. 284.

⁵⁸⁴ GOMÉZ, Elena Muñoz – Radix, truncus, gradus. Afinidades de un árbol de Jesé del tardogótico funerario (Zamora, sepulcro de Juan de Grado, hacia 1500). *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, nº 14 (2019), pp. 37.

⁵⁸⁵ GOMÉZ, 2019, p. 45.

Guimarães⁵⁸⁶, destruído e tapado⁵⁸⁷⁵⁸⁸, e, conseqüentemente, à reforma arquitectónica levada a cabo na colegiada pela iniciativa de D. João I e mestria de João Garcia de Toledo, ocorrida na última década do séc. XIV. A escolha programática deste tema bíblico, assim, relacionar-se-ia com a forte devoção à Virgem naquela casa, e à oliveira, protagonista na mais popular narrativa dos milagres da Santa Maria de Guimarães. Esta peça é, portanto, o manifesto mais antigo português, em escultura, do tema da Árvore de Jessé.

Outros autores⁵⁸⁹ contestaram o enquadramento de Jessé no janelão da colegiada⁵⁹⁰ e, a par com outras razões, sublinharam as discrepâncias formais e estilísticas entre a escultura de Jessé e as restantes imagens do arranjo do frontispício, as quais incorporam linguagem gótica de finais do séc. XIV e inícios do séc. XV. Este parece-nos o argumento mais forte de todos os restantes, havendo clara dissonância entre os modelos estilísticos da escultura de Jessé e as do janelão, que têm sido aceites como contemporâneos pela historiografia. Além dessas discrepâncias, existem outras a nível material: de facto, aqueles fragmentos que o Museu Alberto Sampaio aponta como sendo os vestígios dos arranjos vegetalistas da árvore do janelão, são feitos em granito, ao contrário do calcário da estátua. Jessé, pelo contrário, parece datar de um século anterior e as suas características apontam para uma cronologia de finais de Duzentos, muito semelhantes a outras figuras em posição jacente da tumulária⁵⁹¹. Encontrámos paralelismos com os túmulos de Coimbra, região onde, potencialmente, poderá ter sido encomendada a imagem de Jessé, por também ser fabricada em calcário. Os túmulos episcopais da Sé Velha de Coimbra, de D. Tibúrcio (m. 1246) e Egas Fafes (m. 1267),

⁵⁸⁶ AZEVEDO, 1956.

⁵⁸⁷ VITORINO, Pedro – Árvores de Jessé. Douro-Litoral. *Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*, 2ª Série, Nº 1 (1944), pp. 25-30.

⁵⁸⁸ A destruição da árvore deve acontecer em fins do séc. XV e começos do XVI, quando se começou a construção do coro (In AZEVEDO, António de – *Santa Maria de Guimarães. Um problema de toponímia e arqueologia artística*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 1956, p. 14.). Este autor elaborou uma reconstituição daquilo que imaginava ser o programa iconográfico da Árvore de Jessé do janelão (fig. 428)

⁵⁸⁹ BRITO, Luís Filipe Aviz – A imagem da padroeira da Colegiada e de Portugal representada na frontaria do templo. *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. 850º Aniversário da Batalha de S. Mamede (1128-1978)*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães. Vol. 4, 1981, pp. 403-411.

⁵⁹⁰ Não crê que tivesse o janelão tão complexa representação escultórica, que a iconografia da Árvore de Jessé exige, porque poria em causa a função de iluminação do interior da igreja. A estátua de Jessé, segundo o autor, era inferior ao comprimento da base do janelão. Por outro lado, o enquadramento de uma Árvore de Jessé no janelão da fachada de um edifício seria caso único, sem paralelos, tanto na história da arte medieval nacional como estrangeira (BRITO, 1981, pp. 407 e 409-411).

⁵⁹¹ Os dois túmulos de Pombeiro, de D. João Afonso Telo II (m. 1304) e (m. nos inícios de 1310), que poderão ainda datar dos finais do séc. XIII, reproduzem precisamente o gesto da cabeça pousando em cima da mão, bem como a ligeira torção do corpo para esquerda, tal como vemos repetido na estátua de Jessé. (SOTTOMAYOR-PIZARRO, José Augusto de e MACHADO, Rosário Correia – *Aristocracia e mosteiros na Rota do Românico*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014, p. 44).

reúnem parecenças formais com a escultura de Jessé, essencialmente nos seus drapeados. Há um paralelismo mais difícil de ignorar noutro túmulo de um bispo não identificado da Sé, o qual já é, porém, de meados do séc. XIV, e que corresponde ao motivo das estrelas de oito pontas, intercaladas com um motivo geométrico de quatro pontas da base onde repousam os pés. Será uma possível pista na direcção das oficinas de Coimbra?

Devemos acrescentar, porém, que apesar de não existirem testemunhos documentados que coloquem a estátua de Jessé de Guimarães no janelão da fachada principal da colegiada, podemos reconhecer que a escultura pudesse ter integrado o arranjo de uma janela de outro local do edifício. De facto, é em Inglaterra que existe uma grande tradição artística de Árvores de Jessé, embora sejam todas de meados do séc. XIV. Em Portugal, no entanto, a Árvore de Jessé de Guimarães é antecedido pela iluminura de 1202 de uma Bíblia da Biblioteca da Universidade de Coimbra, também de origem inglesa (Ms. 3088-3090, fig. 428). Por conseguinte, resta investigar uma possível filiação da Árvore de Jessé de Guimarães a modelos ingleses, onde se encontram soluções mistas de escultura com vitral. Podemos admitir, assim, que a escultura de Jessé foi fruto de reformas anteriores realizadas na colegiada⁵⁹², podendo ter integrado a fachada da igreja ou outro local do edifício⁵⁹³.

Considerações finais

O ponto de partida desta dissertação começou com um pequeno grupo de imagens devocionais de uma época que definimos como sendo a da arte românica portuguesa. À medida que se puxou o novelo desta investigação, o corpus e a dimensão do trabalho foi crescendo mais, acabando por ultrapassar bastante uma centena de peças, que nos propusemos a datar do séc. XI ao séc. XIV. Essa é a primeira grande conclusão desta dissertação: aquilo que se pensava ser uma produção marginal e isolada, era, afinal, como fazem prova os diversos espécimes que foram identificados nesta pesquisa e, ainda, a

⁵⁹² Esta mesma posição é partilhada com Flávio Gonçalves, que em 1986, diz que “o seu autor não foi o mesmo que esculpiu as figuras das ombreiras e arquivoltas da composição arquitectónica que sobrepuja o portal. Estas figuras, bem modeladas, e metidas em nichos que lembram os da vedação do coro da Sé de Toledo, contrastam com a escultura de Jessé, de vestes angulosas e corpo longilíneo, que evoca as jacentes do séc. XIII”, defendendo, de seguida, a mesma teoria que aqui propomos (Cf. GONÇALVES, Flávio – A «árvore de Jessé» na arte portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Faculdade de Letras. Vol. 3, nº 2, 1986, p. 219).

⁵⁹³ Até mesmo António de Azevedo indica, ao longo do artigo acima mencionado, que a escultura de Jessé, a qual tenta associar às reformas dos finais do séc. XIV, é imbuída “ainda da plástica do século anterior” e que não parece obra das mesmas mãos que fizeram as figuras do frontispício (AZEVEDO, 1956, p. 8).

documentação que já existia, um expressivo número de esculturas devocionais nos altares de igrejas e capelas nacionais do Românico português.

Assim, procurámos, em primeiro lugar, apresentar o pensamento historiográfico do Românico em Portugal, nas suas várias fases, rumando até à actualidade, e revelando como, sistematicamente, se questionou porque é que existia apenas um diminuto grupo de esculturas devocionais nesta época, por oposição à realidade de outros centros artísticos da Europa. Para combater esse vazio historiográfico que, ligado ao estudo da escultura devocional portuguesa românica e à crença de que a mesma era escassa ou praticamente nula, ensaiámos um primeiro inventário nacional deste património, o mais exaustivo possível. Em segundo lugar, e antes de partirmos para a apresentação e análise do levantamento recolhido para esta dissertação, procurámos demonstrar como existem testemunhos, desde o período românico e até à contemporaneidade, de imagens que desapareceram pelas mais diversas razões, mas que efectivamente existiam na cronologia que aqui nos ocupa. Desta forma, cremos que o novelo deve continuar a ser puxado e que, de uma maior pesquisa, surgirão mais esculturas devocionais românicas, outrora desconhecidas. Essa investigação deve continuar a ser realizada junto dos acervos dos museus, das sacristias das igrejas, mas também nas próprias fontes escritas, no sentido de se avançar numa caracterização mais concreta dessa produção nacional.

Em segundo lugar, a mais importante fase deste projecto com vista à dissertação de mestrado foi a da análise das imagens recolhidas. A análise formal das mesmas revelou-nos, a par das restantes técnicas artísticas do Românico português, que os autores dessas esculturas acompanharam as tendências artísticas europeias, imprimindo nas imagens características que expõem especialmente influências das escolas artísticas espanholas e francesas. No grupo das imagens marianas, atentámos à reprodução de padrões formais que sugerem ligações estilísticas à escultura devocional produzida em regiões como o Auvergne, Catalunha, Navarra e La Rioja, sendo particularmente forte o impacto das produções ibéricas nas imagens portuguesas, justificada pela óbvia proximidade geográfica e a consequente maior facilidade de circulação dos artistas e dos encomendadores. As imagens de Cristo, o segundo grupo iconográfico mais numeroso deste recenseamento a seguir ao das imagens marianas, indicam, por outro lado – e aqui retomámos as opiniões já lançadas por outros autores –, afinidades com oficinas escultóricas borgonhesas, italianas e, novamente, ibéricas. Mais ainda, através da análise de um conjunto específico de algumas imagens de igrejas da região de Braga, Guarda e Trás-os-Montes, avançámos com a hipótese de, no séc. XIII, estar activa uma oficina em

Portugal que produziu uma série de esculturas de altar marianas com algumas características que indiciam marcas nítidas de oficina.

Em segundo lugar, a análise iconográfica revelou-nos que houve uma predominância de imagens da Virgem com o Menino neste levantamento, comprovando como as devoções marianas eram as mais populares no país entre os crentes, sendo hegemónicas as imagens de altar com a representação da Virgem em Majestade, seguindo uma tendência que também se verifica noutros reinos da Cristandade. Isto, partindo obviamente de um levantamento iconográfico feito no séc. XXI, grandemente condicionado pelas perdas patrimoniais ao longo dos séculos, e que nunca será verdadeiramente representativo desta realidade artística e devocional. A Virgem em Majestade, é dos temas iconográficos mais antigos da escultura devocional românica portuguesa, representada pelo alto-relevo da Virgem com o Menino do claustro da Sé de Viseu, provavelmente datado do séc. XI. A par com a Virgem da Sé de Viseu, no entanto, as primeiras experiências de escultura de vulto em Portugal também passaram por outros temas iconográficos, como o Cristo Triunfante do Atelier-Museu António Duarte, ainda de finais do séc. XI, o busto do MNMC e o busto de um santo (?) do mosteiro de Cete. Por outro lado, o modelo da *Sedes Sapientiae* é o que mais permanece imutável até ao séc. XIV, mantendo-se o gosto, em Portugal, por esta tipologia, mesmo após 1300, embora introduzindo novidades formais e iconográficas ao mesmo.

Cristo na Cruz foi o tema preferido nas representações cristológicas em vulto, e as imagens dessa vertente, que foram identificadas em Portugal revelam bem a evolução formal e iconográfica que ocorreu nos restantes países europeus. Em Portugal, tal como em Espanha, França e Itália, existiram Descimentos da Cruz, cujos exemplares existentes mais antigos datam do séc. XIII.

Finalmente, a imaginária de outras devoções revelou que – e mais uma vez partindo de uma amostra parcial desse património – o culto aos santos não estava tão incrementado como viria a acontecer nos a partir dos séculos XIV e XV, prevalecendo na escultura devocional grandemente as imagens de Maria e de Cristo. S. Pedro é o santo que surge mais vezes representado, seguido de apóstolados ainda muito associados, porém, ao suporte arquitectónico, surgindo um ou outro caso de santos não identificados e exemplos de santos mártires, como S. Fabião e Santa Úrsula. Um caso interessante entre nós, é o da representação em vulto de figuras políticas, integrando essas imagens num contexto cultural, como aconteceu com as esculturas de, segundo propostas críticas, D. Afonso Henriques e, possivelmente, de D. João Peculiar. A isto acrescenta-se o possível

retrato de D. Sisnando, segundo estudo de Manuel Luís Real e Paulo Almeida Fernandes, num busto procedente de S. João de Almedina, datado criticamente do séc. XI.

Em terceiro e último lugar, a análise iconológica revelou-nos casos de estudo muito interessantes, que permitiram enquadrar determinadas obras em questões mais complexas de natureza devocional, litúrgica, cultural e antropológica. O primeiro caso que apresentámos foi o da pequena imagem de marfim da Virgem de Cárquere, que ligámos, por carácter tipológico, a uma segunda Virgem de marfim: a Senhora da Anunciada de Setúbal. cremos que a ligação entre ambas ainda não tinha sido feita e, mais à frente, expondo os inúmeros testemunhos documentais que existem de doações pias a instituições da Igreja de imagens em marfim, feitas na época românica, acreditamos que há condições para enquadrar melhor essas duas pequenas esculturas marianas num meio de circulação de objectos devocionais ebúrneos. Mais ainda, avançámos com os casos das cabeças-relicário de S. Fabião e Santa Úrsula, que têm sido datadas de maneira excessivamente tardia e que se contextualizam numa realidade devocional que teve ampla difusão em Portugal das *cabeças santas*, com capacidades profiláticas e sobrenaturais. Estes são apenas dois entre os vários casos de estudo. Novas vias de investigação ficaram por explorar e que certamente resultarão em trabalhos futuros: propostas oficinais, o Cristo Triunfante das Caldas da Rainha, a proposta de origem itálica da cabeça-relicário de Casével, a escultura de Jessé, entre outros.

Estes foram alguns dos pontos de chegada desta dissertação. A escultura românica portuguesa, e a sua vertente devocional, é um património importante e um passo da história da escultura em Portugal que deve ser mais aprofundado, mais valorizado, e que espelha as devoções das pessoas de um tempo longo, num território ainda instável e que continuava a definir-se. Afinal, todas as novas casas de Deus e a sua reorganização arquitectónica, conduzida pela reestruturação litúrgica, exigiam não só a encomenda de programas iconográficos para a ornamentação dos recém-fundados edifícios, mas também a produção das imagens que viessem personificar e materializar os oragos e restantes deidades veneradas em cada um dos altares. A par com as novas necessidades e exigências mentais, religiosas, litúrgicas, e com cada vez mais determinação, reconheceu-se o poder didático, mediático e apotropaico que as imagens devocionais podiam desempenhar. Diferentes actores participaram nesta produção de imaginária românica portuguesa, num meio de grande mobilidade de gentes. Ficam por identificar datações mais precisas, procurar proveniências e ligar a história a estas peças: a linha do novelo deve, por isso, continuar a ser puxada.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Belarmino – A arte religiosa na Diocese de Bragança. *Brigantia*. Bragança. Vol. I, nº3 (1981), pp. 81-96.

AFONSO, Luís U. – *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

AFONSO, Luís U. – La cultura secular y las artes suntuarias em Portugal (siglos XII-XIV). In *Quintana*, nº 9. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 13-47.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – Primeiras Impressões sobre a Arquitectura Românica Portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras - Série História*. Porto. Vol. II (1971), pp. 65-116.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *A igreja Românica de Rates (Póvoa de Varzim)*. Separata do Boletim Cultural “Póvoa de Varzim”. Póvoa de Varzim: [s.n.], , vol. XIV, nº 1, 1975.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre Douro e Minho*. Porto: Faculdade de Letras do Porto. Tese de doutoramento, 1978.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Culto de Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna. Perspectiva Antropológica*. Separata da “Revista de História”, vol. II. Porto: Centro de História da Universidade do Porto, 1979.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo Iconográfico. Iconografia II*. Porto: Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras do Porto, 1983a.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Presépio na Arte Medieval*. Iconografia I. Separata da Revista “Arqueologia”. Porto: Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras do Porto, 1983b.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Românico*. História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 3, 1986.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *O Românico*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

ALMEIDA, M.^a José Pérez Homem de – *San Salvador de Bravães: uma encrucijada em el románico português*. Porto: Ministério da Cultura /Delegação R. do Norte Centro de Estudos Humanísticos, 1984.

AMADO, Custódio – *S. Frei Gil de Santarém e a sua Época*. Santarém: Câmara Municipal, 1997.

AMARAL, Maria Antónia Athayde – O cálice de D. Gueda Mendes e o báculo de S. Teotónio. Contributos para a história da ourivesaria do século XII. In *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro: Coleção de Ourivesaria Medieval Séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003, pp. 49-61.

AZEVEDO, António de – *Santa Maria de Guimarães. Um problema de toponímia e arqueologia artística*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 1956.

AZEVEDO, Carlos Moreira – *Vigor da Imaculada. Visões de Arte e Piedade*. Porto: Paróquia Senhora da Conceição, 1998.

BAÑOS, Fernando Gutiérrez – Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts. In BAÑOS, Fernando Gutiérrez, KROESEN, Justin, ANDERSEN, Elisabeth – *The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150–1400*. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals - Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, pp. 231-274.

BAÑOS, Fernando Gutiérrez – El retablo-tabernáculo em Castilla: aproximación a su dimensión funcional a partir del análisis de su materialidad. In FERNANDES, Carla Varela, GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñeiras – *Imagens e Liturgia na Idade Média. Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)*. Ramada: Sistema Solar CRL (chancela DOCUMENTA), 2021, pp. 305-336.

BARREIRA, João – *Artes decorativas*. Lisboa: Excelsior, 1930.

BARREIRA, João – *Arte Portuguesa*. Lisboa: Excelsior, 1940.

BARREIROS, Pe. Manoel d'Aguiar – *A portada romanica de Villar de Frades e o seu symbolismo*. Porto: Marques Abreu, 1920.

