



# NO RASTO DA DEVOÇÃO

ESCULTURA EM PEDRA  
NO CONVENTO DE CRISTO

SÉCULOS XIV-XVI





**São Brás, Oficina de Coimbra,**  
**século XV, Cat. 26**  
Museu Nacional de Machado  
de Castro © DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

# NO RASTO DA DEVOÇÃO

ESCULTURA EM PEDRA  
NO CONVENTO DE CRISTO  
SÉCULOS XIV-XVI

## EXPOSIÇÃO

### Coordenação

Andreia Galvão

### Comissão Científica

Maria de Lurdes Craveiro  
Carla Alexandra Gonçalves  
Joana Antunes

### Colaboração Científica

#### Conservação e Restauro

Fernando Costa

### Colaboração

Alexandra Duarte  
Catarina Cunha  
Marco Rocha  
Nuno Pereira  
Leonor Bastos  
Vera Silva  
Rosa Vieira

### Estudo Analítico de

#### Policromias e Suportes

António Candeias

### Colaboração

Ana Margarida Cardoso  
Sara Valadas  
Ana Machado  
José Carlos Frade

### Apoio técnico

Amélia Casanova  
Rui Ferreira  
Elisabete Gameiro

### Secretariado

Helena Costa  
Miguel Caetano  
Natália Matos

### Montagem

Rui Ferreira  
Paulo Henrique  
Elisabete Gameiro

### Tradução

Joana Antunes

### Vídeo

Marta Simões  
Beatriz Loureiro

### Divulgação

Rui Ferreira

### Projeto gráfico e museográfico

José Dias - Design, Lda.

### Produção gráfica

PortoDesign, Lda.

### Construção

Barata e Santos, Lda.

### Iluminação

Efeito Especial

### Transportes de

#### Bens Culturais

RN Trans - Grupo Urbanos

### Seguros

Lusitania Seguros, S.A.  
Mecenas Institucional da  
Direção Geral do Património  
Cultural

## CATÁLOGO

### Edição

Imprimatur

### Coordenação científica

Maria de Lurdes Craveiro  
Joana Antunes  
Carla Alexandra Gonçalves

### Coordenação editorial

Sandra Costa Saldanha

### Autores

Ana F. Machado  
Ana M. Cardoso  
António Candeias  
Carla Alexandra  
Gonçalves  
Carlos A. Moreira Azevedo  
Catarina Cunha  
Dalila Rodrigues  
Fernando Costa  
Francisco Pato de Macedo  
Joana Antunes  
Joana Ramôa Melo  
José C. Frade  
Madalena Cardoso da Costa  
Marco Rocha  
Maria de Lurdes Craveiro  
Maria João Vilhena de  
Carvalho  
Maria José Goulão  
Mário Jorge Barroca  
Nuno Pereira  
Pedro Ferrão  
Sara Valadas

### Fotografia

Amoroso Lopes  
Carlos Monteiro  
José Paulo Ruas  
José Pessoa  
Carlos Monteiro  
José Rúbio  
Luísa Oliveira  
Pedro Alexandrino  
(DGPC/ADF)  
Gonçalo Figueiredo  
(IPT)  
Sandra Nunes  
(MAV/SJ)  
João Nunes da Silva  
(MDS)  
Daniel Godinho  
(MSR)  
Miguel Cardoso  
Nuno Saldanha  
(SNBCI)  
Joana Antunes  
Marta Simões  
(CEAAC/UC)  
Bernardo Amaral  
Jorge Adolfo Marques  
Lieve De Boeck  
Pedro Medeiros

### Design e composição

PHDesign

### ISBN

978-989-99967-3-1

### Depósito legal

437309/18

## ABREVIATURAS DE NOMES

**CAG** - Carla Alexandra Gonçalves; **JA** - Joana Antunes; **MCC** - Madalena Cardoso da Costa  
**MJVC** - Maria João Vilhena de Carvalho; **MLC** - Maria de Lurdes Craveiro; **PF** - Pedro Ferrão

## INSTITUIÇÕES PARCEIRAS

Universidade de Coimbra - Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP/UC); Convento de Cristo (CC/DGPC); Instituto Politécnico de Tomar (IPT); Laboratório HERCULES e Infraestrutura ERIHS.pt, Universidade de Évora; Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (SNBCI); Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA/DGPC); Museu Nacional Machado de Castro (MNMC/DGPC); Museu de Aveiro/Santa Joana; Município de Aveiro; Museu da Comunidade Concelhia da Batalha; Município da Batalha; Mosteiro da Batalha; Museu Municipal Santos Rocha; Município da Figueira da Foz; Museu Diocesano de Santarém (MDS); Vigararia de Tomar.

## AGRADECIMENTOS

### **Museu Nacional de Arte Antiga**

António Filipe Pimentel, *Diretor*

Ana Kol, Maria João Vilhena de Carvalho, Miguel Soromenho

### **Museu Nacional de Machado de Castro**

Ana Alcoforado, *Diretora*

Pedro Ferrão

### **Museu Santos Rocha da Figueira da Foz**

João Ataíde, *Presidente da Câmara Municipal da Figueira da Foz*

Ana Margarida Perrolas (CMFF); Manuela Silva (MSR)

### **Museu de Aveiro/Santa Joana**

José Agostinho Ribau Esteves, *Presidente da Câmara Municipal de Aveiro*

Luis Miguel Capão Filipe, *Vereador da Cultura Câmara Municipal de Aveiro*

José António Rebocho Christo, *Diretor*

Madalena Cardoso da Costa

### **Museu Diocesano de Santarém**

Rev. Pe. Joaquim Ganhão, *Diretor*

Eva Raquel Neves, Alexandra Xisto

### **Museu da Comunidade Concelhia da Batalha**

Paulo Batista dos Santos, *Presidente da Câmara Municipal da Batalha*

Liliana Moniz, *Vereadora da Cultura Câmara Municipal da Batalha*

Cíntia Silva, *ex-Vereadora da Cultura Câmara Municipal da Batalha*

Ana Moderno (MCCB)

### **Mosteiro da Batalha**

Joaquim Ruivo, *Diretor*

Pedro Redol

### **Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja**

Sandra Costa Saldanha, *Diretora*

Rui Almeida

### **Vigararia de Tomar**

Rev. Pe. Mário Farinha Duarte; Rev. Pe. Leopoldo de Sousa Gonçalves, *Paróquia de Carregueiros e Pedreira*

### **Instituto Politécnico de Tomar**

Eugénio de Almeida, *Presidente*

João Coroado, *Vice-Presidente*

### **Direção-Geral do Património Cultural**

### **Divisão de Planeamento, Gestão, Controlo, Recursos Financeiros e Património**

Manuel Diogo, *Diretor*

Gonçalo Corceiro

### **Arquivo Documentação Fotográfica**

Alexandra Encarnação, *Coordenadora*

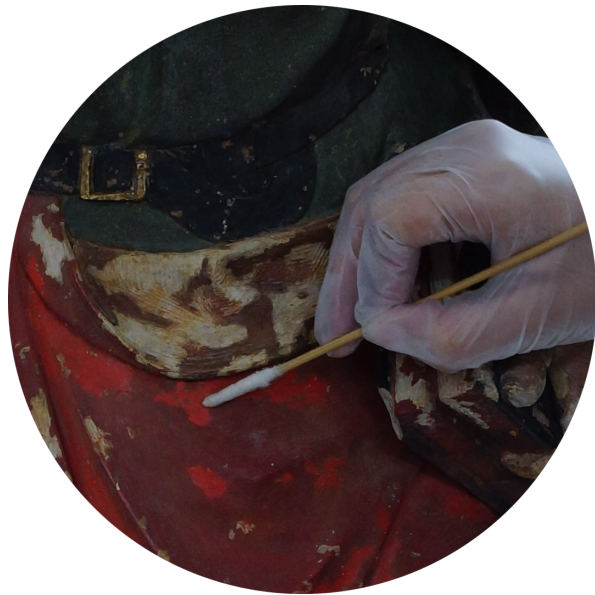
### **Lusitania Seguros, S.A.**

Tiago Serra

# Índice

APRESENTAÇÃO	
Andreia Bianchi Ayres de Carvalho Galvão	9
INTRODUÇÃO	
Maria de Lurdes Craveiro, Joana Antunes, Carla Alexandra Gonçalves	11
<b>I. A PROTEÇÃO PATRIMONIAL NO CONVENTO DE CRISTO</b>	
Maria de Lurdes Craveiro	19
<b>II. O HABITAT DA ESCULTURA</b>	
Joana Antunes	31
<b>III. A FORMAÇÃO E A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ESCULTÓRICO</b>	
Carla Alexandra Gonçalves	45
<b>IV. ESCULTURA DEVOCIONAL: DA OFICINA DE MESTRE PERO AO ESTALEIRO DA BATALHA</b>	
Francisco Pato de Macedo	57
<b>V. A GRANDE OFICINA: ENTRE COIMBRA E TOMAR</b>	
1. O SÉCULO XV: OFICINAS E PODER NOS CIRCUITOS DA IMAGEM	
Joana Antunes	69
2. O SÉCULO XVI: HUMANISMO, DESCOBERTA E ESPIRITUALIDADE	
Maria de Lurdes Craveiro	85
2.1. João de Ruão	
Carla Alexandra Gonçalves	93
3. IMAGENS INVISÍVEIS E MUNDO SENSÍVEL: FUNÇÃO E REPRESENTAÇÃO NA PINTURA E NA ESCULTURA PORTUGUESAS DOS SÉCULOS XV E XVI	
Dalila Rodrigues	103

<b>3.1. Anjo Ceroferário</b> Joana Antunes	115
<b>3.2. A Virgem do Leite</b> Carla Alexandra Gonçalves	120
<b>3.3. Calvário</b> Joana Ramôa Melo	125
<b>3.4. Santíssima Trindade</b> Carlos A. Moreira Azevedo	129
<b>3.5. S. Brás</b> Maria José Goulão	133
<b>3.6. Arcanjo S. Miguel</b> Mário Jorge Barroca	137
<b>3.7. Outras devoções: S. Sebastião, S. Roque e S. Vicente</b> Carlos A. Moreira Azevedo	141
<b>VI. INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO</b>	
<b>1. NO RASTO DA DEVOÇÃO: INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO</b> Fernando Costa, Catarina Cunha, Nuno Pereira, Marco Rocha	149
<b>2. NO RASTO DO ORIGINAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO MATERIAL E TÉCNICO DE ESCULTURA POLÍCROMA</b> Ana M. Cardoso, Ana F. Machado, António Candeias, José C. Frade, Sara Valadas	155
<b>VII. CATÁLOGO</b>	167
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	245



# Apresentação

A Exposição “No Rasto da Devoção. Escultura em Pedra no Convento de Cristo, séculos XIV a XVI”, surge da estratégia iniciada em 2015, de promover através de diversas parcerias pedagógico-científicas o estudo pluridisciplinar, a intervenção laboratorial e a divulgação de um acervo em depósito no Convento de Cristo, há quase um século.

Através da mostra “Cerâmica do Quotidiano Conventual”, trouxemos ao domínio público o espólio de louça conventual do Convento de Cristo, patente em permanência no espaço do Refeitório dos Frades e, em 2016/2017, através da exibição “A Botica do Real Convento de Thomar”, mostrámos, a par de inúmeras peças provenientes de outras instituições, bem como museus e palácios nacionais, o esplêndido conjunto de potes e vasos de faiança azul da antiga Botica do convento e seu armário, que ainda podem ser vistos na ala filipina deste monumento. Em ambas as mostras, como na que agora vos apresentamos procura-se, ao expor em contexto, enriquecer o percurso do monumento aprofundando a reflexão alargada e pluridisciplinar do universo sócio territorial onde o Convento de Cristo se inscreveu.

A presente mostra é fruto da parceria estabelecida entre o Convento de Cristo - Direção Geral do Património Cultural (CC-DGPC) e o Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra (CEAACP-UC). Conta ainda com outras instituições, como o Instituto Politécnico de Tomar (IPT) através do projeto científico-pedagógico “Laboratório da Pedra”, o Laboratório Hércules da Universidade de Évora (LH-EU) e o Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (SNBCI), que possibilitou a edição deste catálogo.

Além do acervo pétreo do Convento de Cristo, exibem-se peças provenientes do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), Museu Municipal Santos Rocha da Figueira da Foz (MMSR), Museu de Aveiro/Santa Joana (MA/SJ), Museu Diocesano de Santarém (MDS), Museu da Comunidade Concelhia da Batalha (MCCB) e das igrejas paroquiais de Carregueiros e Pedreira do Concelho de Tomar.

Esse acervo resultou da importante ação da UAMOC (União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo), que a partir de 1918 iniciou a importante missão de recolha de património móvel relacionado com a Ordem de Cristo e este monumento, com vista à sua preservação e valorização, através da constituição de um Museu no local da sua sede, o Convento de Cristo.

Concretiza-se assim, com esta mostra, um terceiro ciclo expositivo da estratégia iniciada em 2015, na qual se revela ao público esse núcleo de escultura pétreo do Convento de Cristo, convocando-o, a nível do discurso expositivo, para a observação da produção devocional, entre os séculos XIV a XVI, e as possíveis afinidades desse trabalho oficial. entre Coimbra e Tomar.

Fica aqui, por fim, um convite para melhor conhecer o Convento de Cristo e a vasta “região de pedra” calcária onde se insere, imponentemente testemunhada pelo edificado patrimonial e os seus Monumentos Património da Humanidade, como na imensa e riquíssima plêiade de trabalho escultórico, presente na construção do espaço arquitetónico, nos inúmeros elementos escultóricos e decorativos, estruturais e compositivos que contracenam e o integram.

Portais, portas, janelas e loggias, abóbadas, chaves, colunas e capitéis, frisos, tímpanos, arquivoltas e entablamentos, gárgulas e mesmo fontes, são apenas alguns dos inúmeros elementos desta sinfonia pétreia de enorme abundância iconográfica, simbólica e comunicativa que em cada espaço, e em cada momento, nos surpreendem e encantam aqui, no Convento de Cristo, testemunho indelével da força e pujança produtiva dos ofícios da pedra.

Andreia Bianchi Ayres de Carvalho Galvão  
Diretora do Convento de Cristo

# Introdução

Seguir o *Rasto da Devoção* a partir de um acervo escultórico heterogêneo, de múltiplas proveniências, com distintos graus de integridade física e de cronologias nem sempre claras, balizadas entre os séculos XIV e XVI, constitui um exercício de reativação e recontextualização virtualmente impossível de realizar. Porque os espaços e referências originais se perderam, porque a informação material que cada peça oferece foi filtrada - e por vezes impiedosamente amputada - pelo tempo, porque os circuitos devocionais de cada época e lugar são delicados sistemas em que a relação entre o humano e o divino, a imagem e a fé, o cotidiano e o excepcional se estabelece e equilibra sempre de forma particular. Ainda assim, e porque é *No Rasto da Devoção* que a vida das imagens começa por se escrever, vale a pena incorrer no perigo da interpretação para encontrar o sentido para lá da forma, o homem (artista, comitente, devoto) para lá da pedra, as ideias para lá das imagens. E a *imagem* por excelência não é outra senão aquela cuja tridimensionalidade palpável acolhe com carnal humanidade os olhares expectantes, temerosos ou enternecidos, os louvores sonoros e as preces mudas dos homens e mulheres de muitos tempos.

Na expectativa da recuperação de uma parte, ainda que ínfima, do universo devocional que motivou a criação das esculturas patentes nesta exposição, e que durante vários séculos lhes deu sentido e contexto, construiu-se uma narrativa iconológica que parte das figuras e temas que protagonizam o núcleo escultórico das reservas do Convento de Cristo, e que mais não é do que um fragmento, na relação com as principais devoções do Portugal dos séculos XV e XVI. Do nascimento à morte, passando pela redenção e pelo encontro com Deus, pela cura do corpo e pela salvação da alma, as devoções de que se compõe este percurso colocam-nos num ciclo ininterrupto de finais e de recomeços.

## FIAT LUX

“No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: ‘Que exista a luz!’ E a luz começou a existir.”