BARREIROS, Manuel de Aguiar – Um portico românico que se impõe. *Almanaque de Ponte de Lima*. Ponte de Lima. 5º Ano (1923), pp. 238-242.

BARREIROS, Padre Manuel de Aguiar – *Egrejas e capelas romanicas de Ribeira Lima*. Porto: Edições Marques Abreu, 1926.

BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Nossa Senhora nas suas imagens e no seu culto na Arquidiocese de Braga*. Braga: Revista "Opus Dei", 1931.

BARREIROS, Manuel de Aguiar – *S. Pedro de Varais. Uma Capela Românica do Concelho de Caminha*. Porto: Marques Abreu, 1950.

BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Catálogo e guia do tesouro da Sé Primaz de Braga*. Porto: Edições Marques Abreu, 1954a.

BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Ensaio iconográfico: exposição mariana*. Braga: [s.n.], 1954b.

BARROCA M.J. – *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-E-Minho (séculos V a XV)*. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, (policopiado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade, Porto, 1987.

BARROCA, Mário Jorge – 23. Anjo. In *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa (séculos XII-XV)*. Lisboa: I.P.M., D.L., 1992a, pp. 112-114.

BARROCA, Mário Jorge – 45. Virgem. *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa (séculos XII-XV)*. Lisboa: I.P.M., D.L., 1992b, pp. 133-134.

BARROCA, Mário Jorge, REAL, Manuel Luís – As caixas-relicário de São Torcato, Guimarães (Séculos X - XIII). *Arqueologia Medieval*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola. Nº 1 (1992), pp. 135 – 168.

BARROCA, Mário Jorge Barroca – Cenas de passamento e de lamentação na escultura funerária medieval portuguesa (séc. XIII a XV). *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. II série, nº 14 (1997), pp. 655-684.

BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422) – Vol. II – Tomo 1 Corpus Epigráfico Medieval Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e da Tecnologia, 2000.

BASCHET, Jérôme – *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BERGMAN, Robert – A School of Romanesque Ivory Carving in Amalfi. *Metropolitan Museum Journal*, vol. 9 (1974), pp. 163-186.

BIZZARRO, Tina Waldeier – *Romanesque Architectural Criticism. A Prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BOTELHO, Maria Leonor – *A historiografia da arquitectura da época românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras - Universidade do Porto, 2010. Tese de doutoramento.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Algumas das mais preciosas e belas imagens de Nossa Senhora existentes na diocese do Porto*. Porto: Diocese, 1987-1988.

BRITO, A. da Rocha – A Geração na Escultura Religiosa Portuguesa. Nossa Senhora do Ó. *O Tripeiro*. Porto. Série 6, Ano I (1945 – Outubro), pp. 142-143.

BRITO, Luís Filipe Aviz – A imagem da padroeira da Colegiada e de Portugal representada na frontaria do templo. *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada. 850º Aniversário da Batalha de S. Mamede (1128-1978)*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães. Vol. 4, 1981, pp. 403-411.

BROOKS, Neils C. – *The sepulchre of Christ in art and liturgy. With special reference to the liturgic drama*. Illinois: University of Illinois, 1921.

CAETANO, Joaquim Inácio – Da Existência, ou Não, de Pintura Mural a Fresco de Expressão Românica em Portugal. In MACHADO, Rosário Correia – *I Congresso Internacional da Rota do Românico. 28, 29, 30 de Setembro 2011. Comunicações*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2012, pp. 85-89.

CAETANO, Joaquim Oliveira – *As Formas da Fé: 800 de Património Artístico nas terras de Idanha*. Idanha-a-Nova: Câmara Municipal, 2006.

CAEIRO, Ana – *A monstruosidade ao serviço da arte românica portuguesa: das fontes à expressão artística*. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 2021. Dissertação de mestrado.

CAMILLE, Michael – *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

CAMPOS, José Augusto Correia de – *Imagens de Cristo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, 1950.

CAMPOS, José Augusto Correia de – *A Virgem na Arte Nacional*. Braga: [s.n.], 1956.

CARREIRA, António B. – Pedrógão Grande: Museu de Arte Sacra. *O Ribeira de Pera*. Castanheira de Pera (16 de Dezembro de 2014), p. 27.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de – *Arte e arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, COSTA, Sandra Vaz – São João Evangelista. *O Santo do Menino Jesus. Santo António, Arte e História*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1995.

CARVALHO, Maria João Vilhena de – *The Sense of Images: Sculpture and Art in Portugal [1300-1350]*. Lisboa: I.P.M., 2000.

CARVALHO, Maria João Vilhena de – 48. Virgem com o Menino. I BIDARRA, Ana et al. – *Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal, 2009, pp. 194-195.

CARVALHO, Maria João Vilhena de, PITÃES, Manuel Ferreira, ABREU, Paulo – *Viagem à escultura do Museu Pio XII*. Braga: IHAC - Instituto de História e Arte Cristãs: Arquidocese, D.L., 2011.

CARVALHO, Maria João Crespo Pimenel Vilhena de – *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A constituição de uma coleção nacional*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2014. Tese de doutoramento.

CASTRO, Augusto Mendes Simões de – *Noticia historica e descriptiva da Sé Velha de Coimbra: com uma photographia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1881.

CAVEDA, Don José – *Ensayo Histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominacion romana hasta nuestros dias. Publicado de Real orden*. Madrid: Imprenta de D. Santiago Saunague, 1848.

CLETO, Joel – Nicodemos e o Senhor de Matosinhos – emergências de um mito europeu?. In V. O. JORGE, J. M. C. MACEDO (orgs.) – *Crenças, Religiões e Poderes. Dos Indivíduos às Sociabilidades*. Porto: Afrontamento, 2008, pp. 385-392.

COELHO, Maria Helena da Cruz, VENTURA, Leontina – Vataça. Uma Dona na Vida e na Morte. *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*. Porto. Vol. 1 (1985), pp. 159-193.

COELHO, Maria Helena da Cruz, VENTURA, Leontina – Os bens de Vataça. Visibilidade de uma existência. In *Revista de História das Ideias*. Coimbra. Nº 9 (1987), pp. 33-77.

CONDE, Joana Beato – *Estudo e musealização da coleção de arte sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes. Dissertação de mestrado, 2011.

CORBAL, Margarita Vázquez – A Arte Românica na Antiga Diocese de Tui: as relações artísticas galaico-minhotas. *Incipit 2. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*, vol. 2 (2011-2012), pp. 155-164.

CORREIA, Vergílio – Nossa Senhora de Carquere. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*. Lisboa. Volume III, ano 2º, nº 15 e 16 (Abril e Maio de 1917), pp. 56-60.

CORREIA, Vergílio – *Monumentos e Esculturas (séculos III-XVI)*. Lisboa: Libanio da Silva, 1919.

CORREIA, Vergílio – *Três túmulos: uma arca tumular do museu de Santarém, sepultura de Fernão Gomes de Goes em Oliveira do Conde, moimento do 1º Marquês de Valença em Ourém*. Lisboa: Portugalia, 1924.

CORREIA, Vergílio – *Obras. Volume I – Coimbra*. Acta Universitatis Conimbricensis Coimbra: Universidade de Coimbra, 1946.

CORREIA, Vergílio, GONÇALVES, António Nogueira – *Inventário Artístico de Portugal. Vol. II: Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1947.

CORREIA, Vergílio – *Obras. Volume II – Estudos de História da Arte: Arquitectura*. Acta Universitatis Conimbricensis Coimbra: Universidade de Coimbra, 1949.

CORREIA, Vergílio, GONÇALVES, António Nogueira (reorg. e complet.) – *Inventário Artístico de Portugal. Vol. IV: Distrito de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1953a.

CORREIA, Vergílio – *Obras. Volume III – Estudos de História da Arte: Escultura e pintura*. Acta Universitatis Conimbricensis. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953b.

CORREIA, Vergílio – *Obras. Volume IV – Estudos arqueológicos*. Acta Universitatis Conimbricensis. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1972.

CORREIA, Vergílio – *Obras. Volume V – Estudos Monográficos*. Acta Universitatis Conimbricensis. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978.

COSTA, Avelino de Jesus da – Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média. *Lusitania Sacra*. Lisboa. Vol. 1508, nº 2 (1957), pp. 7-49.

COSTA, Pe. Avelino de Jesus da – *A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI*. Coimbra: Oficinas da Coimbra Editora, L.da, 1983.

COSTA, Joaquim Luís – Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa. *Medievalista* [Em linha]. Nº17 (Janeiro-Junho 2015).

COUTINHO, B. Xavier – *Nossa Senhora na Arte. Alguns problemas iconográficos e uma exposição marial*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1959.

COUTINHO, B. Xavier – Escultura Românica e Gótica. In PERES, Damião – *História da Cidade do Porto*. Porto: Portucalense Editora, 1962, vol. I, pp. 543-586.

Cristo na Cruz: Novo subsídio para a sua identificação. *MVSEU*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 2.^a série, n.º 1 (1961), pp. 71-72.

DAVID, Pierre – *A Sé Velha de Coimbra*. Porto: Portucalense Editora, 1943.

DECTOT, X. – When ivory came from the seas. On some traits of the trade of raw and carved sea-mammal ivories in the Middle Ages. *Anthropozoologica*. Vol. 53, n° 14 (2018), pp. 160-174.

DIAS, Eva Trindade – Dignificar o lugar, perpetuar a memória: os beneditinos na continuidade de representação de um culto. In ROSAS, Lúcia SOUSA, Ana Cristina, BARREIRA, Hugo – *Genius Loci- Lugares e Significados*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Vol. 1, 2017, pp. 139-149.

DIAS, Pedro – *O Gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 4, 1986.

DIAS, Pedro – *A escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

DUARTE, António – Uma imagem de S. Salvador. Cristo em Magestade. Abertura do processo de identificação duma escultura. *Congresso Histórico. Guimarães e a sua Colegiada. Actas*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, vol. IV, 1981, pp. 201-207.

DUARTE, Joaquim Correia – *Resende e a sua história*. Resende: Câmara Municipal, 1994.

DUARTE, Marco Daniel (coord.) – *Vestida de Branco. A Imagem de Nossa Senhora do Rosário de Fátima*. Fátima: Santuário de Fátima, 2020.

FALCÃO, José António – *Entre o Céu e a Terra. Arte Sacra da Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000.

FERNANDES, Aires Gomes – *Os cónegos regrantes de Santo Agostinho no Norte de Portugal em finais da Idade Média: dos alvares de Trezentos à congregação de Santa Cruz*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011. Tese de doutoramento.

FERNANDES, Carla Varela – *Imaginária Coimbrã dos Anos do Gótico*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1997a. Dissertação de Mestrado.

FERNANDES, Carla Varela – As imagens de devoção no tempo de Afonso Henriques. *2º Congresso histórico de Guimarães. Sociedade, administração, cultura e igreja em Portugal no século XII*. Actas do congresso. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães – Universidade do Minho, vol. 5, 1997b.

FERNANDES, Carla Varela – *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII-XIV*. Lisboa: Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 2005. Tese de Doutoramento.

FERNANDES, Carla Varela, FERNANDES, Paulo Almeida – Arte Medieval (séculos VI-XVI). *Colecção António Olmos*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2009, pp. 47-65.

FERNANDES, Carla Varela – Construção imagética do herói-mártir. O caso de D. Rodrigo Sanches. *ARTIS. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. n.º 9 (2010-2011), pp. 109-124.

FERNANDES, Carla Varela – PATHOS – the bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few exemples. In *RIHA Journal - Journal of the International Association of Research Institutes in History of Art*, nº 0078 (28 de Novembro de 2013), s. p..

FERNANDES, Carla Varela – The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program. *Medievalista online*, 1 (16), 2014, s.p..

FERNANDES, Carla Varela – Virgem entronizada com o menino. Uma escultura do Museu do Banco de Portugal. Lisboa: Museu do Banco de Portugal, 2014.

FERNANDES, Carla Varela – Lugares da Eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV. In DIMAS, Samuel (Dir.) – *Redenção e Escatologia no Pensamento Português*, vol. 2 (Idade Média). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2015a, pp. 240-255.

FERNANDES, Carla Varela, BARROCA, Mário Jorge – Uma imagem de S. Bartolomeu do MNAA: questões em torno da estética, iconografia e importância do culto nos anos do Românico. *Imagens e liturgia na Idade Média*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, vol. 5, 2015b, pp. 89-108.

FERNANDES, Carla Varela – Algumas cruces processionais portuguesas em metal: reflexões sobre circulação de modelos e as transferências artísticas entre Ocidente e Oriente. In *Imagens e liturgia na Idade Média*, vol. 5. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016, pp. 57-70.

FERNANDES, Carla Varela, BARROCA, Mário Jorge – Com a espada e a cruz. A imagem de D. Afonso Henriques na escultura medieval portuguesa. In BARROCA, Mário Jorge – *No tempo de D. Afonso Henriques. Reflexões sobre o primeiro século português*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2017a, pp. 77 e 80.

FERNANDES, Carla Varela – El primer yacente portugués. En torno al sepulcro de la reina Urraca y las posibles relaciones entre los centros artísticos franceses y peninsulares. In POZA YAGÜE, Marta e OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (eds.) – *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: Confluencia artísticas en el entorno de 1200*, Madrid: Ediciones Complutense, 2017b, pp. 387-411.

FERNANDES, Carla Varela, FERNANDES, Paulo Almeida – Elements of resistance in the values of the Romanesque style in sculptures in Portuguese cathedrals: model transfer, adaptations and continuity. In BOTO VARELA, Gerardo e SERRANO, Marta – *Late Romanesque Sculpture in European Cathedrals. Sceneries, Narratives and Materility*. Brepols, 2018a, pp. 317-331.

FERNANDES, Carla Varela – *Pero. O mestre das imagens (c. 1300-1350)*. Lisboa: Imprimatur, 2018b.

FERNANDES, Carla Varela – *Santos, Heróis e Monstros. O Claustro da Abadia de Santa Maria de Celas*. Lisboa: Edições Colibri, 2019.

FERNANDES, Carla Varela – Portugal e as variações artísticas de um culto: a iconografia de Santiago na escultura dos séculos XIII e XIV. In FERNANDES, Carla Varela – *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino De Santiago y las Peregrinaciones*, vol. XI, nº 11. Santiago de Compostela: Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2020, pp. 85-110.

FERNANDES, Carla Varela – 48. Cristo de Mont'Iraz. In *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*. Santarém: Museu Diocesano de Santarém, D.L., 2021a, pp. 219-220.

FERNANDES, Carla Varela – Escultura Portuguesa durante o reinado de Afonso X, o Sábio: alguns exemplos. *Revista De Poética Medieval*, 35 (35), 2021b, pp. 55-80.

FERNANDES, Paulo Almeida – *A Igreja pré-românica de São Pedro de Lourosa*. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 2002. Dissertação de mestrado.

FERNANDES, Paulo Almeida – 169. Lápide funerária do bispo Iulianus. In *Tavira. Território e Poder, ficha técnica de catálogo*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia / Câmara Municipal de Tavira, 2003, pp. 297-298.

FERNANDES, Paulo Almeida – Iconografia do Apocalipse: uma nova leitura do programa do portal ocidental da Sé de Lisboa. *Revista Estudos – Património*, nº 7. Lisboa: IPPAR, 2004, pp. 91-100.

FERNANDES, Paulo Almeida – A Escultura Românica em Portugal: construções historiográficas e desafios actuais. *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Lisboa: Palácio Fronteira, 2009, pp. 25-54.

FERNANDES, Paulo Almeida – Limiares da Salvação. Visões da vida eterna na escultura românica portuguesa. O paraíso. DIMAS, Samuel, EPIFÂNIO, Renato, LÓIA, Luís – *Redenção e Escatologia. Estudos de filosofia, religião, literatura e arte na cultura portuguesa*, vol. I, tomo 2. Lisboa: Nota de Rodapé Edições, 2015, pp. 227-240.

FERNANDES, Paulo Almeida – A catedral românica. In PAIVA, José Pedro (coord.) – *História da Diocese de Viseu: séc. VI-1505*, vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, 2016a, pp. 119-123.

FERNANDES, Paulo Almeida – A primitiva organização paroquial: uma arte perdida?. In PAIVA, José Pedro (coord.) – *História da Diocese de Viseu: séc. VI-1505*, vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, 2016b, pp. 84-96.

FERNANDES, Paulo Almeida – Expressões artísticas do românico. In PAIVA, José Pedro (coord.) – *História da Diocese de Viseu: séc. VI-1505*, vol. 1. Viseu: Diocese de Viseu, 2016c, pp. 569-577.

FERNANDES, Paulo Almeida – *Matéria das Astúrias. Ritmos e realizações da expansão asturiano-leonesa no actual centro de Portugal (séculos VIII-X)*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento, 2016d.

FERNANDES, Paulo Almeida – Velhos e novos materiais da expansão asturiana e leonesa no ocidente peninsular entre os rios Douro e Mondego. (Muitas) hipóteses e (poucas) conclusões. *Arqueología y Territorio Medieval*. Jaén: Universidad de Jaén. N.º 24 (2017), pp. 11-54.

FERNANDES, Paulo Almeida – *Caminho de Torres, Caminhos de Santiago- História de um caminho, um caminho na história*. [S.l.] : Comunidade Intermunicipal do Alto Minho. Vol. 1, 2021a.

FERNANDES, Paulo Almeida – Criatividade na norma: a escultura românica «marginal» como veículo de moralização. *Kairos*, nº 9. Coimbra: CEAACP, 2021b, pp. 44-57.

FERRÃO, Pedro Miguel – A espiritualidade da arte medieval e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XIII a XV. In *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro: Coleção de Ourivesaria Medieval Séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2003, pp. 63-84.

FERREIRA, Susana Gomes, BOTELHO, Maria Leonor – *Imaginária Feminina na Arte Sacra Portuguesa. Processos de Conservação e Restauro*. Museu de Santa Maria de Lamas: Multitema, 2005.

FLÓRIDO, Abel - *Aspectos Iconográficos da Bíblia (catálogo)*. Lamego: Museu de Lamego / IPPC, 1989.

FONTE, Barroso da – *Mumadona. A Fundadora de Guimarães*. Guimarães: [s.n.], 1992.

GEORGIEVSKA-SHINE, Aneta – *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks Reconsidered*. Maryland: Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 1993. Dissertação de mestrado.

GERTSMAN, Elina – Image and Performance: an Art Historian at the Crossroads. *Romard*, nº 51, 2013, pp. 51-60.

GERVILLE, C. de – *Lettre à Le Prévost*, 18 Septembre, 1818. Cabinet des Manuscrits, Bibliothèque Nationale, Paris.

GOMES, Fátima Maria Oliveira, OSÓRIO, Maria Conceição Azeredo Pinto – *A Irmandade do Bom Jesus de Bouças, e seus reflexos na vila de Matosinhos*. Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1985.

GOMES, Rosa Varela – Fragmento de placa insculturada do castelo de Silves. *Arqueologia Medieval*. Mértola, nº2 (1993), pp. 79-83.

GOMES, Saul António – Livros e alfaías litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188. *HVMANITAS*. Coimbra. Vol. LIV (2002), pp. 269-281.

GOMÉZ, Elena Muñoz – Radix, truncus, gradus. Afinidades de un árbol de Jesé del tardogótico funerario (Zamora, sepulcro de Juan de Grado, hacia 1500). *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, nº 14 (2019), pp. 33-59.

GONÇALVES, A. – A Igreja de S. Tiago em Coimbra. *Gazeta Illustrada. Revista Semanal de Vulgarização Científica, Artística e Literaria*. Coimbra (8 de Junho de 1901), pp. 11-12.

GONÇALVES, A. – *Estatuária lapidar medieval no Museu Nacional Machado de Castro. Subsídios para a História da Arte Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. VIII, 1923.

GONÇALVES, António Nogueira – *Estudos de Ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora, 1984.

GONÇALVES, António Nogueira – *Estudos de História da Arte Medieval*. Coimbra: EPARTUR, 1980.

GONÇALVES, Flávio – A «árvore de Jessé» na arte portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Faculdade de Letras. Vol. 3, nº 2, 1986.

GOUVEIA, Mário de – Imagens de santos na Sé de Coimbra no episcopado de Miguel Salomão (séc. XII). *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, nº 7 (2009), pp. 179-191.

GRAF, Gerhard N. – *Portugal Roman. Le Sud du Portugal*. Paris: Zodiaque, 1986

GRAF, Gerhard – *Portugal Roman. Le Nord du Portugal*. Paris: Zodiaque, 1987.

GUÉRIN, Sarah M. – Exchange of Sacrifices: West Africa in the Medieval World of Goods. *The Medieval Globe*. Vol. 3, nº 2 (2017), p. 97-123.

GUÉRIN, Sarah M. – *French Gothic ivories: material theologies and the sculptor's craft*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2022.

GUERRA, Luís de Figueiredo da – Memoria historica sobre a Egreja de Bravães. *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*,. Lisboa. Tomo VIII, nº 3 e 4, série 3 (1898), pp. 46-48.

GUERRA, Luís de Figueiredo – *A capella de Santo Abdão na Correlhã*. Viana do Castelo: Tip. Comercial «A Aurora do Lima», 1924.

GUIMARÃES, Alfredo – *Mobiliário Artístico Português: Elementos para a sua História: Guimarães*. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, 1935.

GUIMARÃES, Alfredo – *Guimarães. Guia de turismo*. Guimarães: Câmara Municipal, 1940.

JACKSON, Deirdre E. – Shields of Faith: Apotropaic Images of the Virgin in Alfonso X's Cantigas de Santa Maria. *RACAR*, vol. XXIV, nº 2. (1997), pp. 38-46.

KELLER, Natalia – “Pick Him up and hold Him in your arms.” The Function of the Holy Dolls in the Convent Life of the Late Middle Ages. *Dolls, puppets, sculptures and living images: from the Middle Ages to the end of the 18th century*. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (The Department of Puppetry Art in Białystok), 2017, pp. 76-93.

KING, Georgiana Goddard – Little Romanesque Churches in Portugal. *Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter*, I. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

KOPANIA, Kamil – *Animated sculptures of the crucified Christ in the religious culture of the Latin Middle Ages*. Warszawa: Neriton, 2010.

KOPANIA, Kamil – Puppetry in the Middle Ages and Early Modern Period – New Perspectives. *Dolls, puppets, sculptures and living images: from the Middle Ages to the end of the 18th century*. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (The Department of Puppetry Art in Białystok), 2017, pp. 6-17.

KROESEN, Justin E. A. – The Altar and its Decorations in Medieval Churches. A Functionalist Approach. *Medievalia. Revista d'Estudis medieval*. Vol. 17 (2014), pp. 153-183.

LACERDA, Aarão de – *Arte Portuguesa: o Museu Grão Vasco*. Coimbra: Typographia da Renascença Portuguesa, 1917.

LACERDA, Aarão de – Arte. In PERES, Damião – *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1929, vol. II, pp. 616-708.

LACERDA, Aarão de – *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1942.

LACERDA, Aarão de – *O fenómeno religioso e a simbólica: subsídios para o seu estudo*. Lisboa: Guimarães Ed., 1998.

LACERDA, Aarão de, CARVALHAL, Marta (anot.), FERREIRA, Mário Rodrigues (pref.) – *O Templo das Siglas. Edição Fac-similada do manuscrito original*. Ermida: Junta de Freguesia de Ermida, 2013.

LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho – *Portugal antigo e moderno : dictionario geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias ...*, vol. 1. Lisboa: Mattos Moreira & companhia, 1873.

LIMA, Mariana Ramos de – *Santa Maria de Terena nas Cantigas de Santa Maria: aspectos históricos, políticos e musicais*. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado, 2018.

LOPES, Carlos da Silva – Bricabraque: Imagens arcaicas de madeira. *O Primeiro de Janeiro*. Porto. (17 de Maio de 1970), s.p..

LOPES, Fernão – *Chronica de El-Rei D. João I*, vol. V. Lisboa: Escriptorio, 1897.

LOPES, Patrícia Raquel Ferreira – *Tímpanos românicos portugueses: temas e problemas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2006. Dissertação de mestrado.

LOUREIRO, Maria de Fátima Oliveira da Costa – *MARIONETAS: das personagens à descoberta do mundo*. Aveiro: Universidade de Aveiro – Departamento de Educação, 2013.

MACHADO, Rosário Correia (coord.) – *Rota do Românico*, vol. 1. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014a.

MACHADO, Rosário Correia (coord.), [et al.] – *Rota do Românico*, vol. 2. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014b.

MANIÉS, Alexandre Manuel Viegas – *O crucificado Bom Jesus de Matosinhos. Estudo técnico - conservação e restauro de uma escultura medieval*. Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, 2013. Dissertação de mestrado.

MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano, e historia das images milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas, em graça dos pregadores, & dos devotos da mesma Senhora...*, 10 vols. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galrao, 1707-1723.

MARQUES, José – A Evolução religiosa. In *Nos Confins da Idade Média. Arte portuguesa (séculos XII-XV)*. Lisboa: I.P.M., D.L., 1992, pp. 59-63.

MARQUES, Marisa Costa, *O mundo do fantástico na arte românica e gótica em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007. Dissertação de mestrado.

MARTÍNEZ, María José Martínez – El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 69, 2003, pp. 207-246.

MARTÍNEZ, María José Martínez – Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla. *Codex Aquilarensis*, vol. 23, 2007, pp. 88-116.

MARTINS, Mário – *Peregrinações e Livros de Milagres na Nossa Idade Média*. Lisboa: Edições “Broteria”, 1957.

MATOS, Vera Margarida Coimbra de – *O Museu do Caramulo. Constituição do Núcleo Original da Coleção*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. Dissertação de mestrado.

MATTOS, Armando de – Arqueologia Artística (estudos, notas e comentários). II. *Douro-Litoral. Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*. Douro-Litoral. Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História. Terceira Série, VIII, 1949, pp. 35-65.

MATTOSO, José – A realeza de Afonso Henriques. In *Fragments de uma composição medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, pp. 213-232.

MATTOSO, José – O imaginário da iluminura medieval. In NASCIMENTO, Aires A., MIRANDA, Maria Adelaide – *A iluminura em Portugal. Identidade e influências (do séc. X ao XVI): catálogo da exposição*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999, pp. 27-37.

MIRANDA, Maria Adelaide – *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova – FCSH, 1999. Tese de doutoramento.

MONTEIRA, Inés – Artistic Interchange between Al-Andalus and the Iberian Christian Kingdoms: The Role of the Ivory Casket from Santo Domingo de Silos. *Histories*. Vol. 2 (2022), pp. 33-45.

MONTEIRO, Manuel – *S. Pedro de Rates. Com uma introdução à cerca da architectura românica em Portugal*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1908.

MONTEIRO, Manuel – *A Escultura Românica em Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1938.

MONTEIRO, Manuel – La Chanson de Roland no românico português. In *Dispersos, Inéditos e Cartas. Artigos em Publicações Periódicas. Monografias*. Braga: Edição Aspa, 1980, pp. 425-430.

MONTEIRO, Manuel – Paço de Sousa (O românico nacionalizado). In *Dispersos, Inéditos e Cartas. Artigos em Publicações Periódicas. Monografias*. Braga: Edição Aspa, 1980, pp. 286-300.

MONTEIRO, Manuel – O românico português. A igreja de S. Cristóvão de Rio-Mau. In *Dispersos, Inéditos e Cartas. Artigos em Publicações Periódicas. Monografias*. Braga: Edição Aspa, 1980, p. 312-327.

MORAIS, Gabriela, FRAZÃO, Fernanda – *Contributos portugueses para o estudo do culto das cabeças*. Lisboa: Apenas Livros, 2011.

MOREIRA, Luciano Augusto dos Santos – *Igreja Paroquial de São Pedro de Penedono. Descrição e inventário. Breves apontamentos para a sua história*. Penedono: Fábrica da Igreja Paroquial de Penedono, 2017.

NUNES, Natália Maria Lopes – Dona Vataça e o culto das relíquias em Portugal. In CARRETO, Carlos F. Clamote – *Lors te metra en la voie. Mobilidade e Literatura na Idade Média/Mobilité et Littérature au Moyen Âge*. Actas do Colóqui Internacional. Lisboa: Universidade Aberta, 2009, pp. 69-75.

O'KEEFFE, Tadhg – *Archaeology and Pan-European Romanesque*. Duckworth Debates in Archaeology. London: Duckworth Publishers, 2007.

OLIVEIRA, A. de Sousa – Temas Psicomáquicos na Escultura Românica Decorativa. BARROS, Manuel Correia; BRANDÃO, Domingos de Pinho (dir.) – *Lycerna*. Actas do IV Colóquio Portuense de Arqueologia. Porto, 4 a 6 de Junho de 1965. Série Suplementar da Revista. Porto: Studivm Generale, 1966, vol. V, pp. 655-663.

ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: António Maria Pereira Livreiro-Editor, 1896.

PAIXÃO, Elisa Maria Botelho Pires – *A visão sistémica e a abordagem holística da Informação: a casa-museu João Pires de Campos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2021. Dissertação de mestrado.

PARKINSON, Stephen - Santuarios portugueses en las Cantigas de Santa María. In *Revista de Estudios Afonsíes*, nº 1. Alcanate: Revista de Estudios Afonsíes, 1999, pp. 43-57.

PASSOS, Carlos de – *Guia Histórica e Artística do Porto*. Porto: Casa Editora de A. da Figueirinhas, 1935.

PASSOS, Carlos de – O Românico de Bravães. In *ASSOCIAÇÃO Portuguesa para o Progresso das Ciências – Quarto Congresso da Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências (celebrado juntamente com o XVII Congresso da Associação Espanhola para o Progresso das Ciências)*. Porto, 18 a 24 de Junho de 1942. Porto: Imprensa Portuguesa, 1943, tomo VIII – 7a Secção – Ciências Históricas e Filológicas, pp. 204-205.

PENALVA, Luísa – 41. Cabeça-relicário de Santa Úrsula. In BIDARRA, Ana et al. – *Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal, 2009, pp. 170-171.

PEREIRA, Gabriel – *Estudos eborenses. História, arte, archeologia. A igreja de Santo Antão*. Évora: Minerva Eborensis, 1887.

PEREIRA, Gabriel – Capiteis da Sé de Lisboa. *Arte portuguesa: revista de arqueologia e arte moderna*. Lisboa. Nº 5 (1895), pp. 119-120.

PEREIRA, Gabriel – *Torres Vedras. Notas d'arte e archeologia*. Lisboa: Officina Typographica, 1906.

PESSANHA, José – *A Architectura Byzantina. Segunda Edição Retocada e ampliada*. Lisboa: Escola Typographica das Officinas de S. José, 1907.

PESSANHA, José – *A Sé Velha de Coimbra*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1918.

PESSANHA, José – *Coimbra e a Arte. Conferencia realizada no dia Quatro de Abril de Mil Novecentos e Vinte e Um, no encerramento de uma exposição de Arte Coimbrã em Lisboa*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1922.

PINTADO, Francisco António – *De Freixo, a Freixo de Espada à Cinta*. Freixo de Espada à Cinta: Câmara Municipal, 1999.

POTTE, Marie-Blanche *et al.* – Etudes menées sur les sculptures d'Auvergne en bois polychrome. *Medievalista*. Nº 26 (2019), s.p..

RAMOS, Maria do Céu (coord.), [et al.] – *Arte sacra do concelho de Borba. Inventário artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2017.

REAL, Manuel Luís Campos de Sousa – *A Arte Românica de Coimbra (Novos dados – Novas Hipóteses)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1974. Dissertação de licenciatura.

REAL, Manuel Luís – O românico condal em S. Pedro de Rates e as transformações beneditinas do séc. XII. Póvoa de Varzim: Separata do Boletim Cultural “Póvoa de Varzim”, vol. XXI, no1, 1982.

REAL, Manuel Luís – O projecto da Catedral de Braga, nos finais do século XI, e as origens do românico português. In *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, vol. I. Braga: Universidade Católica Portuguesa e Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 435 – 489.

REAL, Manuel Luís – A Colegiada de S. Cristóvão de Coimbra e seus Capitéis. In *Estudos de Arte e História. Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*. Lisboa: Vega, 1995, pp. 207-224.

REAL, Manuel Luís – O românico português na perspectiva das relações internacionais. In *El arte romanico en Galicia y Portugal / Em Portugal e Galiza*. Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 31-48.

REAL, Manuel Luís – Mosteiro de Fráguas no contexto do pré-românico da Beira Interior (Portugal). BARROCA, Mário Jorge, FERNANDES, Isabel Cristina F.

- (coord.) – *Muçulmanos e Cristãos entre o Tejo e o Douro (sécs. VII-XIII)*. Palmela: Câmara Municipal de Palmela e Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 275-292.
- REAL, Manuel Luís – Agnus Dei. *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2009, pp. 242-243.
- REAL, Manuel Luís – A Sé Catedral do Porto no momento da restauração da diocese e a subsequente reforma românico-gótica. Amaral, Luís Carlos – *Um Poder entre Poderes: nos 900 anos da restauração da Diocese do Porto e da construção do Cabido Portucalense*. Porto: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica, 2017, pp. 47 – 117.
- REAL, Manuel Luís, FERNANDES, Paulo Almeida – A Construção e as Artes ao tempo de D. Sesnando. Parte 2: Coimbra e Montemor no século XI. *Portvgalia, Nova Série*. Porto, DCTP-FLUP, vol. 42, 2021, pp. 125-158.
- REIS, Jacinto P. – *Invocações de Nossa Senhora em Portugal*. [S.l. : s.n.], 1967.
- RESENDE, Nuno – 1. São João Evangelista de Calvário. In *O compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese, 2006, pp. 108-109
- RESENDE, Nuno – 4. Cristo crucificado. In *O compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese, 2006, pp. 114-117.
- RESENDE, Nuno – 32. Santa Maria. In *Igreja de Lamego. A dimensão da fé*. Lamego: Diocese de Lamego, 2013, pp. 60-61.
- RIBEIRO, Andreia Filipa Alhinho Pinto – *Iconografia profana na escultura românica em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016. Dissertação de mestrado.
- RIBEIRO, João Reis – Anunciada: a lenda e a mudança. *Histórias da região de Setúbal e da Arrábida*. Setúbal: Centro de Estudos Bocageanos, vol. 1, 2003, pp. 17-21.
- RODRIGUES, Adriano Vasco – *Monografia Artística da Guarda*. Guarda: Câmara Municipal, 1958.

RODRIGUES, Dalila – *Roteiro do Museu Grão Vasco*. Lisboa: IPM/ASA, 2004.

RODRIGUES, Jorge – *Aspectos da ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1987. Dissertação de mestrado.

RODRIGUES, Jorge – A arte religiosa no românico português e as suas relações com a Galiza. In *El arte romanico en Galicia y Portugal / Em Portugal e Galiza*. Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 132-152.

RODRIGUES, Jorge – *O Mundo Românico (séculos XI-XIII)*. PEREIRA, Paulo – História da Arte Portuguesa. Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Autores, 2007.

RODRIGUES, Jorge – *O modo românico*. RODRIGUES, Dalila – Arte portuguesa. Lisboa: Fubu Editores, 2008.

RODRIGUES, Jorge – *Panteões, estruturas funerárias e espaços religiosos associados da Rota do Românico*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014.

ROSA, Maria de Lurdes – O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média. 2º Congresso Histórico de Guimarães. *Actas do Congresso*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães. Vol. 3, 1996, pp. 85-123.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *A Escultura Românica das Igrejas da Margem Esquerda do Rio Minho*. Porto: Universidade do Porto, 1987. Dissertação de mestrado.

ROSAS, Lúcia – 50. Cristo. In EUSÉBIO, Maria de Fátima (coord.) – *Arte, Poder e Religião nos Tempos Medievais. A Identidade de Portugal em Construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2009, pp. 198-201.

ROSAS, Lúcia, BOTELHO, Maria Leonor – *Arte Românica em Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2010.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – A Ourivesaria no Tempo de D. Afonso Henriques. In *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vol. IX-XI. Porto: Faculdade de Letras, 2010-2012, pp. 285-302.