Gênesis, 1: 1-3

Assim se inicia o caminho pelo *Rasto da Devoção*: pela luz sem a qual o caos e a matéria informe jamais dariam lugar à perfeita ordem e à perfeita forma. Numa evocação que não deixa de ecoar o próprio processo escultórico, que à pedra tosca subtrai a forma calculada de uma imagem feita à imagem do Homem para permitir ao Homem alcançar a imagem divina, esta genesíaca invenção da luz é-nos recordada pela figura do anjo ceroférario. Imagem singular, muito provavelmente remetida

à produção escultórica do século XIV, este portador do círio convida à entrada num circuito devocional do qual nunca terá sido protagonista. Figura acólita e secundária, o anjo ceroferário constitui uma entidade mas não uma identidade e, como tal, escapa à dinâmica das devoções particulares, ainda que com elas se relacione estreitamente.

Frequentemente associados à imagem da Virgem, que iluminam e acompanham, os ceroferários são presenças comuns numa enorme variedade de suportes, desde portais, altares e retábulos, a peças de ourivesaria, placas de marfim, ou manuscritos iluminados. Em Portugal, surgem sobretudo na tumulária, em escultura relevada e de pequenas dimensões, como verdadeiros pontos de luz que apresentam e anunciam. E assim mesmo, com luz e incógnita, o anjo ceroferário do Convento de Cristo abre caminho para a iconografia mariana, ponto nevrálgico da devoção medieval e moderna.

## MOSTRA QUE ÉS MÃE

Pela sua humanidade, benevolência e singular ternura, a representação da Virgem com o Menino constituiu uma das mais frequentes imagens do horizonte devocional dos séculos XIV a XVI. Perfeita mas humilde, excepcional mas familiar e sempre próxima e apaziguadora, a imagem feminina, tantas vezes resgatada à dureza fria da pedra, constitui o arquétipo fundamental da relação moral entre a beleza e o bem, numa cultura que não se furtou ao apelo físico da figura humana.

“Mostra que és mãe” é a passagem do hino *Ave Maris Stella* que exorta Maria, Mãe de Deus e de todos os Homens, a acolher no seu seio todos os seus filhos, levando as suas preces àquele que, sendo *o fruto do seu ventre*, seria também o divino redentor do pecado de Eva. Assim, ainda que coroada como Rainha dos Céus, Maria amamenta o seu filho, mostrando-se mãe. Humanizada e sempre íntima, esta relação ganha com frequência contornos de quadro quotidiano, espelhando simultaneamente as referências visuais do escultor e as dos fiéis que fervorosamente adoraram Maria sob a invocação de Nossa Senhora do Leite.

Mas a imagem terna e apaziguadora da mãe que, com o filho nos braços, lhe oferece o seio não deixa de constituir-se em objecto de tensão e prenúncio. Da convocação dos santos fluidos, o leite que alimenta a vida e o sangue que haverá de resgatar o Homem da morte, às subtis lembranças do sofrimento da Mãe e do Filho, visíveis na abertura da túnica da Virgem que lhe expõe o seio, qual chaga aberta no peito de um e de outro, a imagem da *Virgo Lactans* inclui com frequência alusões premonitórias ao Sacrifício de Cristo. Dando inusitada forma a esta sugestão, a última escultura deste núcleo mostra já a Virgem transformada numa invulgar Senhora das Dores, que vê o próprio seio trespassado pelo punhal cravado por Cristo criança que, vestido de vermelho, anuncia o sangue a derramar pelo resgate da Humanidade.

## ESTE É O MEU CORPO

Corpóreo, táctil e emotivo é também o tema do Calvário, representado no terceiro núcleo iconográfico da exposição. “Este é o meu corpo, que será entregue por vós” é parte do texto eucarístico (1 Cor. 11: 24, Lucas 22: 19) onde se anuncia o *pathos* que, depois de séculos de eufemística contenção, as imagens irão explorar crescentemente a partir do século XIV, estimulando no observador compaixão, piedade e empatia. Quer em formatos mais intimistas e portáteis, quer em grandes Crucifixos e Calvários,

o culminar da Paixão de Cristo representa-se na dor suprema do Filho de Deus no seu sacrifício pela Humanidade. Esta é, portanto, e sobretudo no século XVI, uma figura profundamente humanizada que convida tanto à partilha do sofrimento físico quanto à sua sublimação. Exposto e vulnerável, o corpo de Cristo ergue-se em majestoso símbolo de piedade e abnegação, síntese da dolorosa *Via Crucis* cujas estações se rememoram diariamente a partir do *Pequeno Ofício das Horas* e sempre que contemplada a imagem do crucificado.

Do lado de cá da morte, as presenças dolorosas da Virgem e de São João Evangelista servem de espelho e estímulo ao fiel, que com eles irá identificar-se no momento de recordar a Crucificação, pois são eles que, à escala novamente humanizada do observador, retratam o luto e a comoção.

## EU SOU O QUE SOU

Após a Crucificação, a Morte e a Ressurreição de Cristo, concretiza-se a síntese e a apoteose, perfeitamente representadas pela reunião do Pai, do Filho e do Espírito Santo na figura tríplice da Santíssima Trindade, um dos dogmas mais complexos da narrativa teológica. Embora desapoiado da razão natural da Igreja, este encontrou uma expressão plástica inusitada, a que aderiram efusivamente a encomenda, os artistas e a expectativa dos devotos. O insondável mistério que faz da divindade única do Cristianismo simultaneamente três e um, tal como graficamente expresso no *Scutum Fidei*, ou Escudo da Trindade (*Pater non est Filius non est Spiritus Sanctus non est Pater... Deus est Pater, Deus est Filius, Deus est Spiritus Sanctus*) encontra na imagem esculpida uma das versões mais tangíveis (e acessíveis) do dogma, ao tornar visível a humana imagem de Deus. Assim, “a Trindade, que é Deus”, segundo Santo Agostinho, ao tornar-se visível, ou visualmente conceptualizável, humaniza-se e aproxima-se do fiel. Quase sempre entronizado, Deus-Pai segura nas mãos a imagem do Filho crucificado, sobre o qual se ergue a pomba do Espírito Santo. Ora impassivo, ora emotivo e reactivo perante a morte de Cristo, o Deus da Trindade dialoga quase sempre com o observador, afirmando-lhe com humana voz “Eu sou o que sou” (Êxodo 3: 14).

## DO CORPO E DA ALMA

Depois dos mistérios da Trindade, chegam as devoções que apelam à cura do corpo, à salvação da alma e à protecção de ambos face às investidas do mal. Da multiplicidade de santos aptos a responder à doença e à dor, um dos mais cultuados nestas cronologias foi São Brás, também ele abundantemente representado na escultura devocional. Dotado de muitas valências, que fazem dele protector dos animais, dos cardadores, dos tosquiadores, dos escultores e dos construtores, conta-se ainda entre os Catorze Santos Auxiliadores. São Brás de Sebaste, bispo e mártir, ficaria, contudo, particularmente associado aos males de garganta, a partir do episódio em que teria salvo uma criança que se engasgara com uma espinha, sendo esta a invocação preferida em Portugal, onde é sistematicamente representado com a imagem de um jovem orante que implora a cura, rapidamente ministrada pelo santo.

Mas se a devoção se faz das necessidades concretas do dia-a-dia, ela não deixa de contemplar as ameaças - e a correspondente necessidade de protecção - que espreitam no pós-morte. Assim, as entidades demoníacas, que mais não são do que anjos rebeldes e caídos, devem ser combatidas pelos seus equivalentes luminosos, particularmente bem representados pelo arcanjo guerreiro, São Miguel. Este, que é também uma

presença constante nos altares das igrejas portuguesas, assegura ao fiel que a iniquidade não prevalecerá, derrotando sem esforço o demónio, síntese de todo o mal, e protegendo assim o Homem no momento último da pesagem das almas (*psicostasis*). Arcanjo psicopompo, presente no dia do Juízo Final, São Miguel não poderia ser senão uma figura central do culto cristão, encontrando expressão, como os protagonistas dos demais núcleos desta exposição, numa plasticidade de feição ora mais erudita, ora mais vernacular, que demonstra a imensa popularidade da sua imagem. Personagem apocalíptico, ele é também arauto do princípio e do fim, incorporando a milícia de Deus aquando da queda e expulsão dos anjos rebeldes e igualmente presente na Segunda Vinda de Cristo, combatendo sempre “a velha serpente, chamada Diabo ou Satanás, que leva todas as pessoas do mundo a pecar” (Apocalipse 12: 9). Ainda que os textos o não indiquem explicitamente como líder desta última batalha, a arte explorou com frequência o potencial da ambiguidade, fazendo de São Miguel um poderoso protagonista dos ciclos escatológicos da história do mundo. Também ele uma figura de luz, visível por entre o caos novamente informe do combate do Bem contra o Mal, remata e abre com força ígnea o ciclo de fé e devoção, cujo rasto o anónimo ceroferário nos convida a acompanhar.

A narrativa que assim se constitui não encerra a força devocional que atravessa um tempo crucial na construção humanista que articula fé e ciência. Extraída de um universo cultural mais vasto onde se inscreve a tumultuosa dinâmica cristã, ela representa apenas uma leitura condicionada aos temas lançados pela escultura em reserva no Convento de Cristo e proveniente de um acervo disperso e integrado com o esforço, ao longo de anos, da extinta União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo (UAMOC).

Partindo destas peças, que reivindicam um específico comportamento cultural dentro de um tempo virtualmente balizado e encontram afinidades numa produção (hoje em diversos espaços) identificada na triangulação definida entre a Batalha, Coimbra e Tomar, esta exposição não se esgota nos seus próprios conteúdos; abre antes uma rede alargada de interrogações dirigidas tanto aos percursos de fé no passado e na contemporaneidade, como à matéria plástica e à natureza da interpretação feita pelos artistas que assim moldaram a espiritualidade cristã. Na consciência de que uma exposição é sempre uma reinvenção que trabalha sobre o passado e o presente, ela é sobretudo uma proposta de interpretação e (des)construção onde, em definitivo, os públicos têm acesso a outras tantas posições sobre a matéria exposta e sobre si mesmos.

Do século XIV ao século XVI, e assumindo a deslocalização de todo este conjunto dos seus espaços e afectos originais, a aposta não foi deliberadamente ao encontro das obras consideradas de grande relevância qualitativa no âmbito da produção plástica. O que verdadeiramente determinou o fio condutor da sequência que agora se organiza foi a sondagem a um sentido de eficácia emotiva que preencheu as reais expectativas da encomenda e dos fiéis. Mais do que seleccionar a qualidade, optou-se pela captação de uma paisagem devocional que integra a imagem que, por seu turno, gera, acrescenta e estimula a proximidade táctil aos mistérios do Cristianismo.

Os objetivos traçados procuraram respostas nem sempre fáceis de obter. Com as dificuldades inerentes ao estado de conservação das peças, mutiladas ao ponto de interferir na clareza da iconografia (como acontece com o anjo que abre a exposição), da intervenção laboratorial possível não resultou ainda um apuramento mais decisivo das informações necessárias à captação dos registos sobre materiais e procedimentos. Uma decifração mais nítida sobre a natureza específica dos calcários ou dos pigmentos utilizados será também um desafio que permite enquadrar este projeto em futuras realizações.

Os resultados agora apresentados são fruto da cooperação entre o Convento de Cristo e o Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra, à qual se juntaram outras entidades e outras equipas sem as quais seria impossível a concretização deste trabalho interdisciplinar. Construir ciência e cidadania é, em suma, o desiderato maior desta iniciativa que se funda na herança de salvaguarda patrimonial do Convento de Cristo e encontra os potenciais de uma actuação futura através das relações estreitas entre o Património, a museologia e a investigação.

Maria de Lurdes Craveiro  
Joana Antunes  
Carla Alexandra Gonçalves



**Sala do Capítulo inacabada  
com o Museu Lapidar**  
Convento de Cristo.  
In Teixeira, 1929.



I

A proteção  
patrimonial  
no Convento  
de Cristo



# A proteção patrimonial no Convento de Cristo

Maria de Lurdes Craveiro

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEAAACP

A consciência patrimonial é fundamentalmente um legado do século XIX. Mesmo que se encontrem registos anteriores de salvaguarda em Portugal<sup>1</sup>, foi no ciclo conturbado dos acontecimentos que rodearam a extinção das Ordens religiosas e a desamortização dos bens da Igreja, acompanhados pela perturbação das lutas liberais e pelo incremento do processo de secularização que inflamava então a inteligência criativa portuguesa, que se movimentaram os círculos de uma elite ilustrada (muitos de raiz maçónica), combativa e próxima dos ideais republicanos que conduziram a 1910 e à promulgação, no ano seguinte, da Lei da separação das igrejas e do Estado. Herdeiro da euforia setecentista que centrava na ideia de progresso a conquista de uma sociedade nova, o Portugal do século XIX reivindicou também os efeitos benéficos do cientismo positivista, aplicados quer na emergência de uma industrialização incipiente, quer na formação ligada ao ensino artístico através da criação das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto ou de outras escolas que privilegiam o *saber fazer* mais do que o *saber ver*, quer nas práticas de conservação e restauro disseminadas pelos inúmeros monumentos que se recuperavam, quer nos ensaios de musealização (mais ou menos consolidados) que preenchiam o país, quer, em suma, na presunção de uma consciência identitária que radicava numa espécie de “alma coletiva” refletida a partir do “monumento nacional”, verdadeira invenção de Oitocentos (Rosas, 2010: 43).

No caldeirão das interferências que se jogam no século XIX e na dinâmica imparável de soberania do Estado, será este a assumir as maiores responsabilidades nos capítulos da Educação (situação que o pombalismo já tinha ensaiado) e da proteção patrimonial. O Estado “educador” e o Estado “protetor” ganhavam então uma força cujos ecos permaneceriam até à atualidade.

“Estavam, outra vez e sempre, criadas as condições de releitura dos equilíbrios entre o Estado e a Igreja, cabendo ao Estado um domínio crescente sobre os bens até então tutelados pela Igreja. A sua venda em hasta pública, em 1834, e o consequente processo de dispersão desgovernada de um espólio patrimonial riquíssimo mostrou tanto a fraqueza das instituições religiosas como a incapacidade de controlar estes mecanismos feitos também de avidez, incompetência e impreparação no seu acompanhamento legal e normativo. A velha ideia de progresso, orientada pela razão e pelo sentido otimista que a industrialização construía a custo em Portugal tinha, na realidade, aqui o seu primeiro e mais estrondoso fracasso. Assim se prova, também, o desnivelamento de uma consciência patrimonial que resvala, quase em exclusivo, para a proteção do edificado em detrimento dos bens móveis” (Craveiro, 2011a: 136).

De facto, seria apenas ao longo do século XX que as questões da salvaguarda do património móvel se transformariam em preocupação efetiva com resultados visíveis (e a que a Carta de Veneza, redigida em 1964, daria tão forte expressão).

O Convento de Cristo não necessitaria de esperar (tal como outros bens classificados) pelo advento da República para obter o devido reconhecimento patrimonial. Em 1907, e em conjunto com o Mosteiro da Batalha (1839), o Mosteiro dos Jerónimos, o Mosteiro de Alcobaça, o Convento de Mafra, a igreja de Santa Cruz de Coimbra, a Basílica do Coração de Jesus em Lisboa, a Torre de S. Vicente em Belém, as ruínas do Templo Romano de Évora, as ruínas da igreja do Carmo em Lisboa e as sés Velha de Coimbra, de Lisboa, da Guarda e de Évora, ao Convento de Cristo era então concedida a classificação como monumento nacional (com força de Lei a partir da publicação em DG, nº 14, de 17 de Janeiro de 1907). Sendo claros os objetivos que presidiram a uma filosofia interventiva que fazia coincidir os critérios de importância patrimonial com o registo das “glórias da Nação” (direcionado sobretudo para a Idade Média e o período manuelino), aqui se iniciava, também para o Convento de Tomar, uma trajetória de qualidade ratificada, ainda que nem sempre compreendida, que viria a ser rematada em 1983, com a classificação a Património Mundial da Humanidade pela UNESCO.