ROSAS, Lúcia – O Aparato Interno de uma Igreja Românica. In MACHADO, Rosário Correia – *I Congresso Internacional da Rota do Românico*. 28, 29, 30 de

Setembro 2011. Comunicações. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2012, pp. 67-69.

RUSO, Carlos Fernando – *Nossa Senhora da Anunciada. Devoção e História no Povo de Setúbal*. Prior Velho: Paulinas, 2008.

SANDÃO, Arthur de – 1970. *Livros e Coleções de Arte*. Porto. Separata de Notícias Editoriais, nº 1, Setembro 1970.

SANTOS, Ana Paula Machado – *Azul e Ouro - Esmaltes em Portugal da Época Medieval à Época Moderna*. Porto: Blue Book, 2021.

SANTOS, Maria Alcina R. C. Afonso dos – Imagens da Diocese de Bragança e sua inserção na escultura dos séculos XIII a XVIII. *Brigantia*. Bragança. Vol. I, nº 3 (1981), pp. 31-39.

SANTOS, Paula M. Mesquita Leite – Escultura. In *Museu Nacional de Soares dos Reis. Roteiro da Coleção*. [s.n.]: IPM, 2001, pp. 94-117.

SANTOS, Reynaldo dos – *Conferências de Arte*. Lisboa: [s.n.], 1941.

SANTOS, Reynaldo dos – *Conferências de Arte: 2ª série*. Lisboa: Sá da Costa, 1943.

SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Acad. Nac. De Belas Artes. 2 vols, 1948-1950.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1950.

SANTOS, Reynaldo dos – *O Românico em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul/Soc. Gráf. Nacional, 1955.

SEEVER, Kirsten A. – Desirable teeth: the medieval trade in Arctic and African ivory. *Journal of Global History*,. Vol. 4 (2009), p. 271-292.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. Vol. III, 1949.

SERRÃO, Vítor – Tumulária medieval. In CUSTÓDIO, Jorge – *Santarém. Candidatura de Santarém a Património Mundial*. Santarém: Câmara Municipal. Vol. II, 1997.

SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – *Resumo Elementar de Archeologia Christã*. Lisboa: Lallemand Frères, 1877.

SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – *Noções elementares de archeologia*. Lisboa: Lallemand Frères, 1878.

SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – Explicação da estampa photographica que acompanha o presente boletim. *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série 2, tomo III, nº 5 (1881), p. 75.

SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da – Origem da architectura e influencia que teve sobre as outras artes. *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série 2, tomo V, nº 11 (1888), pp. 161-169.

SILVA, Joaquim Narciso Possidónio da – Explicação da estampa nº 94. *Boletim da Real Associação de Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série 2, tomo VI, nº 12 (1890), p. 191.

SILVA, José Custódio Vieira da – Uma lenda setubalense: a Senhora Anunciada ou Pequeninina. *Património*. Setúbal. Vol. 1 (Novembro de 1983), pp. 12-13.

SILVA, Liliana – *A igreja do Bom Jesus de Matosinhos. As lendas, a tradição e a realidade*. Vila do Conde: QuidNovi, 2013.

SILVA, Noemi Álvarez da – Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn (Philadelphia). *De Arte*. Vol. 12 (2013), pp. 59-78.

SIMÕES, Filipe Augusto – *Reliquias da architectura romano-byzantina em Portugal e particularmente na cidade de Coimbra*. Lisboa: Typographia Portugueza, 1870.

SOALHEIRO, João – 05. Virgem com o Menino. In BIDARRA, Ana *et al.* – *Arte, poder e religião nos tempos medievais: a identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal, 2009, pp. 103-103.

SÒRIA, Jordi Camps i – Imágenes articuladas em la Edad Media hispánica. Entorno al Cristo del Descendimiento de Santa Maria de Taüll, em Catalunya. Certezas e incertidumbres. In *Imagens e Liturgia na Idade Média. Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV)*. Ramada: Sistema Solar CRL (chancela DOCUMENTA), 2021, pp. 279-303.

SOTTOMAYOR-PIZARRO, José Augusto de e MACHADO, Rosário Correia – *Aristocracia e mosteiros na Rota do Românico*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014, p. 44.

SOUSA, Ana Cristina Correia de – O tesouro medieval da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal – uma herança preservada. In FERREIRA, Natália Marinho – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2011, pp. 47-62.

SUBES, Marie-Pasquine, DIRECTEURS, Jean Bernard – *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Suivi du Corps des Vierges à l'Enfant (XIIe-XVe siècle) des Pyrénées-Orientales*. Collection Histoire de l'art. Mises em perspectives. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. Vol. 5, 2013.

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares e – Elementos para o estudo Histórico-Iconográfico da Imagem de Santa Maria de Guimarães. *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada: Actas*. Guimarães: Comissão Organizadora do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada, , vol. 4, 1981, pp. 299-355.

TORRES, Cláudio, BOIÇA, Joaquim – A cabeça-relicário de Casével. *Arqueologia medieval*. Mértola, nº2 (1993), pp. 229-242.

VASCONCELOS, António de – Sé-Velha de Coimbra. I. Os Túmulos da Capella- Mór. *O Instituto. Revista Scientifica e Litteraria*. Vol. XLII (1895), pp. 6-24 e 68-81

VASCONCELLOS, Joaquim de – Coimbra. *A Arte e a Natureza em Portugal: álbum de fotografias com descrições, clichés originaes, copias em phottypia, monumentos, obras d'arte, costumes e paisagens*. Porto. Vol. III (1904), s.p..

- VASCONCELOS, Joaquim de – Mosteiro de Leça do Balio. *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto. 3º Ano, nº 30 e 31 (Julho de 1907), s.p..
- VASCONCELOS, Joaquim de – *Elencho de Quatro Conferências sobre História da Arte Nacional. Estylo românico archaico. O romanico dos seculos XI e XII*. Porto: Typographia Universal (a vapor), 1908a.
- VASCONCELOS, Joaquim de – Ensaio sobre a Architectura Românica. I – Mosteiro de Travanca (século undécimo). *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto. 4º Ano, nº 37 (Janeiro de 1908b), pp. 6-8; nº 38 (Fevereiro de 1908), pp. 14-16; nº 39 (Março de 1908b), pp. 19-22; nº 47 (Novembro de 1908b), pp. 85-88.
- VASCONCELOS, Joaquim de – Ensaio sobre a Architectura Românica. II – Igreja de Balsemão. *Arte. Archivo de Obras de Arte*. Porto. 4º Ano, nº 39 (Março de 1908c), pp. 22-24; nº 40 (Abril de 1908c), pp. 26-32; nº 48 (Dezembro de 1908c), pp. 94-96.
- VASCONCELLOS, Joaquim de – *Arte românica em Portugal. Reproduções seleccionadas e executadas por Marques Abreu*. Porto: Marques Abreu, 1918.
- VASCONCELLOS, José Leite de – Objectos de arte. *O Archeologo Português*. Lisboa. Série 1, vol. 4 (1898), pp. 98-100.
- VASCONCELOS, José Leite de – *Santa Maria de Terena nas “Cantigas” de Affonso o Sabio no seculo XIII: Breve nota*. Separata d’O Archeologo Português. Lisboa: Imprensa Nacional, vol. 10, nº 10-12 de 1905, 1906, pp. 1-7.
- VITORINO, Pedro – *O portal românico de Anciães*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 19—.
- VITORINO, Pedro – Um Cristo gótico. *Boletim do Salão Silva Porto*. Porto. Ano I, nº 1 (1939a), pp. 11-12.
- VITORINO, Pedro – O S. Pedro, de Paço de Sousa. *Portvcale. Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística*. Porto. Vol. XII, nº 60 (Maio-Junho de 1939c), pp. 90-92.
- VITORINO, Pedro – *Tímpanos românicos ornamentados*. Separata de Douro-Litoral. Porto: Domingos Barreira, 1941.
- VITORINO, Pedro – *Escultura Portuguesa Medieval. Nossa Senhora de Campanhã e Nossa Senhora do Rosário de Campanhã*. Porto: Empr. Industrial Gráfica, 1942.

VITORINO, Pedro – Árvores de Jessé. Douro-Litoral. *Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*, 2ª Série, Nº 1 (1944), pp. 25-30.

VITORINO, Pedro – *Notas de Arqueologia Portuense (com 75 gravuras)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958.

ANEXOS. Fotografias



Fig. 1: Virgem com o Menino, Cubalhão, Melgaço, Braga.
Foto: BARREIROS, 1954b, Lam. III



Fig. 2: Cruz peitoral que pertencia ao tesouro da Sé de Viseu, desaparecida no século XX. Possivelmente do século X.
Foto: Paulo Almeida Fernandes,



Fig. 3: Baixos-relevos de S. Facundo de Vinhais.
Foto: Rota da Terra Fria.



Fig. 4: Baixo-relevo retratando Adão, proveniente de Vila do Conde.
Foto: MATTOS, 1950, p. 160.



Fig. 5: Relevo da igreja de Arnoia representado S. Miguel derrotando o demónio.
Foto: Patrícia Lopes, 2006.



Fig. 6: Fotografia de 1968 do portal lateral da catedral de Viseu, encimado pela Virgem em Majestade.
Foto: DGEMN.



Figs. 7 e 8: Pormenores da Virgem com o Menino da Sé de Viseu.
Foto: IMA.



Fig. 9: “Virgem espanhola” da colecção do Prof. Dr. A. de Sousa Pereira.
Foto: COUTINHO, 1959.



Figs. 10 e 11: Arquetas-relicário em esmalte do tesouro da catedral de Viseu.
Foto: IMA.



Figs. 12, 13 e 14: Virgem em Majestade com o Menino do Museu Grão Vasco.
Foto: IMA.

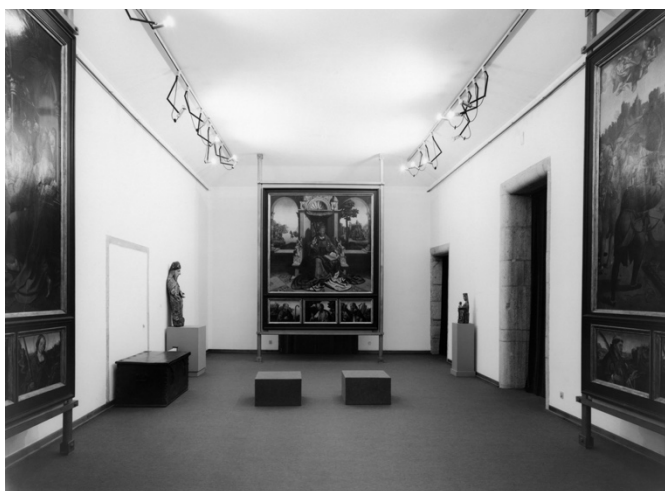


Fig. 15 (à esq.): Virgem com o Menino, do Museu Grão Vasco, em exposição, à direita, na década de 70.
Foto: MGv.

Fig. 16 (à drt.): Imagem de Santa Maria de Penedono.

Foto: MOREIRA, 2017, pp. 43-44.





Figs. 17-19: Imagem de marfim de Nossa Senhora de Cárquere, proveniente do mosteiro com o mesmo nome. Séculos XII-XIII.
Foto: IMA.



Fig. 20: Imagem de Nossa Senhora de Cárquere exposta dentro do seu relicário.
Foto: Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu.



Fig. 21: À esquerda: placa feita em osso de baleia, proveniente de igreja em Braga. Actualmente guardada no acervo do The British Museum.
Foto: The British Museum.



Fig. 22: Outro relevo em osso de baleia do The British Museum, também atribuído a Espanha.
Foto: The British Museum.



Fig. 23: Cofre de marfim, datado de 1004-1008, proveniente de Madinat al-Zahra.
Foto: IMA.



Figs. 24 e 25: À esquerda: fôlio 130r do *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, procedente da biblioteca de Serafín Estébanez Calderón e de San Millán de la Cogolla, datado de c. 900-950.

Foto: Biblioteca Digital Hispanica.

À direita: fôlio do Antifonário da catedral de León, datado do século XI.

Foto: Universidade Complutense de Madrid.



Figs. 26 e 27: À esquerda: capitel da igreja de San Pedro de la Nave, Zamora.

Fotografia de Wikipedia Commons.

À direita: Friso da igreja de Santa Maria de Quintanilla de las Viñas.

Fotografia de Turespaña.



Figs. 28, 29 e 30: À esquerda e centro: painel com cena de Crucificação em marfim de finais do século XI. Proveniência espanhola. Metropolitan Museum
Foto: Metropolitan Museum.

À direita: altar portátil com símbolos dos Evangelistas, S. Pedro, Santo André, Santo Estêvão e S. Lourenço e duas esculturas em marfim de morsa da Crucificação e da Virgem com Menino. The British Museum.
Foto: The British Museum.



Figs. 31, 32 e 33: Três rainhas do lote descoberto no séc. XIX em Uig, ou Lewis, do Museu Nacional da Escócia.

Foto: do Museu Nacional da Escócia.



Figs. 34 e 35: À esquerda: peça de xadrez de rainha, datada do séc. XIII, do Museo Nazionale di Capodimonte.

Foto: Museo Nazionale di Capodimonte.

À direita: peça de xadrez de rainha, datada do séc. XII, do Walters Art Museum. A proveniência desta peça foi atribuída a Espanha.

Foto: Walters Art Museum.



Figs. 36 e 37: Imagem de marfim de Nossa Senhora da Anunciada, hoje no Museu do Convento de Jesus, Setúbal.

Foto: Câmara Municipal de Setúbal.





Figs. 38 e 39: À esquerda: imagem de Santa Maria de Matamala, Les Llosses (Ripollès), presente no Museu Episcopal de Vic. Finais do séc. XII. Foto: Museu Episcopal de Vic.



À direita: imagem da Mare de Déu de Sant Cugat, da colecção do Museu de Terrassa. Foto: Wikipedia Commons.



Figs. 40, 41 e 42: Imagem de Nossa Senhora da Natividade da igreja de Azinhoso, Mogadouro. Foto: IMA





Fig. 43: Imagem da Virgem com o Menino da igreja de Mazouco, hoje na sacristia.
Foto: junta de freguesia de Mazouco.



Figs. 44 e 45: Imagem de Nossa Senhora das Neves da igreja de Belver, Carrazeda de Ansiães.

Foto: Município de Carrazeda de Ansiães.



Figs. 46-49: Imagem da Virgem com o Menino do Museu de Arte Sacra da Misericórdia de Pedrógão Grande.
Foto: IMA



Fig. 50: Imagem da Virgem com o Menino MNAA (inv. 1860 Esc.).

Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura.



Figs. 51, 52 e 53:

Imagem da Virgem com o Menino da igreja de Mata de Lobos, Figueira de Castelo Rodrigo.

Foto: IMA



Fig. 54: À esquerda: imagem de Virgem com o Menino do Museu Victoria & Albert (inv. A.3-1923).

Foto: Victoria & Albert Museum.

Fig. 55: À direita: Nossa Senhora de Castro, Peñalba de Castro.

Foto: *Imaginería medieval mariana em la Ribera*, María José Martínez Martínez.





Figs. 56-59: Imagem de Santa Maria de Guimarães, no Museu Alberto Sampaio.
Fotos: IMA.





Fig. 60: Nostra Senyora de Pena, Cases-de-Pène, séc. XII.
Foto: SUBES, e DIRECTEURS, 2013, p. 198.



Fig. 61: Santa Maria de El Pla de Penedès, Catalunya.
Foto: Museu Episcopal de Vic.



Fig. 62 (à esq.): Virgem de Iguacel, Museu Diocesano de Jaca.
Foto: Museu Diocesano de Jaca.

Fig. 63 (à drt.): Virgem de Fuentedura, Museu Frederic Marès.
Foto: Románico Digital.





Fig. 64: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1878 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo de Colecção de Escultura.



Figs. 65, 66 e 67: Nossa Senhora das Areias, proveniente de Darque. Museu Pio XII.
Fotos: IMA.



Figs. 68-72: Nossa Senhora das Areias, proveniente de Darque. Museu Pio XII.
Foto: IMA.

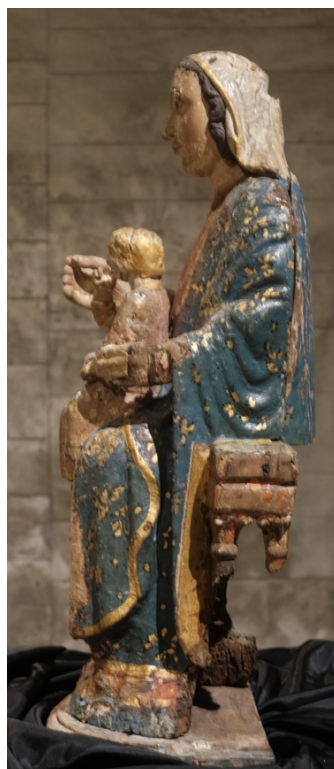


Fig. 73: Virgem com o Menino da região de Auvergne. Metropolitan Museum.
Foto: Metropolitan Museum.



Fig. 74: Virgem com o Menino, proveniente de Doçãos, do Museu Pio XII.
Foto: CARVALHO, 2011.

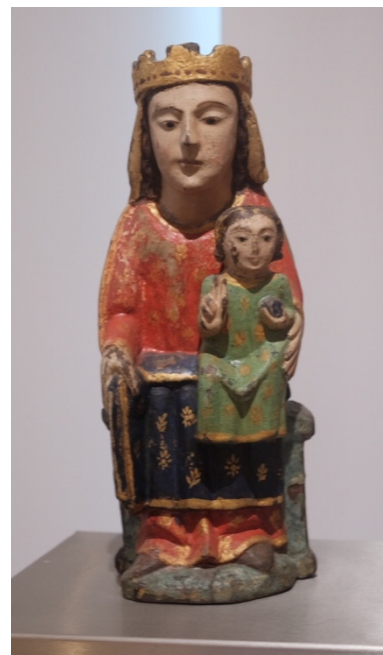


Fig. 75: Virgem com o Menino, do Museu Pio XII.
Foto: IMA.



Fig. 76: Virgem com o Menino do MASA.
Foto: BRANDÃO, 1987-1988.