Num percurso feito de equívocos vários, a partir da capacidade inibidora que projetam os níveis qualitativos do próprio edifício, da necessidade de negociação com muitas instituições, poderes e outras tantas sensibilidades, o Convento de Cristo chegou aos inícios do século XX fragmentado, com ocupações desadequadas, mutilado na sua essência de espaço monástico habitado e enriquecido pelos equipamentos que clarificavam a sua identidade. Chegaria, de igual forma, “armadilhado” com as leituras historiográficas e artísticas dominantes no século XIX. A eficácia dos saberes fragmentados com que o Positivismo ganhava a pulso a batalha da ciência transformava-se em ferramenta operativa também nos circuitos patrimoniais, aplicando-se nas intervenções e nas técnicas de restauro sobre os edifícios, nos processos de inventariação (com o recurso à fotografia, à gravura ou aos acervos documentais) e, em última análise, na descodificação dos bens patrimoniais.

Não é hoje estranha a percepção de que a materialidade de uma qualquer estrutura ganha apenas sentido a partir de uma leitura inteligível capaz de inscrever num patamar de compreensão, com o qual são ativados os mecanismos relacionais de pertença emocional, de respeito ou de mútua aprendizagem. No vazio da sua ausência, soçobra o edifício interpretativo e colapsa toda a dinâmica estabelecida entre o Homem e a matéria criada. Por isso mesmo, a primeira metade do século XX pactuou com os modelos fornecidos pela centúria anterior, abraçando os “estilos” como a grande tábua de salvação capaz de fixar os objetos num tempo cultural adequado e dar-lhes a obrigatória capa da inteligibilidade. Sem perturbação, sem desassossego, bastaria a “correta” identificação formal que ia ao encontro inexorável de uma específica unidade estilística para se obter a redenção da clareza e do entendimento. As formas agiam em função das pressões do tempo e clarificavam assim o tempo. E todos os agentes envolvidos, o artista, a encomenda, a natureza dos materiais ou as técnicas utilizadas, concorriam para esse desígnio a que os intelectuais profissionais davam finalmente corpo teórico. Genericamente, nos efeitos benéficos desta crença (que ainda hoje não se esgotou) assentou toda a atuação interpretativa da matéria artística entre o século XIX e a primeira metade do século XX. Eventuais desalinhamentos entre o sentido formal captado e a unidade sonhada dentro da estrutura rotulada estilisticamente resolviam-se (e resolvem-se) com a adição do “antes” e do “depois”; com o “pré” e o “tardo” e com tantas outras fórmulas ainda ativas. De muitas formas, mutilou-se a complexidade do tempo e retirou-se-lhe parte da energia criativa, mas manteve-se incólume a estabilidade de uma decifração temporal em cadeia ritmada pelas formas, em contínua renovação e

sempre diferenciadas numa trajetória linear do tempo. O estilo, bandeira hasteada em prol do conhecimento, transformou-se não apenas na forma mais segura de chegar ao tempo artístico, convertido em célula pura e inviolável, mas também na ferramenta mais eficaz para rodear os edifícios de uma dignidade manipulada e dirigida aos anseios de um sentido nacionalista emergente. O Manuelino, mais do que todas as outras correntes ativas na longa prática artística do país, ganhava o estatuto de “estilo nacional” (único e irrepetível fora das fronteiras dilatadas de Portugal) e encontrava eco nos espaços mais emblemáticos do reinado de D. Manuel: Belém, Batalha, Coimbra e Tomar.

A acrescentar a esta aura colada aos Descobrimentos e à ação maior de figuras como o Infante D. Henrique e o rei D. Manuel, o Convento somava ainda o prestígio da ligação aos Templários e ao momento mítico da fundação da nacionalidade. Nesta duplicidade, e sem ter ainda ativada a consciência dos níveis qualitativos de uma plasticidade remetida a outros períodos mais comprometedores (como o período filipino), e num patamar onde a sedução historiográfica sobre a cultura artística do Renascimento tinha apenas dado os primeiros passos, a Tomar assistiam assim todos os requisitos que levariam a um percurso de salvaguarda efetiva, mesmo que ensombrado em muitos momentos pelas circunstâncias adversas que correram ao longo do século XIX, num trajeto já acompanhado, nos seus episódios fundamentais, por Jorge Custódio (Custódio, 2014: 231-294).

Foi, de facto, todo um contexto teórico de âmbito patrimonial, laboriosamente construído ao longo de uma experiência rica de descoberta, que chegou ao Convento de Cristo nas primeiras décadas do século XX. A antiga estrutura monástica era também herdeira de um historial onde cabia a devassidão e a destruição, levadas a cabo tanto pela negligência como pela “ingenuidade” de uma cultura romântica que sondou sempre a quimera da identidade e da “autenticidade” de um “original” reinventado. Citem-se apenas alguns registos elucidativos: a mutilação do piso superior do claustro de Santa Bárbara no século XIX constituiu uma perda patrimonial danosa, mas também foi fruto da candura que norteou as ambições formativas do século XIX e da vontade de dar visibilidade à expressão maior do “estilo nacional” – a janela da sacristia/sala do capítulo, fruto da campanha de Diogo de Arruda a partir de 1510. Mas a destruição do cadeiral de Olivier de Gand pelas tropas francesas de Massena, aquarteladas em 1810-1811 no Convento, reverteu em perda patrimonial de impossível recuperação onde, nem os poucos elementos sobreviventes, nem os desenhos datados de 1809 ou a presumível representação do coro alto e do cadeiral na tábua alusiva à *Missa de S. Gregório* (na igreja de S. João Baptista de Tomar) pelo pintor Gregório Lopes (Craveiro, 2017: 167-169) permitem a capacidade de visualização de uma grandeza que se transmite nas referências manuscritas de visitantes como frei Jerónimo Román.

Ultrapassado o período difícil após 1834 (com a dispersão e delapidação do acervo conventual e o risco latente de ruína), por várias vias, e ainda que num processo incipiente a partir da década de 40 do século XIX, nem o Convento foi totalmente abandonado nem parte dos equipamentos monásticos que o serviam tiveram destino incerto. Mobilizaram-se as instâncias políticas adequadas e, ao mesmo tempo que o acervo artístico e cultural era posto a salvo (em Lisboa, no Convento de S. Francisco – sede da Academia de Belas Artes –, na Casa da Moeda ou integrando o Tesouro da Sé e acabando nas coleções do futuro Museu Nacional de Arte Antiga), criando as condições para a desertificação do espaço, estabelecia-se em 1843 “a primeira guardaria pública de um monumento em Portugal” (Custódio, 2014: 234). Avançaram as primeiras iniciativas para a proteção do edificado, com a cabimentação orçamental da responsabilidade estatal, e agigantou-se uma campanha tendente à valorização do monumento. Mas a primeira grande obra de vulto seria precisamente a intervenção sobre o claustro de Santa Bárbara, em que o rei D. Fernando II se vê diretamente envolvido a partir da

visita realizada em 1843, e, no mesmo ano, parte do Convento era vendida a António Bernardo da Costa Cabral (1803-1889), a figura central do *Cabralismo* e 1º conde de Tomar (por decreto da Rainha D. Maria II em 1845). Esta apropriação acabou por incluir “a parte sul poente do convento renascentista, à volta do Claustro dos Corvos, o recinto do castelo templário onde fora, até ao reinado de D. Manuel I, a vila de Tomar e a Cerca do Convento, com uma extensão florestal e agrícola de quarenta e cinco hectares” (Barbosa, 2009: 182), e teve (até que, em 1934, toda a propriedade rústica e urbana voltou à posse do Estado) um papel relevante na preservação da estrutura edificada que passou a estar, por esta via, mais próxima do poder.

Na incapacidade da gestão de tão grande e significativo património, o destino das outras áreas conventuais foi sendo entregue a diversas entidades (Barbosa, 2009: 183): de 1909 a 1993 o bloco da Enfermaria foi ocupado pelo Hospital Militar; dos inícios do século XX a 1935 um setor da Guarda Nacional Republicana manteve as suas instalações nos claustros da Hospedaria e da Micha; a partir de 1921 o Seminário da Sociedade Portuguesa das Missões Ultramarinas chegou também ao Convento e recuperou a missão formativa, religiosa e cultural do espaço.

A trajetória do Convento ao longo do século XX é, assim, feita de muitas hesitações que decorrem dos níveis qualitativos que impõem o respeito e a ponderação nas decisões, mas também do acidentado percurso político e cultural que envolveu o país. Depois de 1974, a sucessiva entrega do conjunto monumental ao IPPC – Instituto Português do Património Cultural (1980), ao IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico (1992-2007), ao IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (2007-2011), que pôde contar com a junção da mão-de-obra qualificada dos técnicos da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, extinta em 2007, e, mais recentemente, à Direção-Geral do Património Cultural tem gerado uma ação em que a salvaguarda se conquista a pulso mas dando passos firmes na obtenção de resultados que colocam o Convento na senda das prioridades no âmbito da proteção e da divulgação internacional. De facto, e ultrapassado o empenho dos anos 80 em transformar parte do edificado em unidade hoteleira (ideia que voltou a germinar em 1993 com a libertação do corpo da Enfermaria), ao Convento de Cristo tem assistido um programa de reabilitação do espaço e dos equipamentos (mesmo que sem a celeridade desejável), cuja visibilidade se tem sobretudo centrado nas intervenções realizadas na Charola. Ao mesmo tempo, a crescente sedução pelo espaço templário e pela sede da Ordem de Cristo têm suscitado uma onda de adesão turística que, por seu turno, implica uma responsabilidade continuada no capítulo da investigação científica (refletida no número crescente de dissertações de mestrado e teses de doutoramento que incidem sobre o Convento) e da programação cultural. Desde os circuitos expositivos montados com cada vez mais frequência em espaços específicos da área conventual, ao carácter formativo que aqui se desenrola a partir de conferências, colóquios, cursos de natureza vária (que podem integrar residência para estudiosos e artistas), às parcerias e protocolos de colaboração com diversas instituições de vocação universitária, patrimonial ou institucional, às atividades lúdicas e de espetáculo, o Convento dialoga hoje com as expectativas colocadas também à generalidade do Património edificado: o estudo e a preservação de uma identidade peculiar e única e a sua manutenção como espaço vivo e ao encontro dos anseios do cidadão mais ou menos exigente e conhecedor. Em suma, a fixidez de um espaço e de uma herança *versus* a constituição de um campo laboratorial que tende à formação e à energia do (re)conhecimento e da construção científica e de cidadania.

Como tantas outras estruturas patrimoniais, o Convento de Cristo vê-se, de igual forma, confrontado com o dilema de uma musealização sem obras. À exceção da Rotunda templária, ainda com as marcas que lhe deixou o século XVI, todo o espaço conventual

é percorrido na absoluta nudez de um acervo que lhe foi negado; ou, numa prática política que varreu a consciência de salvaguarda entre os séculos XIX e XX e incita à deslocalização das peças (por vezes, numa “dança” de difícil reconstituição), o acervo no Convento também passou a integrar o cadeiral proveniente do coro do Convento de Santa Joana de Lisboa que passaria (em 1924-1925) a transmitir a ideia materializada da função do coro conventual na igreja da Ordem de Cristo.

O tremendo desafio da contemporaneidade passa por uma reflexão sobre a eficácia de um modelo geralmente captado e adaptado ao museu preenchido com acervo, inscrito ou não em estrutura de cariz patrimonial. Ou seja, enquanto no museu o repto dirigido ao visitante (que se abstrai do sentido plástico do espaço e da leitura sobre o edificado) passa pela montagem da inteligibilidade relativa a um conjunto deslocalizado e submetido a uma lógica de coerência fabricada internamente, no monumento despido o estímulo é outro: sem as referências mobilizadoras que o conduzem para fora do circuito físico que percorre (como acontece no museu), é a eloquência da pedra (ou do trabalho noutros materiais, como a madeira) e da organização espacial que dita a concentração na “genuína” interioridade do edificado. Para uma leitura com êxito sobre “as pedras que falam” cabe à tutela um esforço redobrado na transmissão cognitiva do espaço, também limpo das contaminações provocadas pela inserção de objetos com os quais o monumento nunca conviveu. Na “aridez” do percurso, a percepção recorre à materialidade exposta, que não pode funcionar (nem de outra forma faz sentido) se não for referenciada pela dimensão imaterial robustecida pelo conhecimento. Tal e qual como a imaterialidade se reporta sempre ao material numa relação energética de construção (Craveiro, 2011a: 231-234).

No Convento de Cristo, e depois de um historial de abandono, pilhagem e intervenções e ocupações menos adequadas, o drama de uma leitura que obrigava à interpretação de um espaço estilhaçado pela ausência implicou também o avolumar de uma consciência de proteção que teve consequências rápidas. E se foi o poder que levou à sua ocupação por, mais uma vez, aquartelamentos militares na Primeira Grande Guerra, foi na orla dos poderes que se tornou possível (acompanhando idênticas tomadas de posição um pouco por todo o país) a criação, logo em 1918, precisamente da mais categorizada estrutura de proteção patrimonial que rodeou o Convento ao longo do século XX: a União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo, a UAMOC, como a partir de então será designada. É, de novo, a investigação conduzida por Jorge Custódio que melhor esclarece os ingredientes que envolveram a emergência da associação sediada em Tomar, bem como as diretrizes que nortearam o seu trabalho ao longo de décadas e com relevantíssima atividade até aos finais dos anos 60 do século XX (Custódio, 2010: 177-190), momento decisivo no rumo da sociedade portuguesa e que traria rapidamente uma viragem significativa (que não imediatamente após a revolução de Abril de 1974) no âmbito das estratégias políticas no plano cultural e da salvaguarda patrimonial. Para melhor compreender a importância da UAMOC, bastará a consciência de que a classificação pela UNESCO como Património Mundial da Humanidade em 1983, chamando definitivamente a atenção internacional para o Convento de Cristo e ativando os mecanismos reforçados para a salvaguarda, constituiu um esforço desenvolvido a partir de uma experiência e conhecimento acumulados ao longo de cerca de 50 anos pela UAMOC, sem os quais seria mais difícil chegar ao êxito da consagração na lista da UNESCO.

Os objetivos maiores estabelecidos pela UAMOC no plano da proteção patrimonial coincidem ainda, no fundamental, com a contemporaneidade, mas os critérios de leitura e interpretação eram outros, como outras eram as ferramentas cognitivas disponíveis na primeira metade do século XX. Em 1929, no texto dedicado a Tomar e saído na coleção *A Arte em Portugal*, Garcez Teixeira ainda classificava o claustro dos Corvos



**Ruínas do Claustro da Lavagem**

Convento de Cristo.  
In Teixeira, 1929.

como “desprovido de interêsse” e o refeitório “sem grande elegância”; a Sacristia Nova (“em que o desengraçado do estilo era largamente atenuado pela profusão da pintura e douradura, e pelo mobiliário, hoje totalmente desaparecido”), o Aqueduto (“obra grandiosa, mas sem merecimento artístico”), a Portaria (“com o Portão Real (1620) e as suas salas, obras também de somenos valor”), ou a Botica e a Enfermaria (“onde apenas notaremos de passagem, a Sala dos Cavaleiros”) eram espaços empurrados para o “período decadente da Renascença” e, obviamente, remetidos para o período filipino e a dominação “dos reis intrusos” (Teixeira, 1929: 10-11). Mas o interessante é perceber que também os sócios da UAMOC acompanharam os desafios do tempo: em renovada filosofia de intervenção sobre o Património, em 1963, e a propósito da deslocação do acervo lapidar para o claustro da Lavagem:

“Continuaram os trabalhos de arrumação de diferentes peças, incluindo nestes trabalhos o repletamento, em argamassa branca, de muitas cabeceiras de sepultura de que só havia fragmentos, voltando assim às suas dimensões primitivas sem haver qualquer intuito de restaurar, ficando apenas em destaque o fragmento original, integrado nas suas primitivas proporções” (Anais, 1960-1966: 127).