Fig. 77: Virgem com o Menino do MASA.
Foto: BRANDÃO, 1987-1988.



Fig. 78: Virgem com o Menino do MASA, proveniente de Argoncilhe, Vila da Feira.
Foto: COUTINHO, 1959.



Fig. 79: Virgem com o Menino do MASA, proveniente de Santa Eulália de Arouca.
Foto: BRANDÃO, 1987-1988.



Figs. 80-85: Virgem com o Menino do MNSR, proveniente de Cheires, Alijó.
Foto: IMA.





Figs. 86 e 87: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1241 Esc.).
Foto: MNAA. Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).



Figs. 88 e 89: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1412 Esc.).
Foto: MNAA. Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).

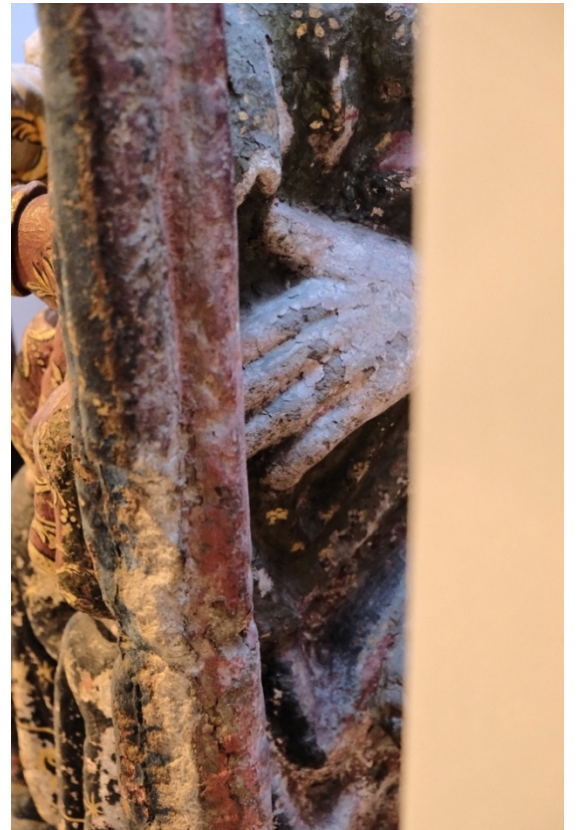


Figs. 90-94: Nossa Senhora da Consolação, Museu Municipal da Guarda.
Foto: IMA.





Figs. 95-99: Nossa Senhora da Consolação, Museu Municipal da Guarda.
Foto: IMA.





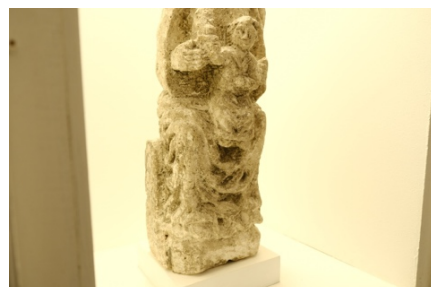
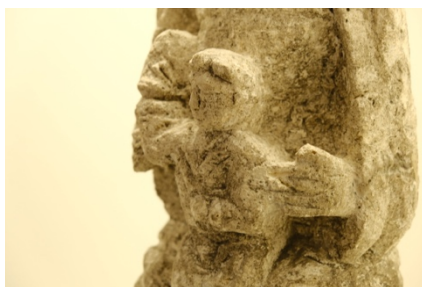
Figs. 100-101: Virgens com o Menino da igreja de Villálcazar de Sirga.
Foto: BAÑOS, 2020.



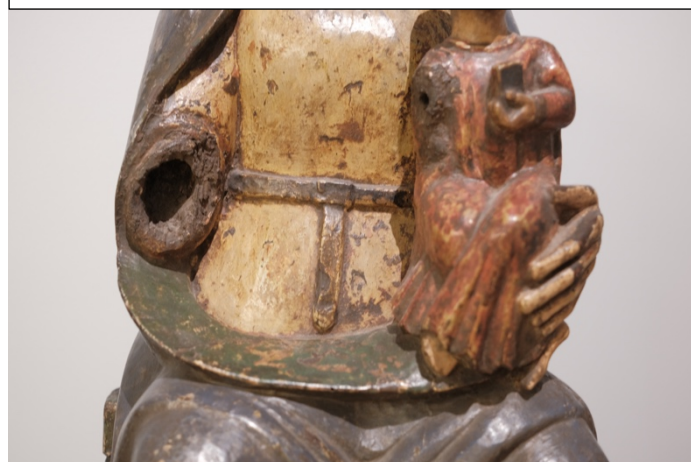
Figs. 102-103: Imagem-tabernáculo no claustro da Sé de Braga, com a representação de S. Ovídio.
Foto: IMA.



Figs. 104-108: Virgem de Nossa Senhora da Natividade, Nazaré, Museu Dr. Joaquim Manso.
Foto: IMA.



Figs. 109-111: Virgens com o Menino do Museu do Caramulo.
Foto: IMA.





Figs. 112-114: Virgem com o Menino do Museu do Caramulo.
Foto: IMA.



Figs. 115-116: Virgem com o Menino do Museu do Caramulo.
Foto: IMA.





Figs. 117-118: Virgem com o Menino da Casa-Museu João Pires de Campos.
Foto: PAIXÃO, 2021.



Figs. 119-120: Virgem com o Menino da Casa-Museu João Pires de Campos.
Foto: PAIXÃO, 2021.

rdadei-
man-
spe-
lbou
onal
irida
.1992.
um
al
,



Fig. 121: Virgem do Leite da colecção António Olmos.
Foto: FERNANDES e FERNANDES, 2009.



Figs. 122-125: Virgem com o Menino da capela de Nossa Senhora do Ó, Andrães, Vila Real.
Foto: retirada de BRITO, 1945 (à esq.) e cedidas pelo Arquivo Municipal de Vila Real (à drt.).



Figs. 126 e 127: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1615 Esc.).
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).



Figs. 128 e 129: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1334 Esc.).
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).



Fig. 130: Virgem com o Menino do MNAC.
Foto: MNAC.



Fig. 131: Imagem de Santa de Matamala.
Foto: Museu Municipal de Vic.



Figs. 132-134: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1290 e 2384 Esc.)
Foto: IMA.



Figs. 135 a 139: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1290 e 2384 Esc.)
Foto: IMA.

Fig. 140: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 2277 Esc.)
Foto: IMA.





Figs. 141-143: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1668 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).



Figs. 144-145: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1761 Esc.)
Foto: MNAA (à esq.), Arquivo de Colecção de Escultura e IMA (à dt.).



Fig. 146: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1397 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo de Colecção de Escultura.



Figs. 147-151: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1816 Esc.).
Foto: IMA.



Fig. 152: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1853 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura.



Figs. 155-156: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1718 Esc.)
Foto: IMA



Fig. 153-154: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1429 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).





Fig. 157-158: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1641 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).



Fig. 159: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1697 Esc.)
Foto: IMA.



Fig. 160: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 2185 Esc.)
Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura.



Fig. 161 (à esq.):
Virgem com o Menino
do MNAA (inv. 1373
Esc.)
Foto: IMA.



Fig. 162 (à drt.):
Virgem com o Menino
do MNAA (inv. 1705
Esc.)
Foto: IMA.



Fig. 163 (à esq.):
Virgem com o Menino
do MNAA (inv. 1786
Esc.)
Foto: IMA.



Fig. 164 (à drt.): Virgem com o
Menino do MNAA
(inv. 2268 Esc.)
Foto: IMA.



Fig. 165: Virgem com o Menino do MNAA (inv. 1574 Esc.).
Foto: IMA.



Fig. 166: Virgem das Candeias, S. João Baptista de Avões.
Foto: RESENDE, 2006, pp. 110-112.



Fig. 167: Virgem com o Menino, da propriedade da casa das Fidalgas, em Santar.
Foto: CARVALHO, 2009, p. 195.



Fig. 168: Virgem com o Menino da Casa-Museu Guerra Junqueiro.
Foto: Casa-Museu Guerra Junqueiro.



Fig. 169: Virgen de la Esclavitude.
Foto: Wikipedia Commons.



Figs. 170-172: Virgens do MNAA (inv. 1284 Esc., inv. 1388 Esc., inv. 1402 Esc., respectivamente).
Foto: MNAA. Arquivo da Coleção de Escultura.



Fig. 173: Igreja de Bravães.
Foto: IMA.



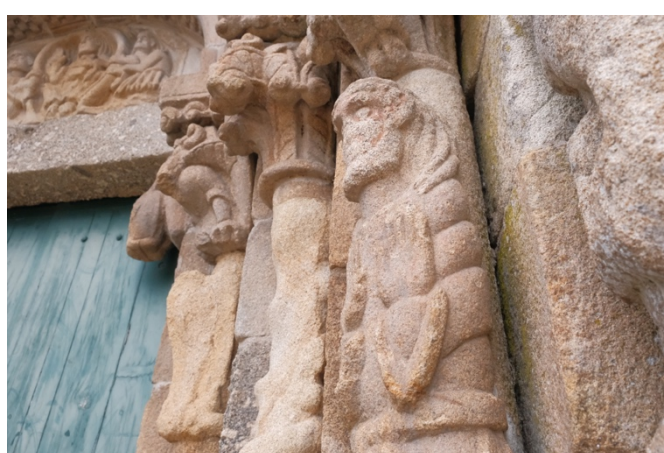
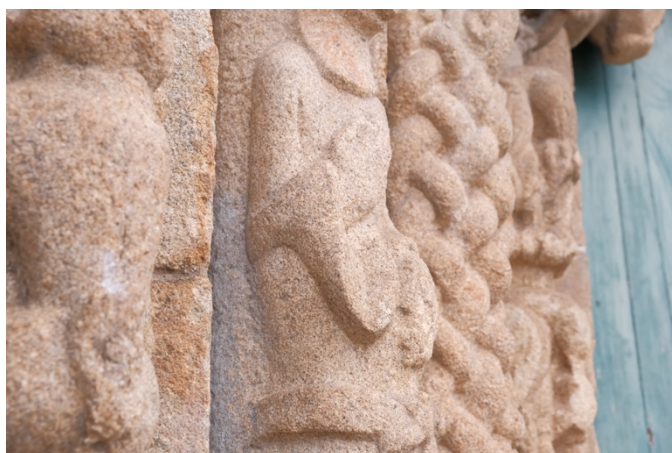
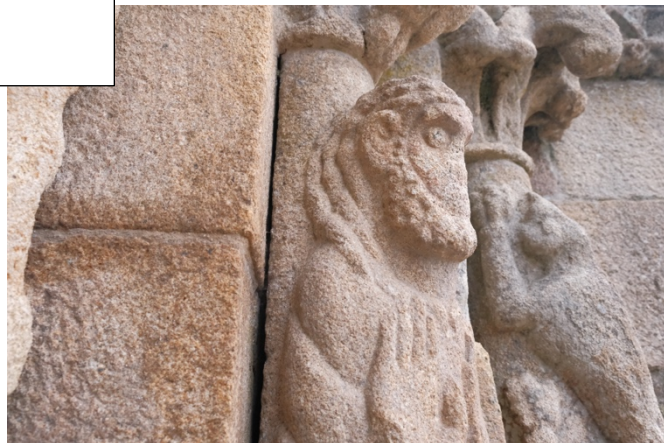
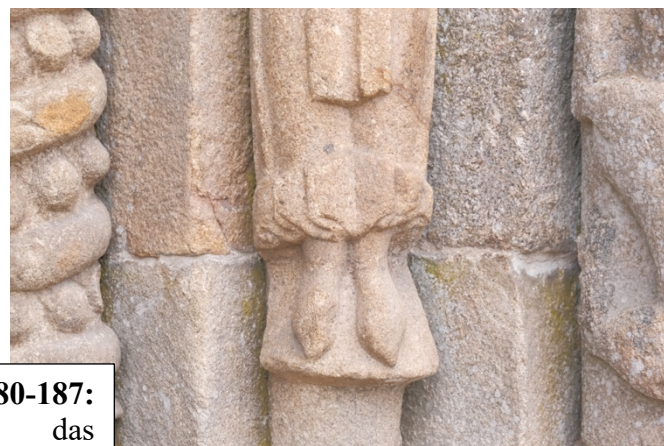
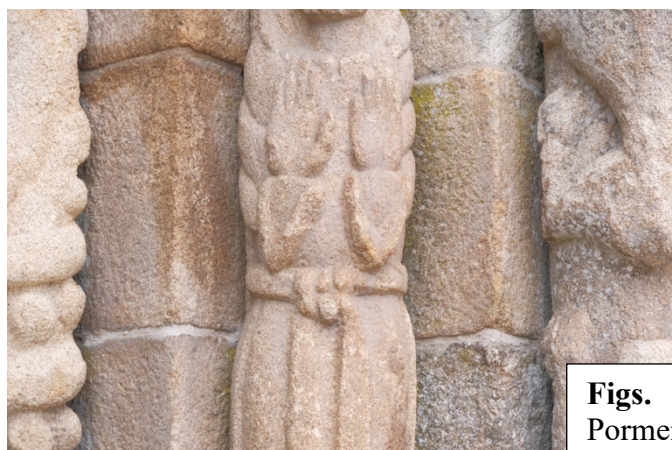
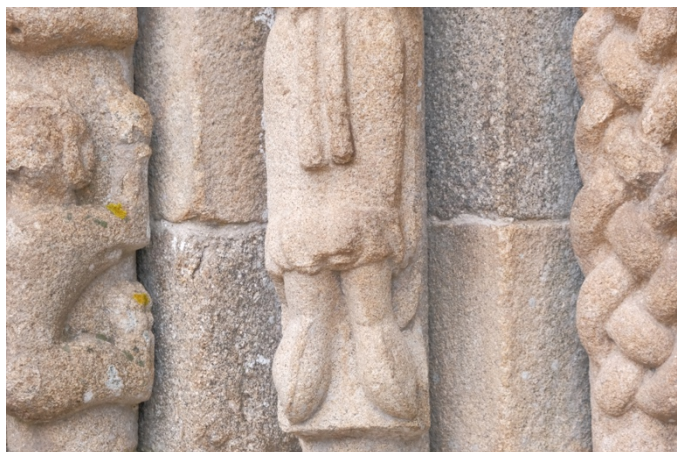
Fig. 174: Tímpano de Bravães.
Foto: IMA.



Fig. 175: Tímpano de Rubiães.
Foto: IMA.



Figs. 176-179:
Pormenor das esculturas do portal de Bravães.
Foto: IMA.



Figs. 180-187:
Pormenor das
esculturas do portal de
Bravães.
Foto: IMA.



Figs. 188-194:
Pormenor das
esculturas do portal de
Rubiães.
Foto: IMA.

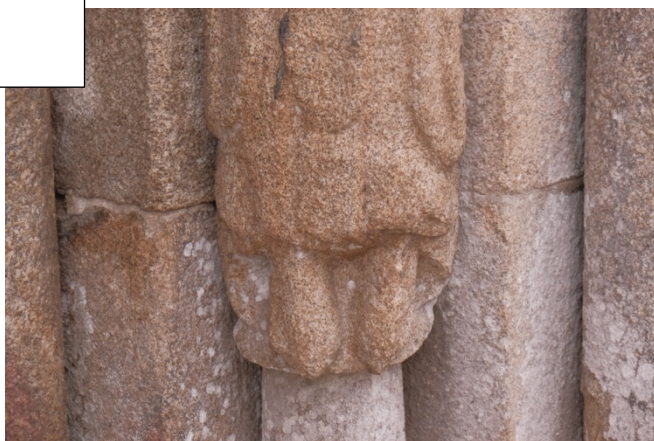




Fig. 195: Escultura de Virgem da igreja de Mazouco.
Foto: AFONSO, 1981, p. 92.

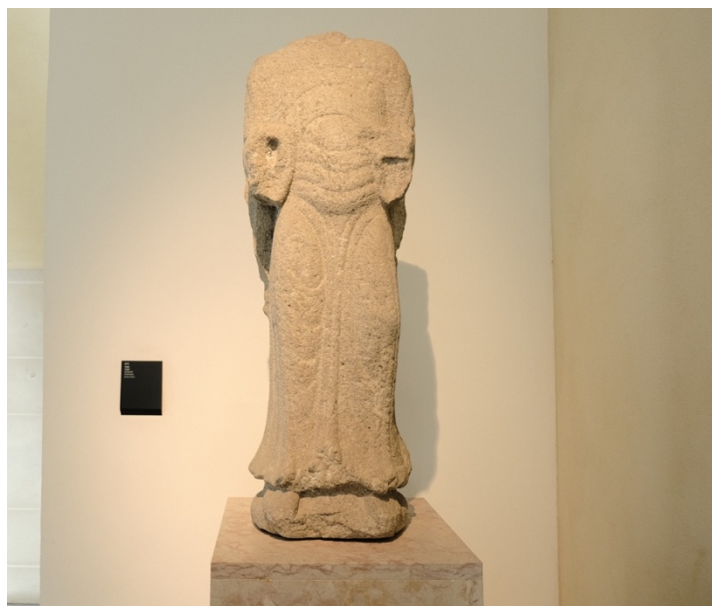


Fig. 196: Anjo na empena do mosteiro de Paço de Sousa.
Foto: SIPA.



Fig. 197-200: Escultura do túmulo do infante D. Henrique, filho de Sancho I, em Santa Cruz de Coimbra.
Foto: IMA





Figs. 201-206: Anjo do MNMC,
proveniente da Sé do Porto.
Foto: IMA.

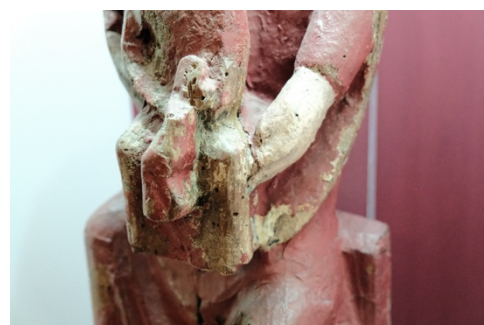
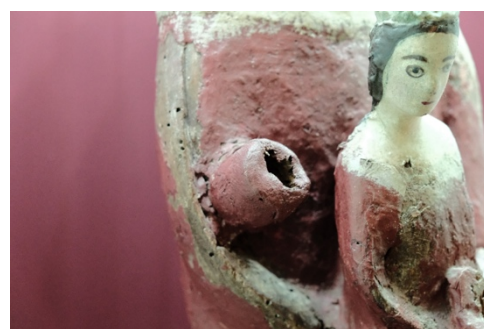
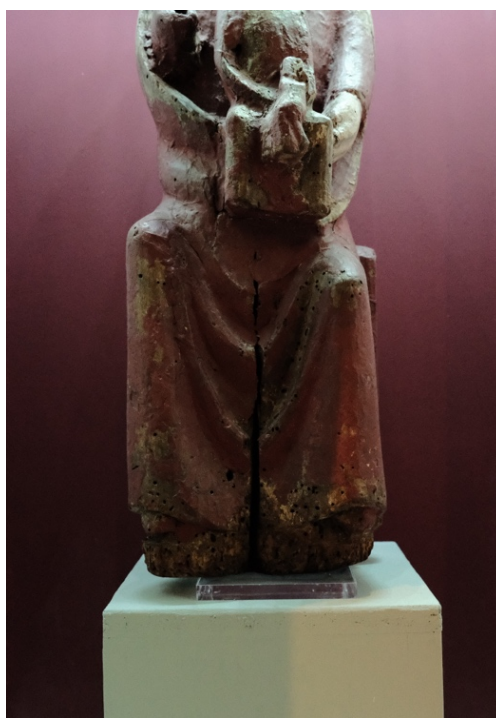




Figs. 207-208: Anjo do MNMC, proveniente da Sé do Porto.
Foto: IMA.



Fig. 209: Escultura com a representação de Sagrada Família da capela de Santa Ana de Mazouco.
Foto: Turismo de Freixo-de-Espada à Cinta.



Figs. 210-213: Escultura de Santas Mães do Museu Municipal da Guarda.
Foto: IMA.



Fig. 214: Escultura de Santas Mães do MNAA (inv. 1394).
Foto: IMA.



Figs. 216-219: Escultura de Santas Mães do MNAA (inv. 1386).

Foto: MNAA: Arquivo da Colecção de Escultura (à esq.) e IMA (à dt.).



Fig. 215: Escultura de Santas Mães de colecção particular.
Foto: CAETANO, 2006.





Fig. 220: Fachada principal da igreja do Bom Jesus de Matosinhos.
Foto: IMA.



Fig. 221: Nave principal da igreja do Bom Jesus de Matosinhos.
Foto: IMA.



Fig. 222: A escultura do Bom Jesus de Matosinhos no altar principal da igreja.
Foto: IMA.



Fig. 223: À esquerda: A escultura do Bom Jesus em data desconhecida, antes do restauro. Fotografia tirada da obra *800 anos de Devoção. A confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* de M. T. Rodrigues de Sousa, p. 41.

Figs. 224 e 225: À direita e abaixo: fotografia antiga, sem data, do Bom Jesus de Matosinhos, adornado de peruca, resplendor e peças de indumentária.

Foto: *A escultura do “Bom Jesus de Bouças”* (nótula histórica e enterográfica) de J. A. Pinto Ferreira.





Fig. 226: Pormenor do *perizonium* do Bom Jesus de Matosinhos no altar principal da igreja.
Foto: IMA.



Fig. 227: Pormenor dos panejamentos do *Pantocrator* no túmulo de um infante, localizado no panteão do mosteiro de Alcobaça.
Foto: IMA.



Figs. 228-229: À esquerda, cena de lamentação do túmulo de Dona Urraca, localizado no panteão do mosteiro de Alcobaça.

À direita, estátua jacente do túmulo de Dona Urraca.
Foto: IMA.



Figs. 230-231: Pormenores do rosto e peito do Bom Jesus de Bouças.

Foto: IMA.



Fig. 232: Cristo Crucificado de Villanova dos Infantes, pregado a cruz arbórea.

Foto: Dario Alvarez.

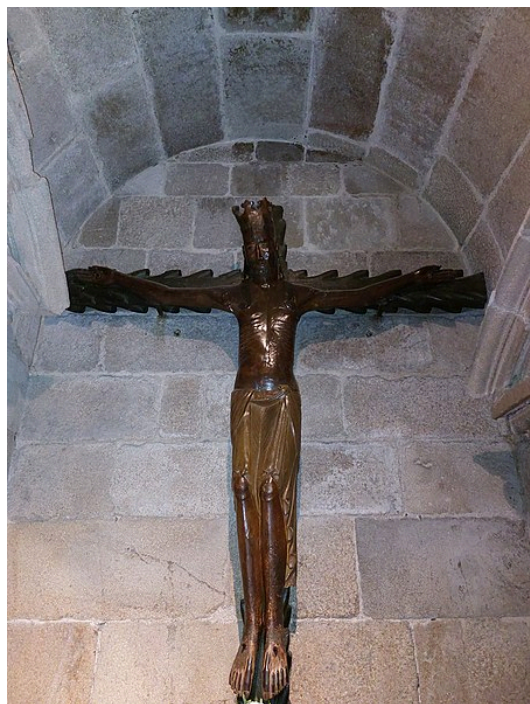


Fig. 233: Cristo Crucificado dos Desamparados, da catedral de Ourense, pregado a cruz arbórea.

Foto: Wikipedia Commons.



Fig. 234: Cristo Descendente da Cruz de colecção de Louis Courajod, patente no Museu do Louvre.

Foto: Stéphane Maréchalle.

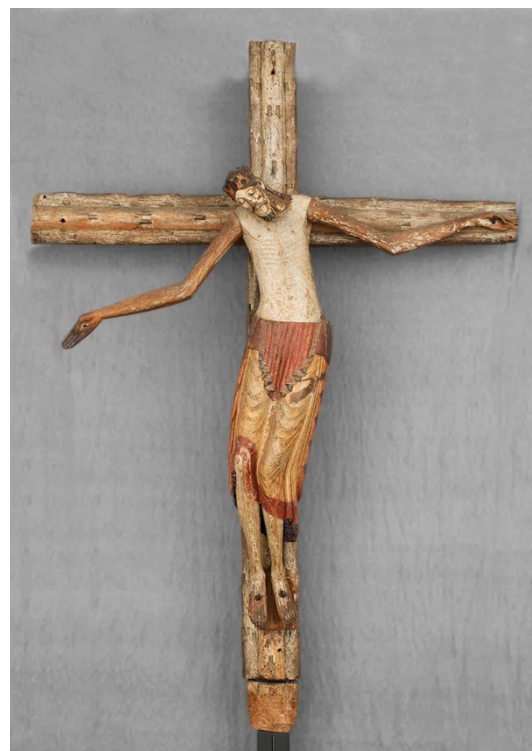


Fig. 235: Cristo Descendente da Cruz do Museo dell'Opera del Duomo.

Foto: Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 236: Cristo da igreja de San Vicente de Ardisa.

Foto: Antonio García Omedes.



Fig. 237: Cristo do Metropolitan Museum.

Foto: Metropolitan Museum.



Fig. 238-239: Fragmento de Cristo Crucificado do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 1468 Esc.) de proveniência desconhecida.

Foto: MNAA, Arquivo da Colecção de Escultura.



Fig. 241: Cristo Crucificado do mosteiro de Siresa, em Huesca.

Foto: Património de Huesca.

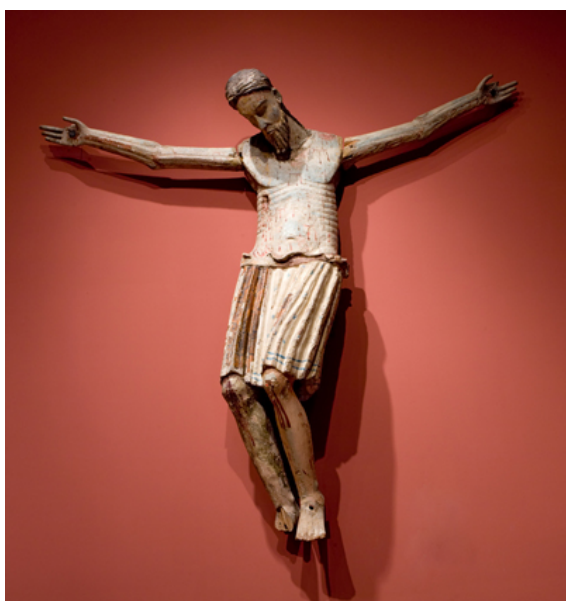


Fig. 240: Cristo Crucificado do Ball State University of Art.

Foto: Ball State University of Art



Fig. 242: Cristo do Descimento de Santa Maria de Taüll.

Foto: Museu Nacional de Arte da Catalunha.



Fig. 243: Cristo de Mijaran.
Foto: de Panotxa.



Fig. 244: Cristo do grupo de Calvário de Proença-a-Velha, hoje depositado no Museu Nacional de Arte Antiga.
Foto: IMA.



Fig. 245: Cristo Crucificado do Atelier-Museu António Duarte.

Foto: dissertação de Joana Beato Conde, intitulada *Estudo e musealização da coleção de arte sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*.



Figs. 246-248: Cristo articulado do Museu Grão Vasco.

Foto: IMA.



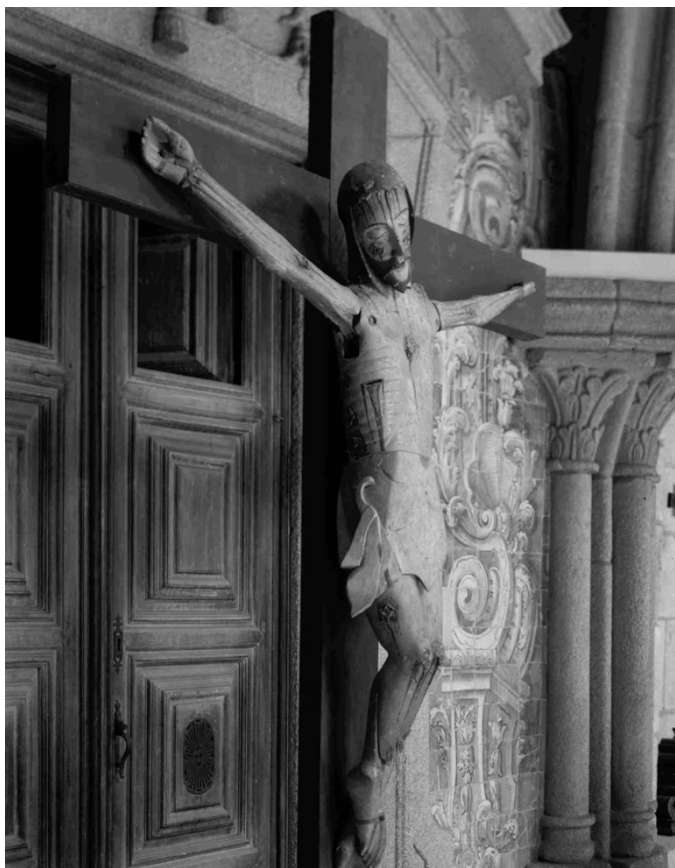


Fig. 249: Cristo Crucificado articulado do Museu Nacional Soares dos Reis em 1954, aquando de uma exposição.

Foto: Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal do Porto, feitas aquando da exposição *Cristo Na Arte: algumas esculturas do séc. XII ao XIX existentes no Porto*.



Figs. 250-251: Cristo Crucificado articulado do Museu Nacional Soares dos Reis nas reservas do museu.

Foto: IMA.



Figs. 252-253: Cristo Crucificado articulado do Museu Nacional Soares dos Reis nas reservas do museu, com pormenores do *perizonium* e dos pés.

Foto: IMA.



Figs. 254-255: Cristo Crucificado articulado do Museu Nacional Soares dos Reis nas reservas do museu, com pormenores do rosto.

Foto: IMA.



Fig. 256: Cristo de los Gascones.

Foto: SÒRIA, Jordi Camps i – *Wooden sculpture in Romanesque Iberia Peninsula: eide and attractive panorama. Lines of research*, 2019.

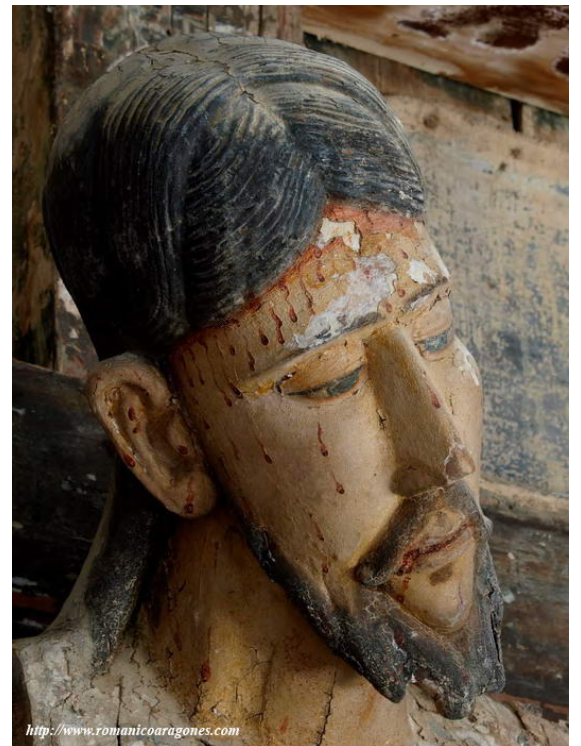


Fig. 257: Cristo de Sobrarbe.

Foto: www.romanicoaragones.com.



Figs. 258-261: Cristo Crucificado do Museu de Arte e Arqueologia do Seminário Maior do Porto.
Foto: IMA.





Figs. 262-264: Cristo Crucificado da igreja de Granja Nova, Tarouca.
Foto: IMA.

Figs. 265-267: Cristo Crucificado do Tesouro-Museu da Sé de Braga.
Foto: IMA.



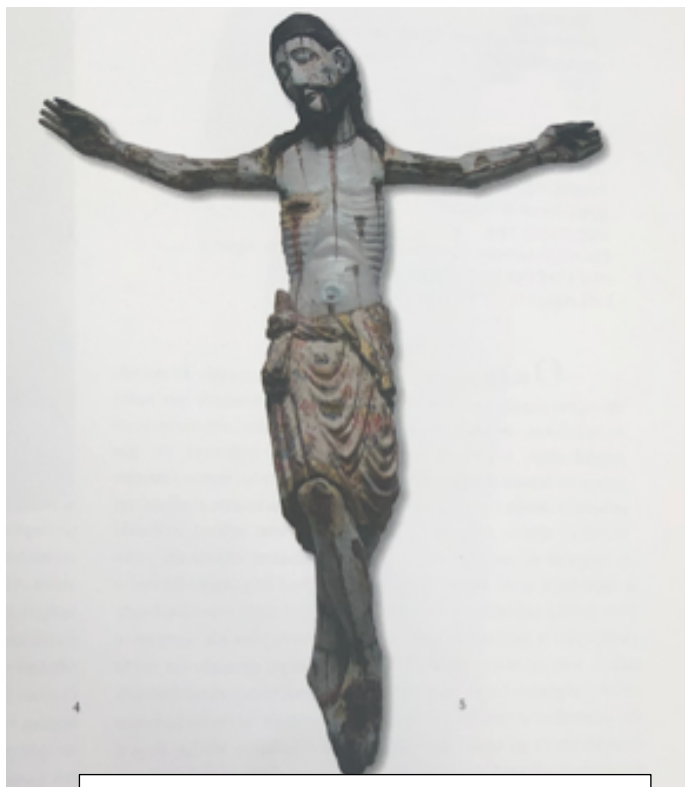
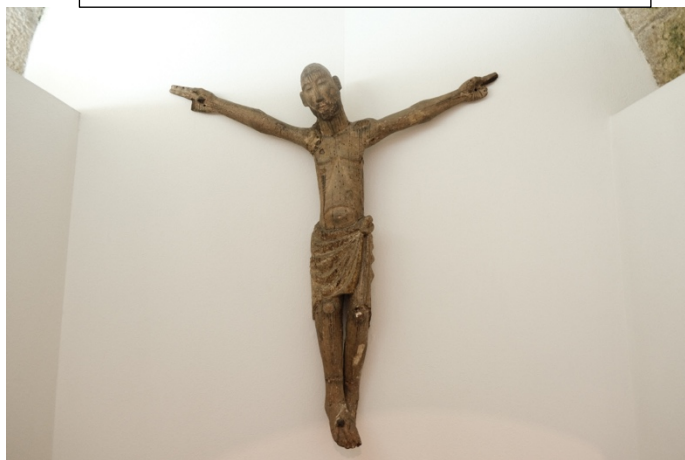


Fig. 267: Cristo Crucificado de Vila Nova de Souto d'El Rei, Lamego.
Foto: *O compasso da Terra*, Nuno Resende.



Fig. 268: Cristo Crucificado do convento de Corpus Christi de Vila Nova de Gaia.
Foto: *Convento Corpus Christi em Gaia. Novos Usos do Património*, de Fernando Manuel Campos de Sá Mota.



Figs. 269-272: Cristo Crucificado do Museu de Arte e Arqueologia do Seminário Maior do Porto.
Foto: IMA.

Fig. 273: Cristo Crucificado da igreja do Santo Sepulcro de Torres del Río em Navarra.
Foto: Santiago Abella.



Figs. 274-277: Cristo de Mont'Iraz.
Foto: IMA.





Figs. 278-281: Cristo Crucificado do mosteiro de Almoiteiro.
Foto: IMA.



Fig. 282: Deposição de Pieve di Santa Maria, Vicopisano.
Foto: Turismo de Vicopisano.



Fig. 283: Deposição em marfim do Museu do Louvre.
Foto: Museu do Louvre.



Fig. 284: Deposição de Pietro Lorenzetti.
Foto: Wikipedia Commons.