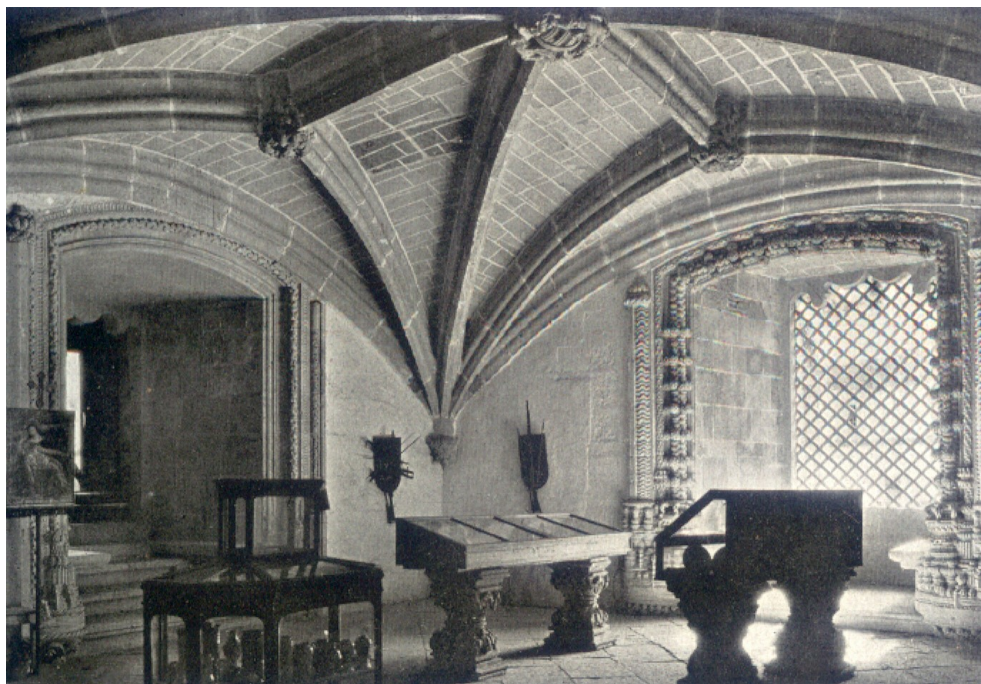
A ligação ao Estado ditou para a primeira direção da UAMOC a representação do Ministério das Finanças, do Ministério da Instrução Pública, da Comissão dos Monumentos, da Associação dos Arqueólogos Portugueses e da Câmara Municipal de Tomar, para além de outros três sócios escolhidos por aqueles. Estavam assim criadas as condições para um desenvolvimento processual mais célere, bem como para o acesso ao financiamento e a uma rede de contactos de elevado interesse no contexto da missão prevista.

Jorge Custódio elencou as grandes linhas do seu programa de ação:

“1ª conservação e manutenção dos monumentos; 2ª salvaguarda de bens imóveis e móveis; 3ª resgate de diferentes parcelas imobiliárias do Convento de Cristo; 4ª restauro do património arquitectónico; 5ª reintegração do património deslocado; 6ª restauro dos bens artísticos móveis; 7ª intervenção histórica, artística e científica nos monumentos; 8ª intervenções arqueológicas e 9ª aquisição de património deslocado dos bens nacionais e sua protecção no Convento de Cristo” (Custódio, 2010: 183).

**Sacristia/Sala do Capítulo com  
ligação ao Claustro Principal**

Convento de Cristo.  
In Teixeira, 1929.



A empresa não era fácil: as aspirações ao encontro da proteção de um património alargado esbarravam com um edifício esvaziado e degradado. Foi a persistência e determinação dos seus membros que ativou muitas obras de recuperação, grande parte delas geridas pela ação da DGEMN, e onde foi possível restituir a integridade em risco e a leitura mais clara do conjunto. As obras sobre os panos de muralha (1939), a redefinição da entrada na sala do capítulo, com escada a partir da igreja e desativando a ligação direta ao claustro principal pela janela a norte da sala capitular (como ainda se vê nas fotografias publicadas por Garcez Teixeira em 1929) ou a fortíssima intervenção sobre o claustro da Lavagem, devolvendo-lhe o piso superior (sobretudo a partir dos elementos caídos no terreno), são exemplos expressivos de uma atitude sempre norteada pela reflexão patrimonial e pelo combate pelas “boas práticas” (Anais, 1951-1958: 217-223, 240-253).

Em conformidade com os superiores objetivos da proteção e da formação, a preocupação com a musealização de um acervo disperso pela área conventual ou proveniente de Tomar e áreas próximas iria desencadear a reunião no Convento de um conjunto assinalável de peças de variada índole, processo acompanhado pelo registo de um inventário que, embora sumário e longe dos critérios da atualidade, constitui utilíssima ferramenta a partir da qual é possível começar a traçar a identidade das peças. Logo em 1923, a UAMOC iria propor, com êxito, a aquisição para o Estado da casa do capítulo (inacabada e em ruína) para instalação do Museu Lapidar (como era designada esta estrutura), libertando dele o refeitório (entregue a partir de 1922 ao Colégio das Missões Ultramarinas do Clero Secular Português). Até 1960, quando se deu início à transferência das pedras para o piso térreo do claustro da Lavagem (Anais, 1960-1966: 47), onde se encontram ainda hoje com um acervo que foi sendo reforçado, foi a presença dominante da atmosfera musealizada que também contribuiu para a preservação desta sala do capítulo, inicialmente destinada a freires religiosos e cavaleiros.

Não é, assim, possível traçar o percurso do Convento de Cristo ao longo de grande parte do século XX sem fazer interferir a ação múltipla da UAMOC, numa dinâmica de crescente sensibilização para as questões do Património e da salvaguarda. No domínio da investigação, forjou-se, porventura pela primeira vez, um investimento sério

e criterioso na ambição de estudar e compreender o monumento. Através do empenho na recolha documental dispersa, da inventariação e do confronto formal de espaços e sentidos estéticos, o Convento viu (mesmo que com uma leitura minada pela visão grandiloquente dos períodos manuelino e românico) germinar um corpo teórico à sua volta, determinante para o estabelecimento de um rumo de seriedade na composição da matéria física e abstrata de que goza hoje. A publicação dos *Anais da UAMOC* foi apresentando os resultados de uma investigação a cargo dos sócios e de outros intelectuais de referência (como Myron Malkiel-Jirmounsky ou Adriano de Gusmão) e cumpriu a sua função de divulgação de um material sistematicamente recolhido e estudado, que se alarga a outros circuitos na cidade e região de Tomar e chega também ao universo da Ordem de Cristo. Da mesma forma que a publicação de muitos documentos inéditos (na maior parte das vezes provenientes do Arquivo da Torre do Tombo) constituiu assinalável contributo científico, mesmo que analisados com um pendor declaradamente positivista. Aqui cabe igualmente o registo da “Vida associativa da União” (com os procedimentos executados) e a apresentação do registo anual de contas, com o detalhe da receita e despesa e onde constam os saldos do ano anterior, o montante das cotas cobradas, os subsídios angariados, as compras de peças e restauros efetuados, os custos com limpezas de espaços e objetos, com transportes de peças, com selos e cobrança de correios, o número de sócios em cada ano...

Os protagonistas desta epopeia de tão gigantesco braço são, sobretudo, militares de alta patente, professores, médicos, advogados, farmacêuticos, veterinários ou outras individualidades reconhecidas como João Couto, também sócio e diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, e constituem uma elite em Tomar, com capacidade para angariar fora os necessários afetos e obrigatórios provimentos materiais. A vitalidade da UAMOC expressa-se também no número de adesões que, por exemplo, em 1961 contava com 10 sócios beneméritos e 201 sócios ordinários. Vieira Guimarães, J. M. Cordeiro de Sousa, Lacerda Machado, João dos Santos Simões, Raul da Costa Couvreur, José Maria Barbosa Tamagnini, Amorim Rosa (que escreveria a *História de Tomar*, 1965, um dos textos mais divulgados sobre a cidade), Eugénio Sobreiro de Figueiredo e Silva, Henrique de Campos Ferreira Lima, são apenas alguns dos nomes que, ao longo do tempo, enfileiram o categorizado elenco da UAMOC e a quem a cidade prestou (a alguns) homenagem por via da toponímia. Mas Francisco Augusto Garcez Teixeira é a figura de vulto que impera na formação e afirmação da UAMOC e nos *Anais*, com artigos que continuariam a ser publicados depois da sua morte. Por esta ocasião, registava-se:

Os “Momentos ditosos da sua vida eram aqueles que passava ante as relíquias arquitectónicas e esculturais da cidade nabantina, admirando, interpretando e refletindo as emoções dos espíritos criadores de tantas maravilhas, acumuladas no restricto espaço da lendária Nabância... E tudo silenciosamente, sem alarde, conduzindo a resultados prestimosos, sem dar nas vistas, obscuramente, por amor da arte e do património histórico da cidade, que não deixará de recordar afectuosamente a sua memória e desinteressada dedicação” (*Anais*, 1944-1950: 129-130).

E talvez porque a qualidade não necessite de “alarde”, se encontre também aqui a chave para compreender tanto o impacto que ainda hoje ecoa sobre as competências da UAMOC, como os níveis de preservação do Convento de Cristo e do património associado, como, em suma, a adesão emocional (e incondicional) dos tomarenses ao seu específico território patrimonial. Hoje, como sempre, é nos critérios de rigor e conhecimento que se encontram as energias que estimulam o caminho da ciência e é nela que se forja a identidade. A estrutura patrimonial do Convento de Cristo tem, pois, de continuar a salvo de interesses políticos ou do fascínio momentâneo de qualquer processo mais ou menos mediático.

No remate, sempre lacunar, de um percurso, a exposição que serve de mote a este Catálogo também é devedora dessa herança e de um trabalho profícuo ao longo de décadas cruciais na história do país e na construção agitada de novos rumos conceptuais. Por isso mesmo, o *Rasto da Devoção* apanha o fio condutor da UAMOC a quem presta a incontornável e devida homenagem.

- 
1. Como acontece com as medidas promulgadas ainda em tempo de D. João V ou, com outra expressão de visibilidade, os empreendimentos de Frei Manuel do Cenáculo para a proteção musealizada do património religioso (Brigola, 2003, 2009).



Mestre da Visão de Santa Gudula, *Jovem homem segurando um livro*, c. 1480 (detalhe)

New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mary Stillman Harkness, 1950 © Domínio público



# II

## O habitat da escultura



# O habitat da escultura

Joana Antunes

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEAACP

O encontro da contemporaneidade com o objecto escultórico é ainda, e não obstante as várias formas de mediação que se propõem intermediar o contacto directo, uma experiência física, corporal, sensorial. Quer se trate de uma obra do presente (de um passado recente) ou de um passado mais ou menos distante, a tridimensionalidade e a plasticidade da escultura requerem sempre uma observação dinâmica, capaz de sentir, ainda que não necessariamente de forma táctil, dimensões, volumes, texturas, reacções lumínicas, quase sempre cuidadosamente ensaiadas pelos espaços expositivos que são hoje palco deste contacto. Se o objecto escultórico do presente se cria e perspectiva em função deste encontro e destes espaços - sejam eles o museu, a galeria, o espaço público, ou até o espaço privado - a escultura do passado sujeita-se a eles como um segundo habitat, um espaço de pós-morte ou, porventura, um espaço de renascimento, mas sempre um espaço que devemos assumir na sua forçosa descontextualização. Assim é o diálogo do presente - mediado pela construção e pelas expectativas que connosco transportamos para o espaço da escultura - com a arte do passado medieval e moderno, tão mais distante, quanto remetido a domínios de um tipo de devoção e religiosidade que no curso do tempo se perdeu, deixando apenas registos fósseis e raríssimos testemunhos vivos, quase sempre cristalizados na sinceridade da vivência popular. Se o poder das imagens devocionais do passado nos é hoje (quase sempre) apenas teoricamente conhecido, importa, por isso mesmo, questioná-lo, re-imaginá-lo no seu habitat primeiro e natural, tanto quanto importa insistir no encontro pessoal com estas mesmas imagens que, afinal, venceram o seu próprio ciclo de vida e morte para alcançar o presente.

Não por acaso, à escultura de culto e devoção ficou reservado o expressivo e icónico nome de *imagem*. No contexto de uma igreja, capela ou idêntico espaço de vocação religiosa - mesmo que um oratório privado ou um simples altar doméstico, improvisado sobre um móvel ou apostado a uma parede - falar de *imagem* equivale a falar de escultura devocional, frequentemente exenta, de vulto redondo (real ou simulado), sugerindo e presentificando a tridimensionalidade tangível das pessoas e seres sagrados aos quais se presta veneração. A imagem de um santo cumpre, portanto, o papel activo da reprodução de um original sempre idealizado, cuja pertença a um espaço implica também uma presença. Perante a sugestiva volumetria da imagem esculpida, a intermediação efectiva-se. O fiel crê-se na presença do santo e, ainda que por breves momentos de imersão oracional e meditativa, o diálogo é real. Bastará, a este título, evocar o realismo impactante do Retábulo de Ghent, de Jan van Eyck, (1432, Catedral de S. Bavo, Ghent) e a forma como os comitentes, Joos Vijd e Lysbette Borluut, são representados em devotada oração a duas *imagens* - São João Baptista e São João Evangelista, ambos

pintados a grisalha numa precisa simulação das figuras esculpidas que, por norma, receberiam as preces reais dos fiéis.

A veracidade, mais do que a mera verosimilhança, que se procura na imagem-escultura propicia muitas vezes uma relação entre o devoto e a figura sagrada que está para lá do potencial da imagem ficta e que resulta efectivamente da crença numa presença. A imagem vê, vigia e pode inclusivamente responder, acenando com a cabeça, movendo os olhos, ou até mesmo realizando milagres (Sansterre, 2015; Bynum, 2011). A ficção da representação vê-se assim convertida em substituição, muitas vezes multiplicada e não muito distante - na prática, se não na substância - daquela do ícone (Belting, 2010: 5). Mas a intimidade do contacto, essa sim, parece por vezes trair essa natureza icónica. Porque poderosa e actuante, a imagem do santo tem vontades e, porque as tem, sofre as consequências dos sucessos e dos fracassos das suas intervenções, podendo mesmo chegar a ser punida pelo fiel ou pela comunidade. Oficialmente banida no Concílio de Lyon de 1274, a humilhação de relíquias e imagens prolongar-se-ia até à Época Moderna, constituindo um comportamento transversal a toda a Europa, que se estendeu também aos territórios coloniais (Maizuls, 2017: 27-28). De resto, em 1534 as Constituições da Sé de Évora procuravam ainda penalizar quem atirasse imagens à água durante as secas ou as ameaçasse com a imersão para que propiciassem chuva, práticas punitivas que, segundo Rodney Gallop, se mantinham ainda no século XX, “sendo as vítimas S. Miguel no distrito de Vila Real, Santo António em Bragança e Santa Marinha em Segura (Beira Baixa)” (Gallop, 1961: 135).

Num registo menos interventivo, a escultura actuou como meio fundamental de oração e meditação, facilitando ao sujeito o contacto com o sagrado numa “pedagogia contemplativa” (Smith, 1996: 28) que, a partir do século XIII, se desenvolveu em ambiente monástico para alcançar no século XV, com o rápido desenvolvimento da *devotio moderna*, as devoções laicas e individuais. Mas contemplar a imagem foi, com frequência, uma experiência muito mais do que visual: tocar, beijar, abraçar faziam parte do encontro com a escultura nos seus dois principais habitats, o doméstico e, como o próprio Bernardo de Claraval bem cedo denunciara, o eclesial. Esta interacção, frequentemente mais emotiva do que racional, tem hoje outras motivações, outros formatos e outros espaços. A mudança operada sobre os antigos habitats da escultura assim o impôs. Hoje, não obstante os intensos circuitos de fé e devoção que algumas imagens, do alto dos seus habitáculos originais ainda alimentam (ainda que nem sempre em idêntica relação de acessibilidade e tangibilidade com os devotos), o lugar de encontro íntimo e emotivo com a escultura é, por excelência, o museu. Ora, porque um habitat não se identifica apenas a partir de um espaço mas de um conjunto de comportamentos nele estabelecidos, o espaço do museu e até o próprio espaço da igreja proporcionam um encontro com a imagem que pode ser o do assombro ou da sublimação, mas que já não é o da relação, tantas vezes tensa e dorida, do homem e da mulher, vulneráveis e efémeros, com as imagens feitas à sua imagem, porém poderosas e sempiternas na sua representabilidade.