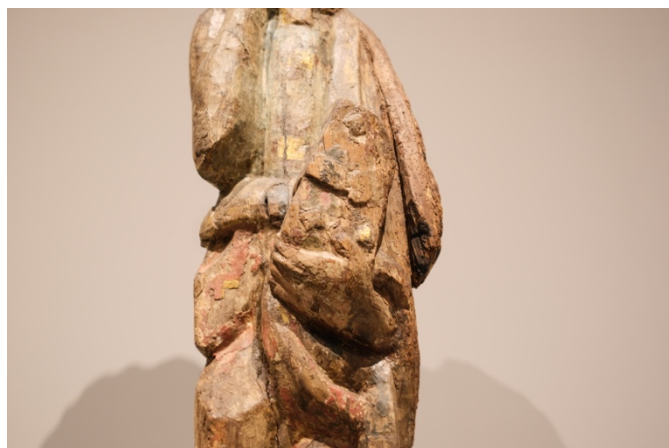
Figs. 285: Deposição em marfim do Victoria & Albert Museum.
Foto: Victoria & Albert Museum.



Fig. 286: Deposição de Benedetto Antelami, Parma.
Foto: Web Gallery of Art.



Fig. 287: Deposição do Evangelário de Angers, Ms. 24, fol. 8.
Foto: *the Cross, the Gospels and the Work of Art in the Carolingian Age* de Beatrice E. Kitzinger.



Figs. 288-291: S. João Evangelista do MNAA, inv. 1464.
Foto: IMA.

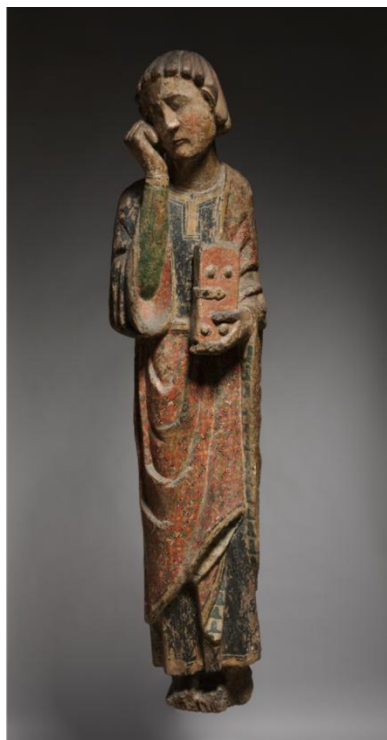


Fig. 292: S. João Evangelista do Cleveland Art Museum.
Foto: *Cleveland Art Museum*



Fig. 293: S. João Evangelista da igreja de Mazouco.
Foto: PINTADO, 1999.



Figs. 294-295:
S. João Evangelista da diocese de Lamego.

Foto:
RESENDE,
2006.





Figs. 296-299: Conjunto escultórico de Calvário proveniente da igreja matriz de Proença-a-Velha, em depósito no MNAA. Foto: IMA.





Figs. 300-305: Conjunto escultórico de Calvário do Museu do Caramulo.
Foto: IMA.





Figs. 306-310: Relevo com calvário e restantes esculturas da igreja de Rio de Moinhos, Borba.
Foto: IMA.

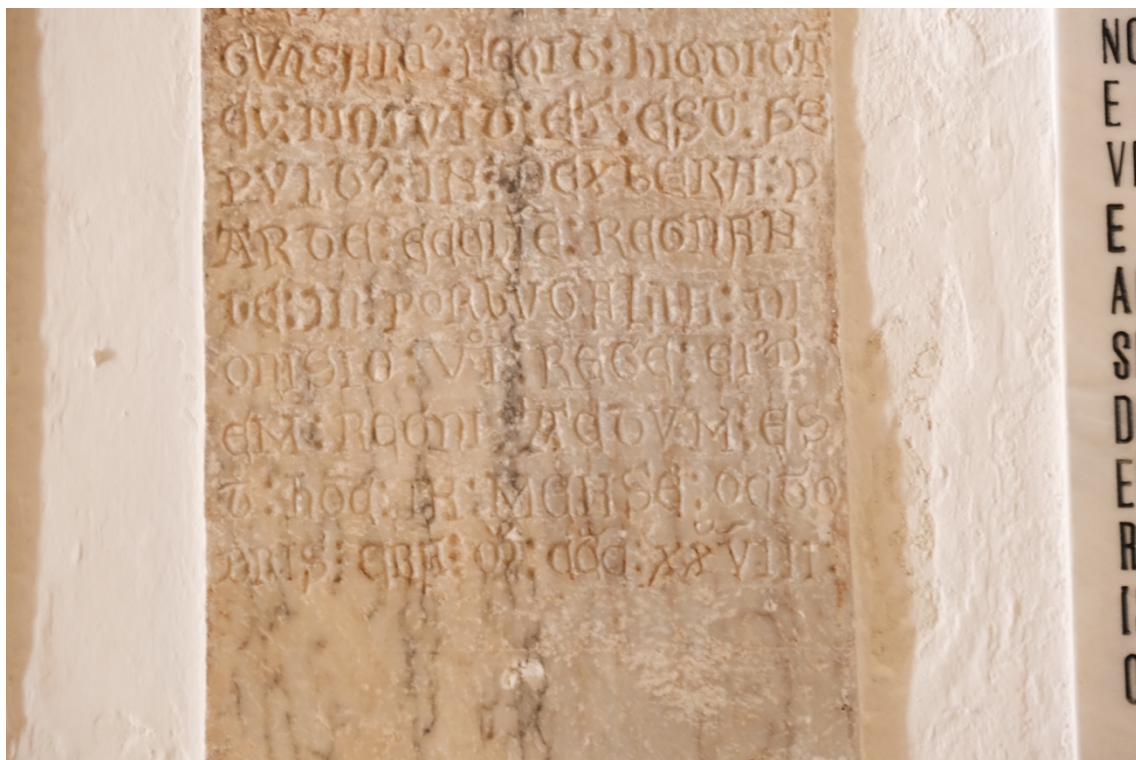


Fig. 311: Cristo entronizado
Ressuscitado do Atelier-
Museu António Duarte.

Foto: Luis Hunchelday.



Fig. 312: Arca funerária de
Dume.

Foto: Wikipedia Commons.



Figs. 313-314: Cristo Salvador do Mundo ou Ressuscitado do Atelier-Museu António Duarte.

Foto: à esquerda, fotografia do Atelier-Museu António Duarte; à direita, fotografias retiradas do artigo da autoria de António Duarte, intitulado *Uma imagem de S. Salvador. Cristo em Magestade*. Abertura do processo de identificação duma escultura.



Fig. 315: Cristo oficiante da arca sepulcral de Dume.

Foto: Artigo da autoria de António Duarte, intitulado *Uma imagem de S. Salvador. Cristo em Magestade*. Abertura do processo de identificação duma escultura.



Fig. 316: Cristo Triunfante (?)
da torre da igreja matriz de
Chaves.
Foto: Cyndic Medeiros.

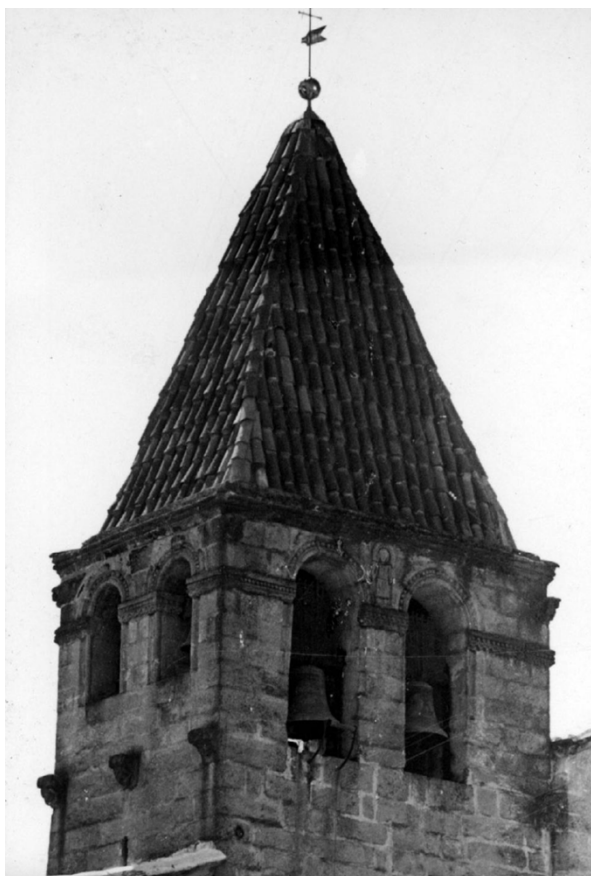


Fig. 317: Cristo Triunfante (?)
da torre da igreja matriz de
Chaves.
Foto: Gisa, Arquivo
Fotográfico Municipal do
Porto.



Fig. 318: Cabeça-relicário de São Fabião de Casével.
Fotografia: *Entre o Céu e a Terra*,
da autoria de José António Falcão.



Fig. 319: Interior da cabeça-relicário de Casével.
Foto: *A Cabeça Relicário de Casével*, de Cláudio
Torres e Joaquim Ferreira Boiça, edição de 1995.



Figs. 320-321:
Pormenor das
laterais da
cabeça-relicário
de Casével.
Foto: *A Cabeça
Relicário de
Casével*, de
Cláudio Torres
e Joaquim
Ferreira Boiça,
edição de 1995.





Fig. 322: Cabeça-relicário de São Vital de Aachen, de ca. 1170.
Foto: www2.oberlin.edu



Fig. 323: Cabeça-relicário de Santo Eustácio, The British Museum, c. 1180-1200.
Foto: British Museum.



Fig. 324: Pormenor da abertura no topo da cabeça-relicário.

Foto: *A Cabeça Relicário de Casével*, de Cláudio Torres e Joaquim Ferreira Boiça, edição de 1995.



Figs. 325-326: Cabeça-relicário de Santa Úrsula, do tesouro da catedral de Viseu. Século XIII?
Foto: IMA



Fig. 327: Cabeça-relicário de Santo Eustácio, The British Museum. C. 1210.
Foto: British Museum.



Fig. 328: Tímpano ocidental da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau.
Foto: IMA.

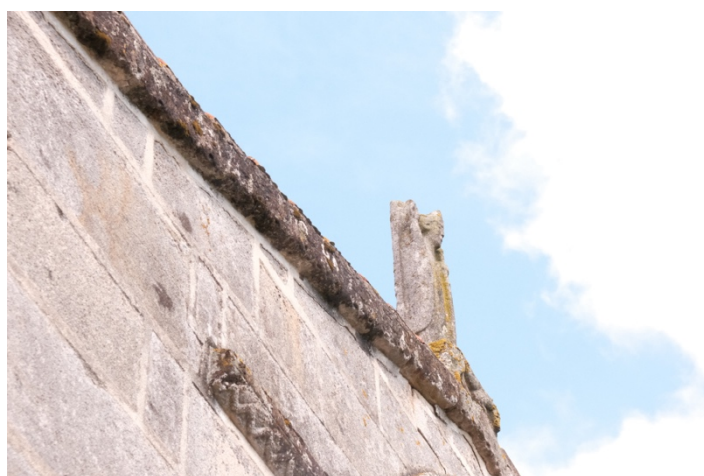
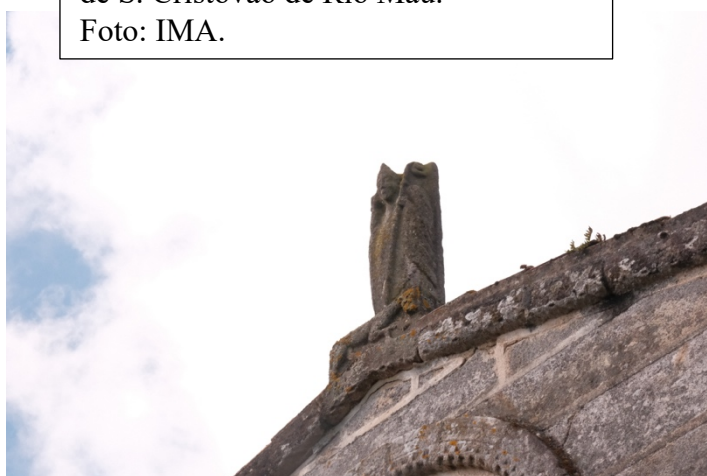


Fig. 329-331: Estátua da empena da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau.
Foto: IMA.



Fig. 332-333: Fragmento do busto do mosteiro de Cete.
Foto: SIPA.

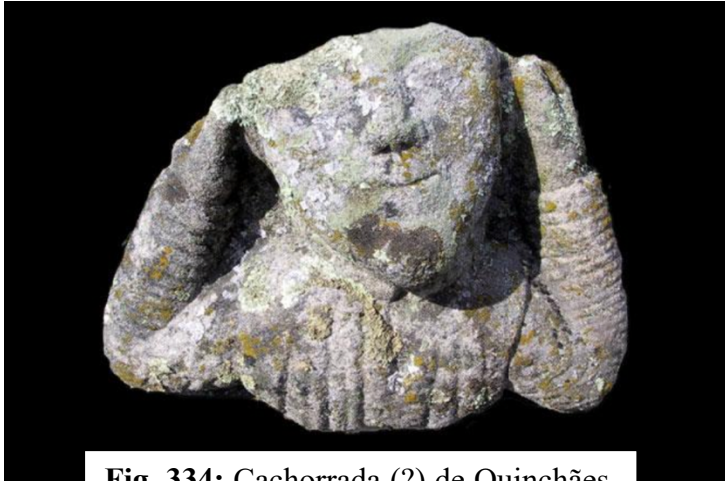


Fig. 334: Cachorrada (?) de Quinchães, da Sociedade Martins Sarmento.
Foto: Sociedade Martins Sarmento.



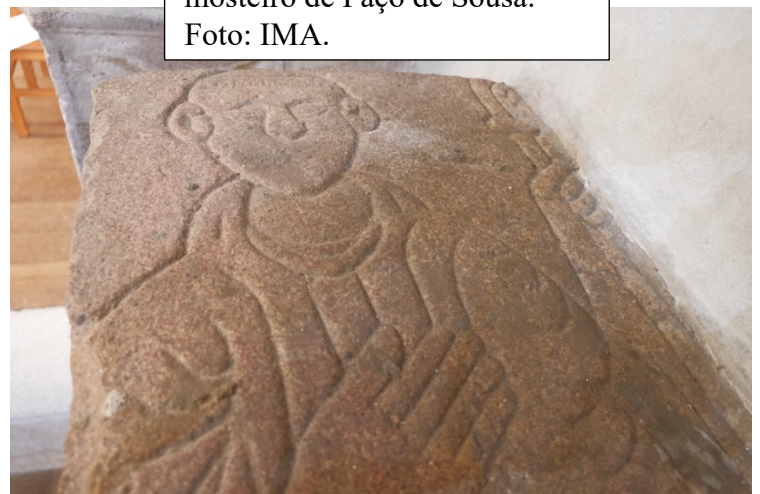
Fig. 336: Fragmento de jacente (?) ou escultura devocional da Sé de Braga.
Foto: IMA.



Fig. 335: Fragmento de jacente (?) de Santo Ovídio de Fafe, na Sociedade Martins Sarmento.
Foto: Sociedade Martins Sarmento.



Fig. 337: Tamba tumular (?) do mosteiro de Paço de Sousa.
Foto: IMA.



Figs. 338-339: Relevo em túmulo do mosteiro de Ganfei.

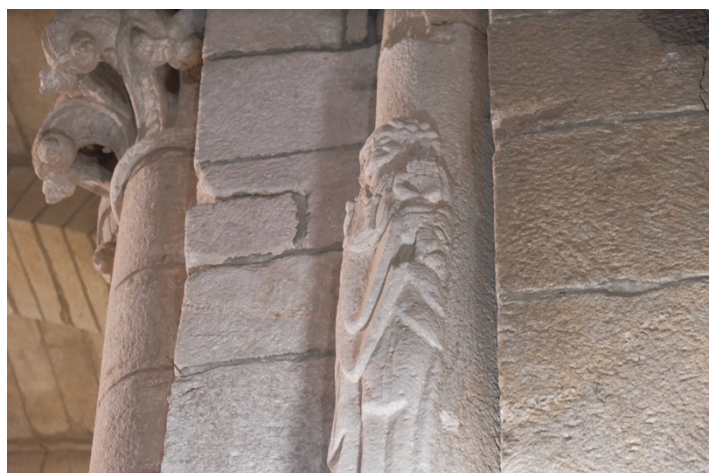
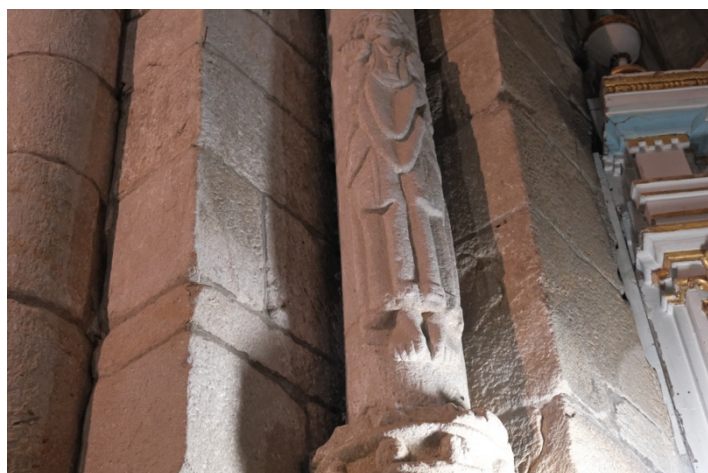


Fig. 340-344: Estátua-coluna de Longos Vales.
Foto: IMA.



Fig. 345: Ícone de São Pedro do Sul dos Balcãs, datado de finais do século XIII e inícios do século XIV, do Museu de Dumbarton Oaks em Washington.

Foto: Museu de Dumbarton Oaks.



Fig. 346: Fresco representando São Pedro na igreja da Santa Mãe de Deus Peribleptos de Ohrid, Macedónia.

Foto: GalenFrysinger.com

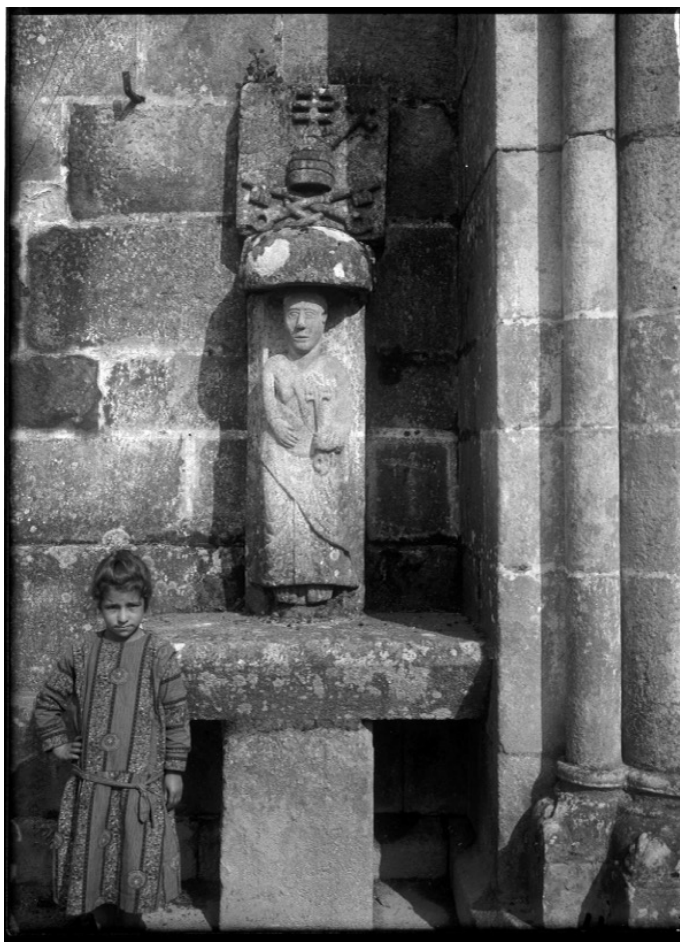


Fig. 347: A imagem de São Pedro no exterior da igreja junto ao portal principal.
Foto: Arquivo Municipal do Porto, da autoria de Foto Guedes.



Fig. 348-352: A imagem de São Pedro de Paço de Sousa actualmente.
Foto: IMA



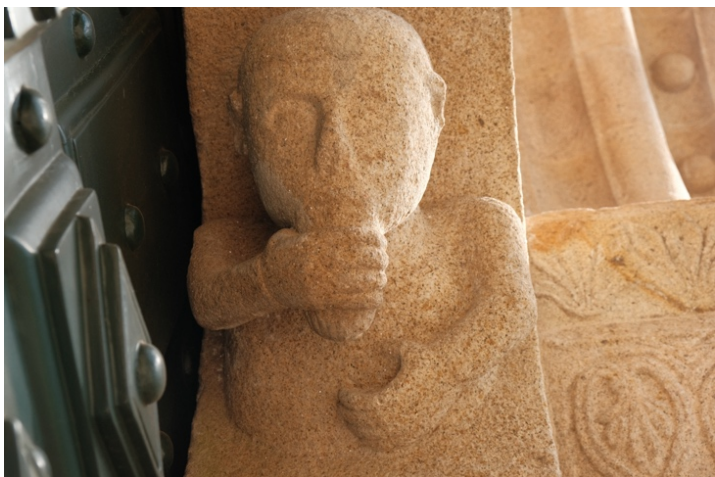


Fig. 353-358: Pormenores arquitectónicos de Paço de Sousa e do cenotáfio dito de Egas Moniz.
Foto: IMA





Fig. 359: Estátua coluna representando três apóstolos de San Paio de Antealtares.

Foto: Museu Arqueológico Nacional de Espanha.



Figs. 360-363: Estátuas-coluna de S. João Baptista de Távora.

Foto: IMA

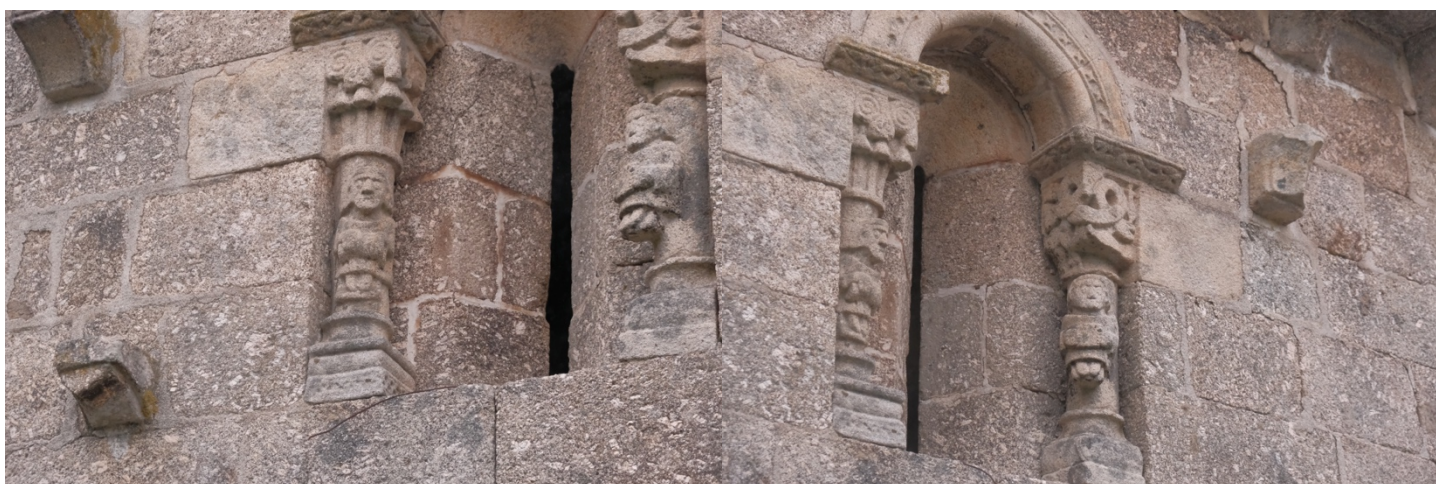




Fig. 364: Túmulo de infante desconhecido em Alcobaça.

Foto: IMA



Fig. 365-368: Esculturas da Virgem e dos apóstolos do Museu de Lamego.

Foto: IMA





Fig. 369-373: Esculturas do Museu de Lamego.
Foto: IMA





Fig. 374-378: Esculturas do Museu de Lamego.
Foto: IMA





Fig. 379-380: Esculturas do Museu de Lamego.
Foto: IMA



Fig. 381: Esculturas de S. Bartolomeu do MNAA.
Foto: FERNANDES e BARROCA. 2015.



Fig. 382: Fachada da igreja de Sernancelhe.
Foto: IMA.



Fig. 383-384: Pormenores do pórtico da igreja de Sernancelhe.
Foto: GISA, Arquivo Municipal do Porto.



Fig. 385-386: Apostolado de um dos túmulos de Alcobaça.
Foto: IMA.



Fig. 387-388: Esculturas de Sernancelhe.
Foto: IMA.



Fig. 389-391: Apostolado do túmulo de Rodrigo Sanches.
Foto: IMA.



Fig. 392-393: Apostolado da arquivolta da igreja de Ansiães.
Foto: IMA.



Fig. 394-395: Apostolado da arquivolta da igreja de Ansiães.
Foto: IMA.

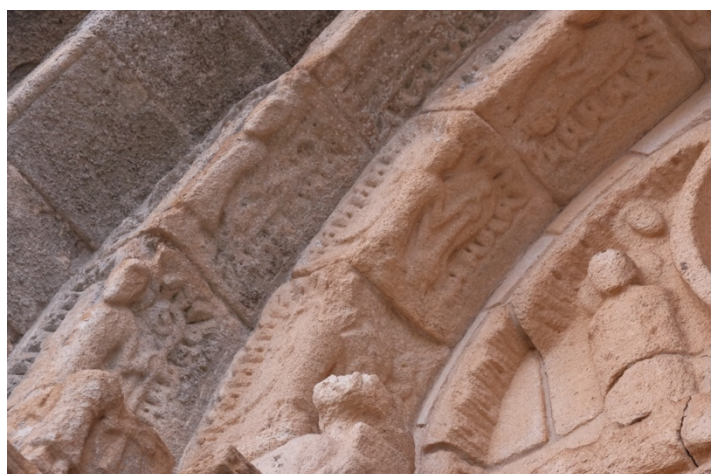


Fig. 396-397: Apostolado da arquivolta da igreja de Rates.
Foto: IMA.



Fig. 398: Apostolado da arquivolta da igreja de Bravães.
Foto: IMA.



Fig. 399: Tetramorfo dos modilhões de Vouzela.
Foto: IMA.



Figs. 400-403: Tetramorfo dos modilhões de Vouzela.
Foto: IMA.



Fig. 404: Modilhões da igreja de Outeiro Seco.

Foto: SIPA.



Fig. 405: Fragmento de mãos (ou pés?) procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 406: Fragmento de mão segurando objecto, procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 407: Fragmento com representação de pés e drapeados de figuras, procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 408: Busto fragmentado de figura masculina, procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 409: Pormenor da cabeça do busto masculino, procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 410: Pormenor da mão e indumentária do busto masculino, procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 411: Reconstituição em gesso do busto masculino, procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: *Portugal Roman. Le Sud.*



Fig. 412: Cabeça procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 413: Cabeça procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 414: Galeria do claustro procedente da igreja de São João de Almedina.

Foto: IMA.



Fig. 415: Fragmento de capitel (?) procedente da igreja de São João de Almedina, representando figura masculina exibicionista entre motivos vegetalistas.

Foto: IMA.



Fig. 416: Esculturas de rei e bispo de S. Pedro de Rates.
Foto: IMA.

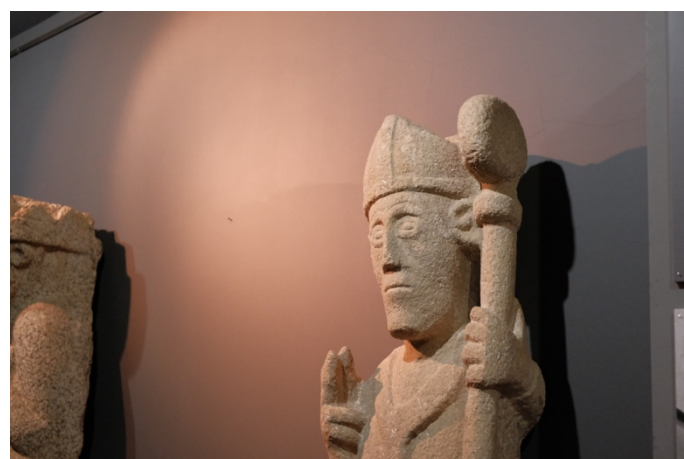


Fig. 417-418: Esculturas de rei e bispo de S. Pedro de Rates.
Foto: IMA.

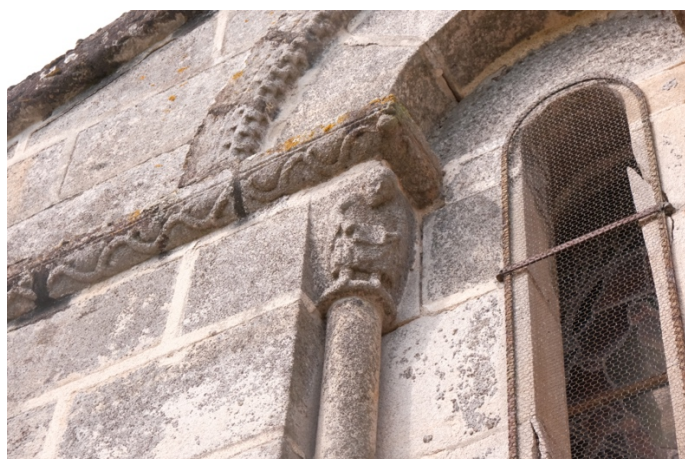


Fig. 419-420: Esculturas de cavaleiro e clérigo em Rio Mau.
Foto: IMA.



Fig. 421: Fragmento de aduela com a representação de cabeça coroada.

Foto: Jorge Rodrigues na obra *El arte románico em Portugal y Galicia*.



Fig. 422-423: Escultura de um rei proveniente da Alcáçova de Santarém.
Foto: IMA.



Fig. 424-425: Estátua de Jessé da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira.
Foto: IMA.



Fig. 426: Estátua de Jessé da colegiada de Nossa Senhora da Oliveira quando ainda localizada no coro.
Foto: AZEVEDO, 1956.

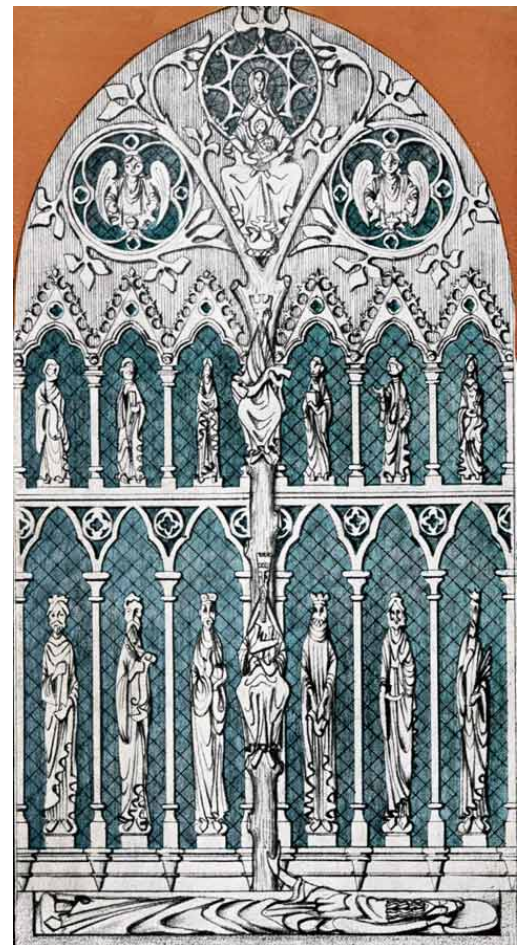


Fig. 427: Reconstituição de António de Azevedo da Árvore de Jessé no janelão da colegiada.
Foto: AZEVEDO, 1956.

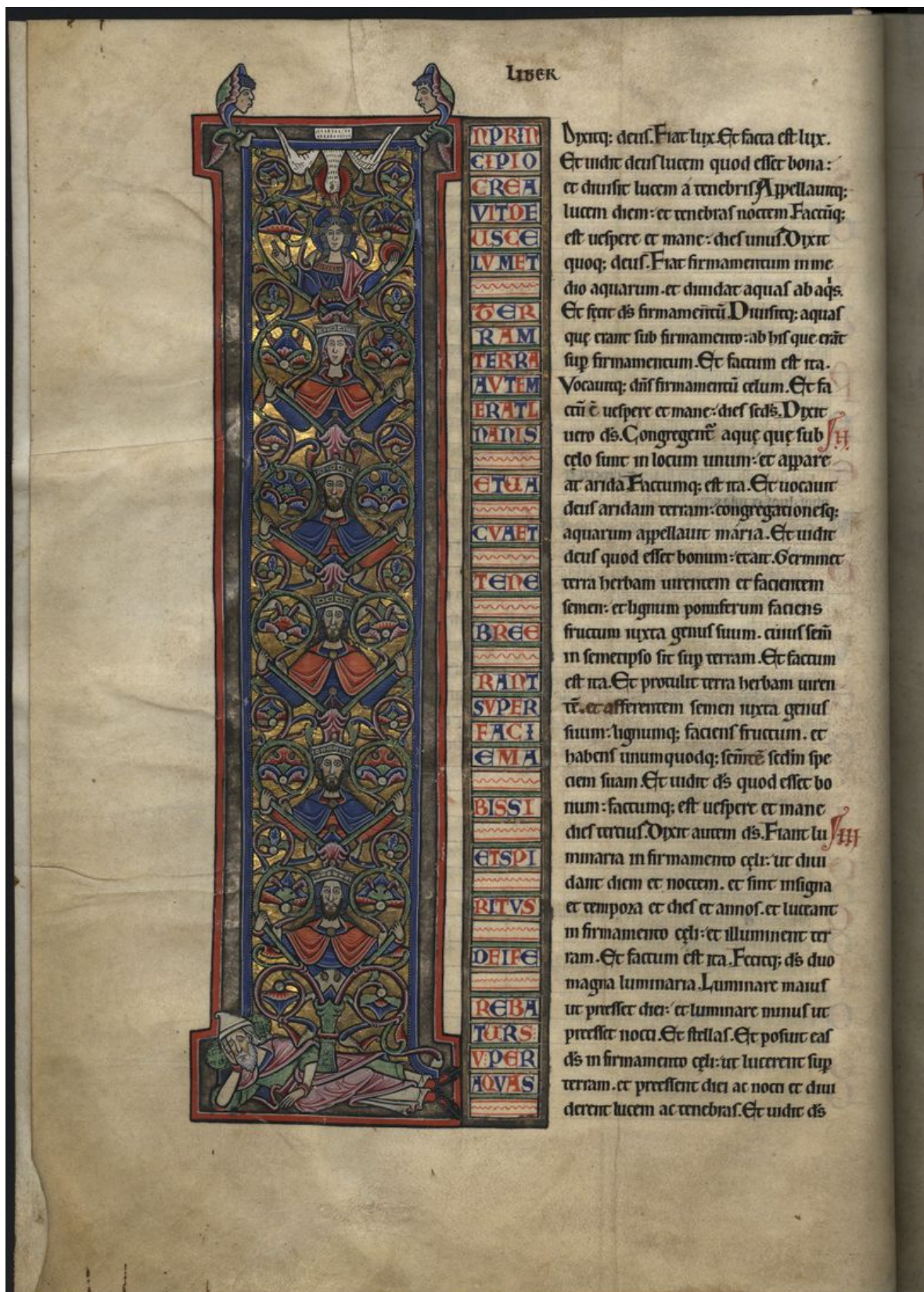


Fig. 428: Fólho com Árvore de Jessé da Bíblia inglesa Ms. 3088 da Universidade de Coimbra, datada de 1202.
Foto: Alma Mater, Universidade de Coimbra.