O que de mais específico, especial e especular há nestas mesmas imagens é, portanto, a sua natureza devocional - a mesma que, porventura, mais nos afasta hoje da obra escultórica do passado. Para lá dos aspectos técnicos e formais, para lá da estética e até da história, há nestas imagens um aspecto funcional e (ir)racional, emotivo e espiritual, narrativo e ontológico que depende da sua humanização plástica, é certo, bem como da sua capacidade de interpelação estética, com frequência, mas que acima de tudo depende da sua natureza religiosa: da sua participação num quotidiano devocional, do seu protagonismo num calendário litúrgico, da sua intervenção na vida dos indivíduos e das comunidades. A acção da escultura devocional - pois não se trata de um objecto passivo - depende, portanto, neste circuito religioso, de espaços, lugares,

palcos, habitats. Uns naturais e perenes, outros transitórios e mutáveis, são estes lugares que acolhem o olhar, o gesto e a oração, dando-lhes sentido e potenciando a sua eficácia. Como habitats que são, é neles que se estabelecem as múltiplas e simbióticas relações entre a imagem e o seu entorno: as outras imagens, os círios, os ex-votos, os tecidos, os relicários e as relíquias, etc.

Mas enquanto organismo vivo, estas imagens possuem também um ciclo *biológico* que lhes atribui distintos espaços ao longo da sua existência. O nascimento de uma escultura tem, no período balizado entre os séculos XIV e XVI, um espaço por excelência: o da oficina. Se entendermos por escultura devocional apenas aquela que é objecto de veneração a partir de um altar ou oratório, vê-la-emos por certo nascer num ambiente oficial, por norma urbano e de localização mais ou menos fixa, não obstante ocasionais períodos de itinerância. Já se entendermos também como devocional a escultura que integrou o tecido arquitectónico do interior e do exterior dos edifícios e estruturas, desde igrejas a palácios, pontes e portas de cidades, poderemos perfeitamente supor o seu nascimento no próprio estaleiro de obras, numa oficina cuja estrutura física e humana responde às especificidades e localização do edifício em questão.

Adquirida por encomenda directa, devidamente contratualizada, ou escolhida e comprada entre a produção oficial destinada ao “mercado aberto” - de que já as Cantigas de Santa Maria nos dão conta para a pintura, não fazendo supor uma realidade diferente para as obras escultóricas das mais variadas tipologias (Camille, 1996b: 115) - a escultura devocional viverá num ou em vários habitats que poderão encontrar-se em três grandes categorias: o espaço privado e doméstico, mesmo que de âmbito áulico; o espaço *público*, que deverá entender-se como fora de portas (mas não fora de muros); e o espaço da Igreja.

No espaço doméstico, a vida de uma escultura, tendencialmente mais curta porque dependente dos ritmos quotidianos e geracionais, de um maior desgaste material e de circunstâncias individuais, desenrola-se sobre uma série de distintos suportes. Nas casas mais abastadas, a escultura encontra-se por toda a parte, desde as mísulas

da lareira da divisão principal, até aos remates dos bancos e cadeiras. Frequentemente ocupados por figuração profana (como bustos de homens e mulheres, quimeras, cães e leões), por vezes recebem também imagens de anjos ou mesmo de santos, como sugere a ficção doméstica criada por Jan Van Eyck em torno do retrato do Casal Arnolfini (1434, National Gallery, Londres), onde a figura feminina se vê acompanhada pela imagem de Santa Margarida, esculpida a partir da madeira do remate de uma cadeira de espaldar alto. Neste mesmo espaço, é ainda possível surpreender, junto às mãos levemente unidas do casal, outros dois remates que representam um leão e um híbrido grotesco, figuras claramente premeditadas, vigilantes e apotropaicas, que por certo protegem o casal na sua união ou, como já foi sugerido, no seu último adeus (Koster, 2003: 3-14), - hipótese que as equipararia aos suportes habituais da tumulária medieval e que, de resto, encontram eco directo nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro.



Jan van Eyck,  
*O Casal Arnolfini*, 1434  
National Gallery, Londres.  
Pormenor das esculturas em  
madeira: Santa Margarida,  
um híbrido e um leão.  
© Creative Commons

Na verdade, o melhor retrato do habitat doméstico da escultura, chega-nos precisamente a partir da pintura, quer sobre pergaminho, quer sobre painel, e frequentemente de origem ou influência flamenga. Apesar das reservas que a utilização da pintura como documento para a realidade artística - seja ela doméstica, urbana ou religiosa - deste período possa merecer, a sua observação atenta e ponderada, frequentemente corroborada por vestígios mantidos *in loco* ou em contexto museológico, não deve entender-se como menos credível ou valiosa do que a do documento escrito, igualmente apto à imprecisão e ao equívoco e, por norma, menos informativo do ponto de vista espacial, material e visual. Assim, é frequente encontrar-se na pintura dos séculos XV e XVI, sobretudo, a representação de esculturas devocionais em contexto privado, inseridas em nichos, colocadas sobre mísulas ou dispostas sobre pequenos altares domésticos ou armários que os simulam. Em casa como na igreja, o lugar da imagem esculpida é sempre um lugar simultaneamente estratégico (para garantia de protecção e bênção, mas também de visibilidade) e sobretudo dignificado.

Assim, quando disposta sobre um altar ou armário, a imagem estará colocada de forma centrada e sobre uma peneira, acompanhada por um *drap d'honneur* ou protegida por um pequeno baldaquino de tecido colorido e será ladeada ou rodeada por objectos de aparato, como vasos preciosos ou pratos de bronze ou latão dourado e cuidadosamente polido, capazes de reflectir a luz das velas colocadas imediatamente à sua frente. É este o caso, por exemplo, da escultura em pedra (não policromada) da Virgem com o Menino que Josse Lieferinxe pintou na sugestão de aposento doméstico onde representou a cena da Cura de São Sebastião por Irene (c. 1497, Philadelphia Museum of Art, Cat. 767).

Já quando disposta sobre uma mísula ou recolhida a um nicho, a imagem surgirá geralmente sobre uma porta, uma janela ou uma lareira, como nas duas tábuas de Robert Campin representando São João Baptista e o mestre franciscano Henrique de Werl e Santa Bárbara (c. 1438, Museo del Prado, P01513 e P01514), ambas parte de um tríptico cujo painel central se perdeu. No primeiro caso, a parede fundeira recebe uma escultura em pedra da Virgem com o Menino, erguida sobre um vão entreaberto que se vislumbra para lá do separador de madeira que serve de fundo à representação do comitente e de São João Baptista. No segundo, Santa Bárbara é representada em recolhimento e leitura, num interior doméstico sobre cuja lareira se ergue uma pequena escultura em pedra da Santíssima Trindade, devidamente iluminada por uma vela. Sendo a lareira simultaneamente um lugar de particular nobreza e simbolismo no domínio da casa, etimologicamente associada ao lar e de evidente importância prática para o quotidiano doméstico, seria também um espaço potencialmente perigoso, tal como os vãos que, enquanto locais de entrada e saída, precisavam de ser velados e protegidos. Não surpreende, portanto, que a localização preferencial da escultura devocional esteja associada a estes locais, de forma permanente, como nos exemplos acima evocados, ou provisória e improvisada, como na pintura de *São Jerónimo no seu Estúdio* de Antonio da Fabriano (II) (1451, The Walters Art Museum, 37.439), onde é possível ver um pequeno crucifixo policromado afixado exactamente sobre as



**Josse Lieferinxe,**  
**São Sebastião Curado por Irene, c. 1497**

Philadelphia Museum of Art, EUA. Pormenor do altar doméstico com imagem da Virgem com o Menino.  
© Creative Commons

aduelas do vão que se abre para os aposentos do santo. Esta imagem voltaria a surgir, mas agora com maior dimensão e cuidadosamente colocada num nicho, junto de uma pequena jarra de flores, numa das muitas versões de Joos van Cleve sobre o mesmo tema de São Jerónimo (1521, Harvard Museums/Fogg Museum, 1961.26).

No universo palaciano, ou pelo menos nas suas representações, a realidade não seria muito diferente da já enunciada, senão pela maior opulência e profusão dos elementos escultóricos. No retrato, idealizado pelos iluminadores de uma das cópias das *Croniques d'Engleterre* de Jean de Wavrin (c. 1470-1480, British Library, Royal 14 E IV, fl. 244v), do jantar diplomático de D. João I com o duque de Lencastre, em cujo salão nobre se representou uma lareira, engalanada com um dossel de ricos tecidos e as armas de Portugal, esta é decorada por duas estatuetas de pedra que representam, em jeito de bom augúrio, a cena da Anunciação. Também numa versão das *Chroniques* de Jean Froissart (c. 1480, British Library, Royal MS 18 E II, fl. 206r), o cenário do infame episódio do *Bal des Ardents*, necessariamente remetido a um ambiente de corte, apresenta uma lareira rematada por uma escultura devocional dourada, com o respectivo castiçal. Já nos minuciosos interiores das *Horas Spinola*, do Mestre de James IV da Escócia (1510-1520, J. P. Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18), é possível reencontrar os altares com crucifixos (fl. 184v) e as lareiras profusamente decoradas, com pequenas figuras inseridas em elaborados baldaquinos (fl. 31v). De facto, no palácio, ou na casa nobre, onde frequentemente existem oratórios privados ou um espaço reservado à oração, surgem com frequência móveis destinados a receber um pequeno altar, com ou sem cortinas e dossel, mas quase sempre com um castiçal para iluminação da imagem, conforme representado no códice devocional equívocamente designado por Livro de Horas de D. Fernando (MNAA, 13/93v. Ilum e 13/96v Ilum), que Delmira Espada Custódio atribuiu, a partir de uma lúcida pista de Dagoberto Markl, a Gerard Horenbout, identificando o orante masculino frequentemente representado com D. Manuel I (Custódio, 2016: 209). Nestes ambientes de maior ostentação, também os pequenos dípticos e trípticos de madeira, metal, marfim, ou outros compósitos materiais, fazem a sua aparição, oferecendo ao crente não só uma possibilidade de aproximação individualizada e intimista à figura venerada, como também a sublimação estética e artística que idealmente acompanha esse encontro.

Fora de portas, a escultura habita sobretudo o limite do edificado, normalmente colocada de forma estratégica nos espaços liminares, de fronteira e de passagem, como as portas, as muralhas e as pontes, onde tantas vezes a iconografia mariana teve lugar de predilecção, ou nos lugares extremos, como os telhados e coruchéus que acolheram, por exemplo, os vigilantes anjos custódios de devoção manuelina. Em praças e cruzamentos, ela ocupa, pelo contrário, espaços centrais, normalmente sob a forma do cruzeiro, do pelourinho ou da fonte de aparato. Mas é, acima de tudo, nas fachadas dos principais edifícios e equipamentos urbanos - ou até mesmo nos rurais - que a escultura encontra a sua máxima expressão. Um pouco por toda a Europa, as fachadas das igrejas, em particular, revestiram-se, neste período, de uma epiderme escultórica que foi muito além da habitual concentração da imagem e do ornamento nos portais principais.

Dependentes dos programas iconográficos traçados aquando da projecção do edifício ou de uma campanha de renovação, estes conjuntos funcionam, por norma, como complexos organismos visuais que se articulam em discursos simbólicos e narrativas que tendem a sublinhar o papel salvífico dos oragos de uma determinada instituição religiosa ou, com maior frequência, de Cristo ou da Virgem. Numa lógica espacial que parte do centro (o tímpano) para as margens (arquivoltas, jambas, mísulas, nichos, gárgulas), a figura ou ideia representada será tão mais estranha ao(s) protagonista(s) do programa escultórico, quanto mais afastada estiver deste centro de emanção radiante que é o portal. Neste contexto, torna-se também indispensável pensar a escultura

(e o seu habitat) à luz de uma qualidade pictórica que virtualmente se perdeu: a policromia. Na sugestão da fachada de uma igreja monástica, criada para o volante esquerdo do Retábulo de St. Bertin (c. 1459, Gemäldegalerie, Berlim), Simon Marmion deixou um testemunho precioso do poder expressivo e dinâmico da cor que, posta ao serviço do reforço dos códigos de protagonismo e centralidade do programa escultórico, se aplica exclusivamente ao tímpano e à abóbada que cobre o portal, onde se representam, respectivamente, Cristo Juíz ladeado pela Virgem e São João Baptista e o céu estrelado da abóbada celeste. Já as esculturas de profetas que se recolhem aos nichos montados sobre as pilastras do portal, permanecem sem cor, tal como o anjo heráldico que surge sobre um portal adjacente, numa lógica que se estende também à relação entre a pintura em grisalha das faces exteriores dos volantes retabulares e o seu interior policromado.

Para lá da escultura programada, as fachadas das igrejas - e, por vezes, a sua cabeceira, como sucede na Sé de Braga - acolheram também imagens devocionais avulsas, colocadas sobre mísulas ou inscritas em nichos, muitas vezes protegidos por gradaria. Além das imagens de pedra, sempre mais resistentes às inclemências do tempo atmosférico, também os painéis e medalhões de metal e cerâmica habitaram o exterior dos principais edifícios. No painel da *Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus* (1522, MNAA, 1462-B Pint), surpreende-se, além do inconfundível portal manuelino e das gárgulas que se projectam a partir dos limites superiores da fachada, um medalhão de terracota policromada, com a representação da Virgem com o Menino - probabilíssima referência às abundantes importações da oficina italiana da família della Robbia - adossado à fachada do edifício e devidamente sustido por uma mísula relevada. Nem sempre alvo de uma devoção dirigida, a escultura que assim se insere no tecido arquitectónico não deixa, contudo, de concorrer para o reforço da sacralidade do edifício ou para a sua protecção, podendo igualmente acolher as apressadas preces dos transeuntes, assegurando-lhes vigilância ao longo do caminho.

Importa, no entanto, sublinhar que nem a natureza devocional de uma imagem é sempre um dado adquirido e constante, podendo as circunstâncias do seu ciclo de vida ditar diferentes tipos de atitudes por parte do observador, conduzindo por vezes a mudanças de agenciamento físico, função e funcionamento, nem as fronteiras da definição de escultura devocional estão suficientemente definidas para que dela possamos excluir, por exemplo, a tumulária, a ourivesaria de uso litúrgico, a pintura de grisalha e tantos outros âmbitos de criação directa ou indirectamente escultórica. Neste sentido, poder-se-á convocar um exemplo familiar e paradigmático: o túmulo da rainha Isabel de Aragão. Objecto de rememoração e perpetuação da vida devota da própria rainha, o seu monumento funerário contém, desde logo, enunciadas as linhas de força da sua devoção pessoal; no hábito mendicante que a rainha peregrina enverga; na representação corpórea da *elevatio animae* em directa correspondência com o sacrifício de Cristo no Calvário, garante de refrigério da alma e de salvação final; na identificação das clarissas que rodeiam a arca sepulcral, tal como as suas correspondentes reais o terão feito durante séculos no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Pensado, sem dúvida pela própria rainha, e executado na preclara oficina de Mestre Pero (c. 1330), como suporte e *memento* de piedade, o túmulo viria a ser, ele próprio, alvo de uma fervorosa devoção popular, crescentemente ancorada nos relatos milagrosos do corpo morto da santa rainha nele depositado (Macedo, 2006: 133). Com todo o empolamento poético que os relatos da vida e do pós-morte de Isabel de Aragão mereceram à época moderna, as palavras de D. Fernando Correa de Lacerda não deixam de transparecer essa previsível refuncionalização do túmulo de pedra, que sendo “Altar da saudade dos Vassallos, era refugio da saude dos enfermos, asilo de consolação dos afflitos, e a Elle recorrião todos, para alivio, e para o remedio” (Lacerda, 1735: 304). No entanto, a sacralidade



Simon Marmion, *Retábulo de St. Bertin*, c. 1459  
Gemäldegalerie, Berlim.  
Pormenor do volante esquerdo  
© Creative Commons

inerente ao objecto de culto, decorrente dessa *presentificação* da entidade venerada e indispensável à activação dos mecanismos da fé, pertencendo ao corpo sepultado e não ao local de sepultamento, pelo que em 1677 se procedia à sua substituição por outro túmulo de prata e cristal, encomenda do bispo D. Afonso de Castelo Branco, que assim canalizava a força da devoção para um receptáculo de maior neutralidade iconográfica. Arvorado em escultura devocional ainda no seu habitat original, a nave central da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (Macedo, 2006: 649), foi nesse mesmo espaço que perdeu, pelo menos em grande parte, esse estatuto e função, para logo mudar também de habitat, ao ser transferido para o coro-baixo de Santa Clara-a-Nova.

A tumulária, que partilha com a escultura de vulto e os retábulos pétreos a mesma origem oficial, representa, assim, um exemplo particular de escultura de implicações devocionais cujo habitat invariável é a igreja, quer no espaço eclesial propriamente dito, quer em capelas criadas com fins exclusivamente funerários - frequentemente anexas ao corpo da igreja - quer ainda em capelas claustrais. Inseridos em arcossólios, protegidos por gradarias e cobertos por dosséis ou apenas por pátios ou “campanas” de tecidos lavrados ou pintados (Costa, 1982: 73), os monumentos funerários de pedra (quase sempre) policromada marcaram indelevelmente a paisagem religiosa das épocas medieval e moderna, convivendo de perto com os altares e os retábulos, os nichos e as mísulas, habituais receptáculos de escultura relevada e de vulto inteiro, em pedra, madeira e metal.

No interior do espaço religioso, desde a simples igreja paroquial ao complexo catedralício ou monástico, a escultura habita muitos *loci* específicos, sem deixar de marcar presença, nos dois últimos casos, nas sacristias, nos claustros, nas salas do capítulo, nos refeitórios, nas enfermarias e em tantos outros espaços de vida capitular ou cenobítica. Mas é, sem dúvida, no espaço consagrado da igreja que a vida da imagem devocional se desenvolve com maior intensidade e plena participação na vida litúrgica. No altar-mor e altares menores, nas capelas familiares, de irmandades ou de confrarias, nos altares do povo, que proviam os fiéis de locais de adoração alternativos à capela-mor (que lhes estava vedada), a imagem, pintada, tecida ou esculpida, encontra o seu verdadeiro palco de actuação.

Nestes espaços, os frontais, sobrefontais e máquinas retabulares desempenharam, sobretudo a partir do século XIV, um papel fundamental enquanto *locus* da imagem esculpida. Se na Alemanha se conservam numerosos exemplares de frontais de altar em metal lavrado, na Escandinávia conservam-se incomummente íntegros os frontais de madeira que acolheram os avulsos alabastros de Nottingham e em Espanha, conjuntos esculpidos em pedra e madeira, recobertos por vigorosa policromia. Já em Portugal, os painéis de madeira revestidos a metal (prata) e esmaltes parecem ter conhecido particular fortuna logo a partir do século XIII, conforme o atestam os primeiros inventários do Tesouro da Sé de Coimbra (Costa, 1982: 42-43) e, com provável sentido de continuidade, o Tríptico da Natividade do Museu de Alberto Sampaio (O 52), remetido aos séculos. XIV-XV. Sempre a par dos painéis pintados, a escultura foi tomando lugar também nestes dispositivos de altar a partir da pedra, chegando-nos exemplares relativamente íntegros, como o retábulo da Capela dos Ferreiros da Igreja Matriz de Oliveira do Hospital, de Mestre Pero (século XIV), o retábulo do Corpo de Deus, de João Afonso (1443, MNMC, 4023;E51) ou o retábulo da Santíssima Trindade da Capela do Espírito Santo de Bucelas (século XV), além de fragmentos, como o presumível frontal de altar da Natividade da igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia (século XIV) ou o baixo-relevo de São Jorge da Igreja de Eira Pedrinha (1436), complementados, já em 1510, pelo frontal de altar esculpido por Machim para a Sé de Braga.

Com a chegada das grandes máquinas retabulares de madeira lavrada, dourada e policromada, inauguradas na capela-mor da Sé Velha de Coimbra (1498-1502) a partir da parceria estabelecida entre o entalhador Olivier de Gand e o pintor e dourador Jean d'Ypres, ambos de origem flamenga, a escultura conheceria uma nova dimensão num habitat costumeiro, convivendo de perto com a pintura sobre tábua e estendendo-se rapidamente a outros suportes, como os cadeirais de coro e os conjuntos escultóricos constituídos por imagens de vulto inteiro. É, de resto, a partir de meados do século XV e do triunfo da arte flamenga e germânica, particularmente familiarizadas com a expressividade, ductilidade, resistência e acessibilidade da madeira enquanto matéria-prima, que, na maior parte do território Europeu, começa a difundir-se a prática de simular em pintura a presença de imagens esculpidas em pedra. Quase sempre reservadas aos painéis exteriores dos volantes de trípticos e polípticos, estas esculturas fictas substituíam a imagem escultórica *de facto* na sua missão de presentificar as figuras santas nos ciclos devocionais do ano litúrgico. Pintadas em grisalha, ofereciam ao crente uma versão monocromática, certamente distinta da maior parte da escultura devocional então conhecida e cultuada, suficientemente contrastante com as apoteoses lumínicas e cromáticas oferecidas pelo interior do retábulo aquando da sua excepcional abertura, por ocasião das festas e solenidades maiores do calendário religioso.

Acompanhando a multiplicação de altares que, nas catedrais como nas igrejas monásticas, garantiam o culto a diversas entidades e invocações, estariam também as imagens esculpidas sobre alfaias litúrgicas, os crucifixos, os dípticos e trípticos de marfim ou de metal e pedras preciosas, além dos sempre numerosos relicários que, quando investidos de plena aparência antropomórfica, constituíram tantas vezes reais imagens de devoção, com exemplos que vão desde a emblemática figura entronizada de Sainte-Foy de Conques até à imagem-relicário de Nossa Senhora com o Menino pertencente ao tesouro da rainha Isabel de Aragão (c. 1300-1325, MNMC, 6034;O5).

No recolhimento de uma capela ou na imediatez de um altar, o habitat da escultura é também o palco privilegiado da performance pública da piedade, mas sobretudo, da exposição íntima do fiel à entidade intercessora, da hierofania, do milagre. A par das relíquias, as imagens milagrosas faziam parte da textura devocional e identitária da igreja e, se no oriente era o ícone pintado que cumpria esse papel, no ocidente, ele coube sobretudo à escultura de vulto, à *imagem* do santo ou da santa de maior devoção. Desde o Cristo Negro do Mosteiro das Donas de Santa Cruz de Coimbra (final do século XIV, MNMC, 10891;E295), cuja força expressiva deixa entrever a motivação da sua natureza milagrosa, até à Nossa Senhora da Vandoma (século XIV), padroeira da Cidade do Porto, que supostamente protegeu da guerra e da peste - originalmente colocada sobre o arco da Vandoma e hoje exposta na Catedral -, os relatos de imagens milagrosas, interventivas, protectoras sucedem-se ao longo de uma História que progressivamente lhes desgasta e subtrai as narrativas e o poder ontológico que outrora as identificou. Muitas delas associadas a achamentos milagrosos, como a Nossa Senhora da Silva (século XV, Sé do Porto), supostamente encontrada entre um silvado em tempos do Conde D. Henrique ou, já por terras castelhanas, a célebre Soterraña de Segóvia, desenterrada no local onde haveria de erguer-se o Mosteiro de Santa María la Real de Nieva, estas imagens representaram, para os homens e mulheres do seu tempo de *vida*, muito mais do que objectos artísticos, ainda que as suas características plásticas e estéticas muito tenham contribuído para a manutenção de uma aura de excepcionalidade que se estendeu, com frequência, ao seu habitat.

Igualmente milagrosa, a imagem abrideira da Virgem do Paraíso do homónimo convento de Évora, feita em madeira e marfim pontualmente policromado e dourado, com apontamentos de ouro, prata e pérolas, e atribuída a uma das prolíficas oficinas parisienses do século XIV, atesta a natureza *performativa* de muitas destas imagens e da

sua activação visual e devocional. O acto de abrir uma imagem para aceder a outras imagens que, de forma historiada, expõem as narrativas principais do seu culto, mais não é do que a expressão materialmente extrema da lógica de abertura e fechamento, revelação e ocultação, da maioria das imagens escultóricas e pictóricas abrigadas no interior de uma igreja.

Suporte por excelência desta teatralização visual da devoção, o retábulo encerra-se sobre si mesmo, tratando-se de um tríptico ou políptico, ou oculta-se por detrás de panos e cortinas. O mesmo sucede com os túmulos de maior aparato e, obviamente, com a escultura de vulto. Habitante permanente do espaço sagrado, salvo em momentos pontuais de deambulação, como os dos ritos processionais, a escultura não é, contudo, permanentemente visível ou acessível a todos os fiéis. Respondendo à premeditada dramatização do calendário litúrgico, a sua exposição obedeceu também a lógicas de acessibilidade do espaço eclesial diferenciadas, com o espaço do clero, dos protectores leigos e de outras figuras privilegiadas a corresponder por vezes à quase totalidade da igreja (no caso de muitas instituições monásticas) ou, pelo menos, à capela-mor e ao coro (sobretudo no caso das catedrais), ou seja, completamente vedado à presença e ao olhar da congregação, a não ser em situações absolutamente excepcionais. Esta diferenciação do acesso a distintos espaços e imagens fica perfeitamente ilustrada, por exemplo, no *Tríptico dos Sete Sacramentos* de Rogier van der Weyden (c. 1445-1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia) ou na *Santa Parentela* da oficina de Geertgen tot Sint Jans (c. 1495, Rijksmuseum, Amesterdão), que nos dão a ver os altares do povo, junto ao jubéu que em ambos os casos separa as duas igrejas, devidamente dotados das suas esculturas devocionais. No primeiro caso, o altar possui um retábulo, provavelmente de madeira dourada, onde se representa a Assunção da Virgem e que se prolonga verticalmente por um elaborado baldaquino sob o qual se inscreve a imagem protagonista: a Virgem com o Menino, já dourada e policromada, envolvida por uma estrutura de quatro pequenos volantes pintados que a ocultam e revelam ao olhar dos fiéis consoante as necessidades e exigências litúrgicas. No momento da missa, que a pintura representa, o insólito políptico encontra-se obviamente aberto. Já no segundo caso, a Santa Parentela reúne numa igreja cujo jubéu de madeira esculpida serve, ele próprio, de retábulo, ostentando as cenas do Pecado Original e da Expulsão do Paraíso; sobre o altar, o pintor optou por sugerir, com o protagonismo de uma imagem devocional mas com objectivos simbólicos bem distintos, o Sacrifício de Isaac em escultura de vulto dourada e policromada.

No ritmo cambiante do ano litúrgico, marcado também pelas festas dos santos padroeiros e por devoções e tradições locais, houve, porém, um momento comum de anulação do poder da imagem. A Quaresma, período de privação, introspecção e consternação, correspondeu, até ao Concílio Vaticano II - e, em muitas localidades, corresponde até hoje - à ocultação total de todas as imagens sob cortinas e panos, brancos ou negros, transformando por completo a paisagem eclesial. Disso mesmo se dá conta na pintura de Pieter Bruegel o Velho, *A Luta Entre o Carnaval e a Quaresma* (1559, Kunsthistorisches Museum, Viena), ao retratar, do lado da personificada Quaresma, uma igreja dentro da qual se vislumbram as esculturas dos pilares integralmente cobertas por panos brancos e um crucifixo deitado no chão, sobre os mesmos tecidos. Também numa miniatura de um livro de horas neerlandês do último quartel do século



**Rogier van der Weyden,**  
***Tríptico dos Sete Sacramentos*, c. 1445-1450**  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia. Pormenor do painel central, com representação do jubéu e retábulo do altar do povo.  
© Creative Commons



Livro de horas, Holanda, c. 1475-1500

British Library, Londres, Additional 25698, fl. 9r.

Miniatura com representação da penitência quaresmal e da ocultação das imagens.

© Creative Commons

XV (British Library, Additional 25698, fl. 9r), a penitência quaresmal é retratada numa igreja cujo retábulo-mor e esculturas do Calvário se encontram cobertos por panos brancos, com o sinal da Cruz inscrito a vermelho. Premeditadamente tenso mas momentâneo, este eclipse total da imagem não faz senão sublinhar o seu poder no cenário religioso, condicionando a disposição emocional e o comportamento dos crentes, tanto na encenação cíclica do luto pela morte de Cristo, como na exultação pela sua Ressurreição, momento em que todas as imagens são de novo reveladas e devolvidas à teatralidade da sua vivência quotidiana.

Omnipresente, ainda que por vezes oculta ou inacessível, a escultura não só encontrou na igreja um dos seus habitats preferenciais, como nela se multiplicou em inúmeros formatos e dimensões. De todos os suportes já aludidos, porventura mais representados no que até nós chegou da realidade artística e devocional deste período, outros há que virtualmente desapareceram na voragem do tempo, deixando apenas registos indirectos, em texto, em desenho ou em pintura. É este o caso da arte efémera, executada em materiais preferencialmente leves, flexíveis e pouco onerosos (madeira, tecido, estopa, pergaminho, elementos vegetais e animais de vária ordem) que, integrando as procissões, os cortejos e as festas religiosas (ou civis) acabava muitas vezes por integrar o horizonte visual das igrejas. Garcia de Resende, no relato da *Vida e Feitos de El-Rei D. João II*, contava como parte das decorações criadas para a mesa do banquete de casamento do infante D. Afonso, nomeadamente os grandes castelos de madeira e tafetá dourado, foram posteriormente oferecidos “a pessoas que os pediam pera moesteyros e ygrejas, em que estiveram muyto tempo pendurados e pareciam muito bem” (Resende, Cap. CXXV). Entre estas presenças efémeras, contar-se-iam também as abundantes esculturas de cera oferecidas, tal como ainda hoje, como ex-votos, colocadas sobre os altares, penduradas em pilares, tirantes ou suportes criados para o efeito e muitas vezes vendidas à porta da própria igreja, ou dentro dela, para maior comodidade dos fiéis no cumprimento das suas promessas e ofertas pias. Documentadas com singular minúcia num pormenor do retábulo da *Lenda de Santa Úrsula* (c. 1483-1486, Museu Groeninge, Bruges), são também referidas com desdém por William Morgan Kinsey no seu *Portugal Illustrated*, onde diz que a única coisa notável no interior da Sé de Lisboa, que visitou antes de 1829, era a riqueza dos seus altares e os numerosos ex-votos pendurados em torno das colunas e pilares (Kinsey, 1829: 116).

Se o ciclo de vida deste tipo de imagens foi certamente mais curto, nem por isso as demais esculturas foram capazes de furta-se à morte. Uma vez tornadas obsoletas, pelo esgotamento da sua actualidade formal e estética, por desgaste e defeitos físicos, ou por tantos outros motivos concorrentes para a sua substituição, muitas imagens devocionais tiveram como destino a sepultura. Neutralizado o poder que a consagração lhes havia outorgado, por via de um golpe que garantisse o corte das mãos ou da cabeça, foram depositadas no solo da própria igreja ou no seu entorno imediato. Outras vezes, permaneceram, já sem a função e o culto que outrora lhes foi devido, em sacristias e arrecadações, sobrevivendo assim à passagem do tempo num estado de pós-morte, ou de vida suspensa, que é, afinal, aquele em que se encontra hoje a esmagadora maioria da escultura criada pelos séculos XIV a XVI, com ou sem propósitos devocionais. À excepção de algumas obras que permanecem não só no seu *locus* original, como acima de tudo inscritas num circuito devocional - ainda que necessariamente transformado -, aquelas que tiveram como destino as reservas e salas de exposições de museus e núcleos museológicos, ou mesmo as colecções privadas, repousam, como num limbo, aguardando novos nascimentos naqueles que são os contemporâneos habitats da escultura.



Pieter Bruegel o Velho, *Torre de Babel*  
1563 (detalhe)

Wien, Kunsthistorisches Museum,  
Gemäldegalerie © Domínio público

# III

## A formação e a organização do trabalho escultórico



# A formação e a organização do trabalho escultórico

Carla Alexandra Gonçalves

Universidade Aberta / CEAACP

De uma forma muito geral, a formação e a organização do trabalho nas oficinas de escultura portuguesas estaria regulado, tal como acontecia para outras profissões ou mesteres. A organização do trabalho, na medida da sua protecção, desenvolveu-se em Portugal durante a Idade Média, dentro de um esquema de associação de ofícios. Lentamente, os mesteres adquirem alguma força política, passando a participar no governo e na administração dos municípios através dos seus procuradores e juizes, usando do direito à palavra e ao voto, e participando activamente em algumas decisões, atingindo um ponto máximo em 1539 (Langhans, 1943).

De entre as obrigações impostas aos oficiais mecânicos contam-se a examinação, as contribuições para os jogos e festas e o arruamento. No que concerne à examinação, os preceitos municipais eram bastante rígidos em praticamente todo o país, apertando-se em 1549:

“Numa postura do meado do século XVI, estatuiu-se que toda a pessoa, homem ou mulher [...] não usaria nem poria tenda sem primeiro ser examinada pelos examinadores e juizes do respectivo officio, ordenados e eleitos pelo costume da cidade. E, sendo examinados, esses juizes lhes passariam e assinariam sua certidão, em que declarariam as coisas para que tal pessoa era suficiente; e pela certidão seria passada carta em forma, feita pelo escrivão da Câmara e assinada pelo juiz e vereadores e selada com o selo da cidade. Só então poderiam pôr sua tenda e usar do seu officio; e, fazendo de outra maneira, pagariam 1.000 réis da cadeia, metade para a Câmara e outra metade para quem os acusasse” (Loureiro, 1964: 25).

É o *Regimento dos sambladores, entalhadores e imaginários* de 31 de Dezembro de 1549 (Langhans, 1946: 461-ss.) que permite compreender um pouco melhor a formação e o modo de trabalho destes profissionais, por tratar-se de um texto normativo que oferece várias informações sobre a hierarquia destes ofícios específicos, sobre as obras que cada um dos oficiais podia desenvolver, sobre as examinações (findo o período de aprendizado) ou, genericamente, sobre a sua organização laboral. Ainda que este *Regimento* não tenha conhecido confirmação régia nem o seu provimento como lei geral, ou seja, como norma aplicável a todo o país, teria sido utilizado por todos quantos quisessem integrar o respectivo mester na cidade de Lisboa e no seu termo, podendo constituir-se como uma conduta legal, ou como uma norma para a mesma ocupação noutras áreas do país sujeitas a directivas profissionais, como aconteceu no Porto (Castro, 2001) ou em Coimbra que não possuíram Regimentos próprios, guiando-se pelo lisboeta.

A realização de um exame para a obtenção de carta de officio e sequente licenciamento camarário constituía-se como uma necessidade para todos quantos quisessem exercer os seus ofícios nas várias cidades do país, conforme acontecia, de resto, um pouco

por toda a Europa (Martin González, 1993; Wittkower, 2006; Gonçalves, 2005). Nos *Livros do Registo* do Arquivo Municipal de Coimbra foram compulsadas, para os anos entre 1529 e 1621, 23 cartas de examinação e licenciamento de ofício referentes a vários marceneiros, carpinteiros, um mestre-de-obras (Francisco Fernandes, 1605) e um escultor (Cristóvão de Seixas, 1614). O facto de se registarem, nestes livros da Câmara, os nomes e as profissões dos oficiais que pretendem abrir *loja*, ou que ambicionam desempenhar as suas profissões como trabalhadores independentes, dentro dos limites da ordem estabelecida, consente a existência de uma regulação profissional, dirigida pelo município que, por sua vez, capitaneava os destinos dos trabalhadores. É que a “exigência da carta de exame nas diversas profissões foi sobretudo sentida e praticada, em Coimbra, à medida que se tornava necessário regulamentá-las apertadamente” (Oliveira, 1971: 449). Aliás, sabe-se que uma “postura municipal, que talvez se possa atribuir a 1556, proibiu, genericamente, o exercício dos ofícios mecânicos a quem não tivesse sido previamente examinado e aprovado” (Oliveira, 1971: 450). Este padrão comprova a existência de uma regulação dos ofícios para lá da capital.

O *Regimento* lisboeta de 1549 e o seu necessário acrescentamento de 1572 (Langhans, 1946) são, de facto, os únicos acervos legais que garantem a existência do ofício titular de imaginária para o século XVI, certificando a sua existência, bem como o seu carácter ainda mecânico e corporativo. O documento acorda sobre as técnicas do exercício, a moral social e a disciplina interna do seu desempenho, o exame dos candidatos a Mestre, a instituição das autoridades e a discriminação dos deveres de cada sujeito envolvido. Estipula o *Regimento*, logo na abertura, como devem ser levadas a cabo as examinações dos *carpinteiros de marçenaria*, ou seja, de todos aqueles que, por cada ano, quiserem examinar-se nos ofícios de ensamblador, entalhador e imaginário. Atesta-se então e logo à partida, que os *carpinteiros de marçenaria* eram os profissionais que depois se ramificavam nas três áreas subsequentes, podendo submeter-se a um (ou mais) dos três exames de profissão: em ensambladura, em entalhadura e em escultura. Por outras palavras, o trabalho da marçenaria podia dividir-se nas especialidades de ensamblagem, de entalhe e imaginária ou de *maquinaria*, como se refere na actualização do documento feita em 1572 (Correia, 1926: 109-ss.; Gonçalves, 2005). Ainda assim, e apesar de todos estes oficiais poderem denominar-se na generalidade como *carpinteiros de marçenaria*, não era consentida a sobreposição das profissões a menos que, para isso, se realizassem os devidos exames. Neste sentido, deduz-se a existência formal de *marceneiros-ensambladores*, *marceneiros-entalhadores* e *marceneiros-imaginários* que em tudo diferiam dos marceneiros de casas, por exemplo.

A revisão do *Regimento* aprovada em 1572 também arrola os ensambladores, entalhadores e imaginários no capítulo dedicado aos exames de marçenaria (Cap. XXXV – *Do Regimento dos Marceneiros*, fl. 129-134 v.; Correia, 1926). Não obstante, quando se especifica sobre o *exame de imaginaria*, declara-se justamente que imaginária é o mesmo que “escultura de madeira”. Mas, e apesar dessa declarada restrição lisboeta, do recenseamento documental feito em Coimbra conclui-se que um escultor habituado ou habilitado para o trabalho em madeira também o podia ser para a realização de esculturas em pedra e em barro. A cópia da carta de ofício do escultor coimbrão Cristóvão de Seixas, datada de Setembro de 1614, afirma que lhe “foi pasada [fl. 162] carta de examinação do ofício de maginario e escultor de pedra e madeira”. (AMC, *Livro do Registo*, Tomo 14, fls. 161 v. - 162).

Referindo apenas alguns nomes de escultores que realizaram obras nos vários materiais disponíveis temos Mestre Machim, que trabalhou em pedra e em madeira; Odar-te, em pedra e em barro; Francisco Lorete, escultor e entalhador de madeira e de pedra (Flor, 2004; Bilou, 2016: 165-188); Tomé Velho, em pedra e em madeira, tal como António Cordeiro, António Gomes, Gonçalo Rodrigues e Diogo (ou Diego) Jacques

(Gonçalves, 2005). O exemplo do escultor nortenho Gonçalo Rodrigues, que trabalhou o barro, a madeira e a pedra é muito elucidativo (Serrão, 1988; Castro, 1995, 2001), tratando-se de um imaginário-ensablador que se designou documentalmente como estatuário, escultor, marceneiro e carpinteiro de marcenaria, nomes que, afinal, querem significar a mesma coisa.

Vejam-se agora as denominações *pedreiro de marcenaria*, encontrada para definir a actividade de João de Ruão num documento coimbrão datado de 1532 (Garcia, 1923: 143), e *entalhador de pedraria* aplicado a Francisco Gomes, referente às obras da igreja da Luz em Carnide (Almeida, 1997: 177). O primeiro nome quer significar que João de Ruão trabalhava no âmbito da *marcenaria pétrea*, ou seja, lavrava a pedra (pedreiro) como um marceneiro (escultor-ensablador-entalhador). O mesmo aconteceu com Francisco Gomes, que entalhava a pedra ao invés da madeira, como tantos outros escultores coimbrãos (particularmente António Cordeiro, que se referiu documentalmente como entalhador num contrato para um retábulo feito em pedra. Garcia, 1923: 72-76). Estas duas denominações estão de acordo com os ditames regimentais lisboetas de 1549.

Na realidade, ser-se *marceneiro* não deve confundir-se com o ofício menos digno da carpintaria, na medida em que os “marsineiros [...] erã offisios de arte e invenssão”, e porque o “seu offisio e maes custoso, e desente”, conforme se regista numa petição de 5 de Maio de 1607 apresentada à Câmara de Coimbra (AMC, *Livro do Registo*, Tomo 11, fl. 45; Gonçalves, 2005), reclamação que comprova as diferenças de práticas e de estatuto social e laboral destes artistas detentores de *inventio* e de liberalidade.

O *Regimento dos sambladores, entalhadores e imaginários* era aplicável a todas as pessoas, tanto nacionais como estrangeiras, que quisessem assentar tenda em Lisboa e, ou no seu termo, já que para isso deveriam ser examinados pelos *vedores* de cada ofício, eleitos anualmente pelos oficiais dos respectivos ofícios e confirmados pela Câmara. Em 1549 estipulava-se, num âmbito generalizado, que um vedor não podia examinar os seus filhos, ou parentes ou criados próprios, para eliminar suspeitas de parcialidade dos resultados. Os incumpridores incorriam numa pesada multa de dois mil réis repartidos entre a Câmara e os acusadores, para além de *trinta dias no tronco*, facto que comprova o efectivo carácter medieval do acervo e da estatura profissional do oficial, bem como e, particularmente, do próprio examinador, ou vedor do ofício, entendido como um artesão ainda que hierarquicamente superior. Por seu turno, os candidatos deveriam realizar a obra estipulada para cada especialidade, com as suas próprias ferramentas, que depois se daria à vista de quatro oficiais maiores e do superintendente (o vedor), que ajuizariam sobre a qualidade do trabalho. Esta avaliação estender-se-ia aos anos subsequentes, já que os examinadores dos ofícios deveriam vistoriar os trabalhos que em cada tenda se produziam.

Regista-se, no mesmo *Regimento*, entre outras obrigações, que:

“nenhum official dos ditos oficios nom tera mais que dous apremdizes por que temdo mais os nom pode bem emsinar e nam saem taes officiaes quaes deve e jsto sob a dita pena atras declarada. Item nenhum official que emgemynado for de allgum dos ditos oficios nom tomara parçarya com omem nem com molher que emgimynado nom for sob pena de pagar ha pena hatras declarada porque fazemdo o tall he grande prejuyzo do pouo” (Langhans, 1946: 464).

Assim se define que cada mestre do ofício (genérico) de carpinteiro de marcenaria, onde se incluem entalhadores, ensabladores e imaginários, não poderá manter mais do que dois aprendizes ao mesmo tempo, sob pena do pesado pagamento de 10 cruzados, “a metade pera as obras da cidade e a outra ametade pera quem mos acusar e jara trimta dias no tromquo.” (Idem: 465).

Não sobraram documentos em quantidade expressiva que permitam aprofundar o modo como aprendia um candidato ao ofício de escultura em Portugal, como em Espanha, onde: “Menudean los contratos de aprendizaje” (Martin González, 1995: 17). Para além contrato de servidão e ensino da arte de escultura realizado em Lisboa entre o imaginário Gonçalo Rodrigues e o carpinteiro de Moura Manuel Vaz, pai do moço aprendiz, registado em 24 de Outubro de 1577 com o título: “Servidam, hoberigação Juse a Gonçalo Roiz” (Serrão, 1998: 148; Gonçalves, 2005; ANTT, *Cartórios Notariais*, 7-A, cx. 6, liv. Nº 4, fls. 67 v. - 68 v.), conhecem-se quatro registos contratuais no Porto, três datados de 1590 que obrigam o imaginário Bento Ferreira a ensinar o seu ofício (um deles remete para o prolongamento do prazo de aprendizagem do jovem Miguel), e um datado de 1591, referente ao ensino de um moço de treze anos com o imaginário Diogo de Holanda (Castro, 2001).

Este conjunto documental, ainda que parcimonioso, denota muitas semelhanças com os contratos de aprendizagem referentes a outras profissões. Genericamente, quando um aprendiz ingressava numa *escola-oficina* de escultura, entre os 12 e os 14 anos de idade, devia permanecer junto ao mestre para aprender a profissão e para realizar tudo quanto ele lhe determinava (incluindo serviço doméstico), recebendo roupa, alimentação e dormida. O mestre não podia esconder qualquer segredo de profissão ao seu discípulo, formando-o convenientemente durante o tempo estipulado que variava entre os 6 e os 8 anos. Cumprido o aprendizado, levado a exame e considerado apto, o jovem oficial podia depois abrir a sua própria oficina, assumindo o estatuto de mestre que lhe permitiria, anos volvidos, receber os seus próprios discípulos, estendendo-se o tradicional modelo de ensino-aprendizagem.

Tal como acontece relativamente aos contratos de ensino, sobram poucas cartas de examinação (ou de mestría), passadas aos escultores pelos municípios portugueses que delas necessitavam. A título de exemplo, nos *Livros do Registo* coimbrãos não se encontraram cartas de examinação em escultura antes de 1614, ano em que se inscreve que:

“foi pasada carta de examinação do oficio de maginario e escultor de pedra e madeira ha Cristovão de Seixas morador nesta cidade por pose de Ascenso da Fonseca e Manuel João Juizes examinadores dos ditos officios. //E mais jurou o sobredito pera servir o dito officio.// E mais se obrigou a servir a cidade e pagar pera as festas e jogos dela e renunciou de sua livre vontade todos os privilegios a que chamar se posa assim de Sua Magestade como inquisição e Universidade e cativos e outros quaisquer que sejam e asinou aqui” (AMC, *Livro do Registo*, Tomo 14, fls. 161 v. - 162).

Esta carta possui um carácter singular, se comparada com as de marcenaria e pedraria, mais abundantes para o século XVI, porque se especifica a possibilidade dada ao novo oficial para usar a madeira e a pedra, numa altura em que o primeiro material (já) vencia ao segundo na cidade do Mondego. Esta nota reflectirá mais a tradição laboral. Por outro lado, esta carta revela os nomes dos juizes de escultura daquele ano: o Mestre Ascenso da Fonseca, conhecido marceneiro coimbrão (examinado, no ano de 1577, como carpinteiro de marcenaria, pelos mestres imaginários e carpinteiros de marcenaria Pero de Frias António Rodrigues), e o mestre Manuel João, pedreiro e imaginário que depois viria a desempenhar o cargo de mestre-de-obras da cidade (Gonçalves, 2005).

Todas estas informações são utilíssimas porque demonstram a formação heterogénea dos examinadores (e, conseqüentemente, dos novos mestres) facto que complexifica o estudo deste sistema laboral que impele à procura de escultores no âmbito de outras denominações profissionais, como se denota através das áreas de especialidade de Manuel João. Se eram necessários exames muito específicos para cada uma das actividades, como se acolhe na documentação regimental, a evolução do trabalho de um artista também determinaria as suas designações, como de resto aconteceu com

João de Ruão que se denominou, ao longo da sua carreira, como imaginário, arquitecto, pedreiro de marcenaria, como simples mestre, empreiteiro ou mesmo como pedreiro. Estes cúmulo de denominações não constituem um exclusivo coimbrão, na medida em que surgem noutros pontos do país no mesmo tempo histórico. Exemplificam esta situação os juizes de ofício portuenses Jácome de Carvalho, nomeado juiz do ofício de entalhador e imaginário em 1553; Francisco Pereira, juiz do ofício de imaginária e ensambladura em 1623 e Pedro da Siva, o juiz de ensambladura e arquitectura durante 1624 (Castro, 2001: 572). O escultor lisboeta Gonçalo Rodrigues, depois activo no Porto e em Braga, reconhece-se documentalmente como escultor e mestre de carpintaria em 1609 (Serrão, 1992: 349). O imaginário flamengo Jacques de Campos, activo em Lisboa no segundo meado do século XVI, reconhece-se documentalmente como entalhador e ensamblador (Serrão, 1998).

Chamemos novamente o caso de Cristóvão de Seixas, cuja carta de ofício em imaginária havia sido lavrada em 17 de Setembro de 1614 mas que, um ano antes, surgia assentado, no pagamento da Sisa da cidade de Coimbra, na freguesia de São Tiago, contribuindo com 80 rs e arrolado como imaginário (Silva, 1945). Quer isto significar que o artista já era conhecido como imaginário, exercendo a sua profissão como tal antes do registo formal da sua carta de ofício. Lida a documentação disponível, conclui-se que um oficial podia ter-se examinado sem receber imediatamente o seu registo municipal e a respectiva carta. Comprova esta situação o assentamento da carta de ofício de mestre de pedraria passado a Francisco Fernandes morador em Coimbra, no dia 24 de Novembro de 1605, lavrado a pedido do artista com o sentido de legitimar uma actividade que exercia há anos nesta cidade. O referido mestre-de-obras alegava, no documento, que servira “em todas as cousas que Sua Magestade lhe mandara fazer do serviso da cidade” e que, por isso, “pedio que avendo respeito ao dito serviso ho confirmassem per mestre das obras de pedraria desta cidade, o que visto ser nos e avendo respeito aos servisos que ho dito Francisquo Fernandes tem feito a esta cidade ho aprovamos per mestre das obras della” (AMC, *Livro do Registo*, Tomo 10, fls. 386 a 387).

Postas estas revelações documentais, que se cruzam com (outros) estudos concernentes a esta matéria, afiança-se que o *Regimento dos sambladores, entalhadores e imaginários* de 1549 (e seu acrescentamento) terá nascido de uma quantidade de práticas laborais enraizadas e mal definidas que por isso se sistematizam e registam, entendendo-se como uma disposição que possui o objectivo de honrar e defender os procedimentos e de enquadrar devidamente o trabalho. O caso do escultor coimbrão Diogo Pires-o-Moço, com obra anterior ao *Regimento*, elucida sobre a evolução do seu trabalho, mas também sobre a sua heterogenia. Lidas as denominações ao longo dos anos, este artista surge reconhecido em 1511 como pintor e imaginador, em 1522 como pedreiro, em 1523 como pintor e como imaginador e em 1536 como imaginador, ainda que para realizar obras, na qualidade de pedreiro, nas pontes da Cidreira e de Coimbra (Gonçalves, 2005: 365-362). O ilustre escultor Nicolau Chanterene nomeou-se, entre 1524 e 1525, como mestre pedreiro e empreiteiro (ANTT, *Cartas e missivas*, maço I, ms. Nº 395; Viterbo, 1914: 36). O ainda tão incógnito Rui Fernandes assinalou-se em Coimbra como ourives e imaginador entre 1530 e 1533 (Gonçalves, 2005: 363-364). Já Francisco Lorete, conhecido por trabalhar a madeira, ficou registado como carpinteiro de marcenaria em 1531, empreiteiro em 1532 – numa altura em que devia usar dois oficiais continuamente para a realização da caixa dos órgãos de Santa Cruz de Coimbra (Gonçalves, 2005: 364-66) –, e como mestre de carpintaria e marcenaria em 1538.

Ao certo, sabe-se então que os escultores que laboravam exclusivamente a pedra também podiam ser conhecidos como marceneiros, ou como pedreiros de marcenaria, e que todos estes artistas trabalhavam como os restantes artífices, sujeitos às mesmas normas de ingresso, permanência e ascensão na hierarquia da sua actividade: desde o

aprendizado à examinação final que os habilitaria à prática laboral independente e à possibilidade de abertura de uma tenda particular depois da obtenção da competente licença camarária.

Dependendo do prestígio de cada mestre e da quantidade de encomendas, as oficinas podiam possuir seus *serviçais* (obreiros) a quem competiam várias funções dentro de um esquema hierarquizado, e cada mestre podia ensinar um máximo de dois aprendizes de cada vez. Por outro lado, para a realização de determinadas obras, e independentemente do arrojado em quantidade, qualidade e complexidade desses trabalhos, era comum o emprego de mais do que um artista. Este costume era conhecido por todos, clientes e artistas, e era entendido como um modo de actuação natural e relacionado com os apertados prazos para a realização das encomendas que dificultavam o trabalho de um só homem sem fazer desmerecer o nível da execução que era sistematicamente avaliado. Mesmo um artista que trabalhasse de forma mais independente tinha, por vezes, de recorrer ao ajuste com outros homens, em determinada fase do seu trabalho e pelos motivos aduzidos.

Subjazia à realização de uma obra escultórica em pedra (ou em madeira) todo um processo técnico e artístico moroso e articulado. No caso das obras retabulares, capelas (como as *todas-a-pedra*), portais, entre outras obras de maior fôlego, os artistas associavam-se a outros trabalhadores que exerciam actividades inerentes à vasta cadeia de encargos. Para estes casos mais complexos eram necessários pedreiros, escultores, ensambladores e entalhadores, facto que podia determinar acordos entre pares, ou empreitadas. Neste sentido, cumpria ao artista que ideava as obras e que as geria, possuir formação concordante e, também, apoiar-se em equipas de trabalho substanciais e apropriadas a cada função.

Uma ampla percentagem dos escultores actuantes durante o século XVI trabalhava mediante um regime de pequeno ou médio estaleiro, com um artista à cabeça e, pelo menos, dois aprendizes por cada vez, associando-se em *parentelas funcionais* quando as condições de encomenda o requeriam.

De entre os vários formatos de trabalho conjunto destacar-se-iam as parcerias definidas por uma existência oficial pré-determinada, as parcerias eventuais e as associações contratuais de artistas para a realização íntegra, ou em alturas específicas de determinadas obras. O primeiro caso associativo representa o uso dos *oficiais-aprendizes*, bem como de oficiais formados que permaneceriam na oficina do Mestre, continuando a trabalhar no lugar onde aprenderam e recebendo um determinado salário, conforme teria acontecido com o imaginário activo António Afonso, que surge na documentação coimbrã como criado (1574) e, depois (1575-78), como aprendiz do imaginário Jacques Boucher (Gonçalves, 2005: 733-735).

O contrato da caixa dos órgãos para o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, lavrado em 26 de Outubro de 1532 (Garcia, 1923: 142-144), determinava a obrigação do marceneiro (e escultor) Francisco Lorete realizar a respectiva caixa dos órgãos grandes que então se fazia de novo. No texto refere-se ainda que o artista devia fazer a obra segundo “estaa ffigurado na mostra e debuxo” (Idem: 142), e mais se estipulou que “o dito empreyeyro se obrigou a trazer na dita obra cõtinuamente dous officiaes até a dar acabada” (Idem: 143), em 14 meses. Se este excerto documental noticia o envolvimento de dois outros homens que trabalhariam com o *empreiteiro* na obra, desconhece-se a sua origem, ficando por saber se estes oficiais integrariam a sua oficina ou se, por outro lado, configurariam profissionais circunvagantes (a jornal), empregando-se consoante as necessidades de mercado, dando corpo ao formato de uma parceria eventual.

As parcerias casuais, ou eventuais, podiam realizar-se entre artistas que laboravam na mesma cidade, ou entre artistas que não estavam estabelecidos na cidade onde decorria o encargo. Exemplificam esta modalidade o caso quatrocentista de Gil Eanes

que, quando saiu da Batalha para trabalhar em Coimbra em Dezembro de 1447, sob a égide de D. Pedro, tomou Afonso Martins como seu “parceiro por hus dias” (Dias, 1979, 2003), ou do itinerante escultor Odarte quando, para a realização do grupo da *Última Ceia* encomendado pelo mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (c. 1530), precisou do auxílio (eventual) de um serviçal que o mosteiro colocou sob a sua direcção: “E bem asy lhe dara trinta dias huu serujdor q. sirua em a dita obra em o q. elle mestre ho mandar”. (Garcia, 1913: 4-5; Gonçalves, 2010: 6-13).

Verificamos o mesmo esquema de trabalho na parceria eventual convencionada entre o imaginário António Gomes e o marceneiro Gaspar Henriques, para cumprimento de obras (ainda ignotas) na Misericórdia de Penela em 1575 (AUC, *Tabelionado de António Martins*, Livro N<sup>o</sup> 49, fls. 124-126); o contrato para a realização do retábulo para a igreja do Hospital Real de Coimbra, estabelecido com os imaginários Manuel Fernandes e António Cordeiro (I) (Garcia, 1923: 72-76); ou o caso da associação do pedreiro Bernardim Frade com o pedreiro António Fernandes, em 1567, para a realização de uma varanda em pedra de Ançã desenhada por João de Ruão, para o Hospital Real de Coimbra (AUC, *Tabelionado de António Martins*, Livro N<sup>o</sup> 41, fl. 34 v.; Gonçalves, 2005: 384-86). Neste último caso, além desta associação destaca-se o facto de ter-se escrito que, para o cumprimento do prazo da referida construção, os pedreiros poderão tomar “pera isso os officiais que lhe bem parecer e semdo caso que a dita obra faça mais de custo que os ditos vinte e oito mil rs, que a demasia que mais custar seja a custa delles, Antonio Fernandez e Bernaldim Frade”. (AUC, *Tabelionado de António Martins*, Livro N<sup>o</sup> 41, fl. 36 v.). Trata-se aqui de um esquema de trabalho que parece ser corrente na cidade.

Também configura este género de organização (eventual), a associação feita entre João de Ruão e Tomé Velho, no terceiro contrato com a Universidade de Coimbra para o acabamento das famigeradas obras da igreja de São Salvador de Bouças (hoje Bom Jesus de Matosinhos), em 28 de Abril de 1576 (Garcia, 1913). Uma vez que a igreja estava por concluir, João de Ruão “tomava por companheyro para o ajudar e acabar a dita obra cõforme a seus cõtratos e apõtamentos açima postos e declarados ao dito tome velho e que a unyversdade lhe dese dozentos mjll rs.” (Garcia, 1913: 116). Concer-taram-se os imaginários no sentido de terminarem a obra “ambos e cada hum delles” respeitando os contratos e apontamentos, até 1 de Novembro seguinte (Idem: 117).

Encontramos este mesmo esquema de trabalho na concretização do (já desmanchado) retábulo-mor da Misericórdia do Porto, estabelecida definitivamente em 1590, e que exigiu a associação de Pero de Figueiredo (que geriu o encargo) aos imaginários Diogo de Holanda e Francisco Moreira, para além do entalhador aveirense Francisco da Fonseca que trabalhou no sacrário (Castro, 2001: 139) juntamente com Gonçalo Rodrigues que terá realizado as esculturas de São Pedro e de São Paulo, bem como de dois anjos e a Crucificação (Serrão, 2012: 116).

O terceiro esquema de associação traduz-se numa sociedade contratual de dois ou mais artistas e verifica-se, por exemplo, através do acordo notarial estabelecido entre o *Cavaleiro e imaginário* Pero de Frias e o (já referido) imaginário flamengo Estacio Matias, dois artistas que se comprometeram, perante um notário lisboeta, a trabalhar em parceria a partir do ano de 1573. Depois de lavrado este contrato de parceira, Pero de Frias mudar-se-ia para Coimbra, onde ficou conhecido como imaginário, recebendo um privilégio da Universidade como familiar do Colégio de São Tomás, em Dezembro de 1575 (AMC, *Livro do Registo*, Tomo 3, fls. 648 a 649). Por ter-se mudado para Coimbra, Pedro de Frias pede a desagregação do contrato de parceria com Estácio Matias, em Julho de 1578 (AUC, *Tabelionado de António Martins*, Livro N<sup>o</sup> 48, fls. 67-68).

De uma forma muito geral, quando os artistas se associavam faziam-no para realizar obras específicas, raramente recorriam ao assentamento de parcerias por tempo ilimitado,

valendo-se de acordos pontuais (ou eventuais), registados por escrito ou feitos verbalmente. Trata-se de um sistema de laboração que, por vezes, assumia o carácter de uma empreitada e, de outras vezes, de parceria. O uso de oficiais e de obreiros ou, por outras palavras, de aprendizes e oficiais dependentes de um determinado artista era muito vigiado pela encomenda, com receio de debilitar-se a qualidade dos trabalhos que eram sistematicamente avaliados.

Neste sentido, o esquema oficial praticava-se, sem sombra de dúvida, no que concerne ao processo de ensino-aprendizagem que, por sua vez, estava devidamente regulado (formalmente pelo menos desde 1549), exigindo-se que o aprendiz se formasse junto a um mestre pelo tempo ajustado. Depois disso devia o aprendiz submeter-se ao exame do ofício e, se entendesse abrir uma tenda sua, devia requerer a carta de ofício que o certificaria, permitindo-o a receber, futuramente, os seus próprios aprendizes. Quando um oficial conseguia abrir a sua tenda, transportava consigo o *modus operandi* da *escola-oficina* de acolhimento durante o aprendizado e os seus primeiros anos experimentais. Advém deste esquema (tradicional) de trabalho, desenvolvido a partir de uma oficina de aprendizado artístico, o inevitável prolongamento de determinados formalismos. Se as “escolas de escultura”, ou oficinas, frutificam dando origem a outras tantas estruturas oficinais, estes novos espaços de aprendizagem e de trabalho vão, naturalmente, seguindo as mesmas normas técnicas e estéticas, expandindo modelos artísticos que se diluem muito lentamente, dependendo do engenho dos artistas e da própria encomenda. Assim se geram as confusões autorais e é também por este motivo que devemos separar as *obras de oficina* daquelas que qualificamos como pertencendo ao *círculo* de um determinado artista.

Os esquemas formais estudados e conhecidos, o contacto directo e sistemático entre os vários oficiais, a convivência com as obras acabadas e as preferências do mercado contribuíram para a fixação e dilatação de formas e de modelos estéticos e artísticos, cujas características dificilmente conseguem destrinçar-se restando, por vezes, pequenos indícios que denunciam o afastamento de determinada oficina reconhecida. É, por vezes, através de ligeiros apontamentos, como o formato dos penteados, das mãos, dos olhos, das orelhas, do lançamento dos panos, da pose, de pequenas fragilidades técnicas e das marcas do cinzel que se consegue diferenciar autorias no que concerne ao trabalho escultórico, especialmente no que se realiza com funções devocionais. Por outro lado, sabendo deste prolongamento temporal dos modelos, também se antevê que a erudição, desenvoltura técnica, bem como a energia e a subtileza artística dos artistas que encabeçaram as oficinas iniciais e modelares se constituem como características que podem minguar nos trabalhos sucedâneos, porque os escultores vão aprendendo uns com os outros, dissolvendo paulatinamente os formatos que perdem em pormenores e em erudição, adquirindo novas categorias, sempre dentro do horizonte das expectativas do mercado. A plêiade dos encomendantes mais periférica, e que tratava com estas gerações subsequentes de artistas, constituiu-se como o núcleo da maior cumplicidade favorecendo, também por força das conjunturas económicas, sociais e culturais que assim o determinaram, o prolongamento exaustivo de determinadas formas escultóricas.

Concluimos que a formação e a organização do trabalho escultórico se constitui como um caso complexo, sujeito a inúmeras interrogações e que deve investigar-se caso a caso com rigor e atendendo, de forma particular, aos sinais que a documentação transmite. Se podemos garantir que a formação dos escultores se processava num âmbito estritamente oficial e respeitando a hierarquia laboral, se sabemos que um oficial devia examinar-se antes de entrar no mercado de trabalho, também achamos escultores que agiam com uma certa autonomia, investidos de um espírito marcadamente itinerante que os fazia mudar de cidade, por vezes, de país, associando-se de forma

eventual a outros artistas, utilizando oficiais e outros ajudantes mediante aprovação, ou até por sugestão ou obrigação da entidade encomendadora. A parcimónia documental e a enorme diversidade de casos inviabiliza formulação de leis gerais sobre este assunto, interditando o esclarecimento cabal do funcionamento e da real dimensão de cada uma das oficinas, bem como dos esquemas de oficialato fixo (ou preso a uma só oficina), e também sobre quem seriam os oficiais circunvagantes, abertos sempre a compromissos em ambiente de empreitada, admitindo-se a liberdade de circulação de muitos oficiais entre estaleiros.

As várias denominações ligadas aos artistas em campo, cruzadas com a necessidade de especialização de cada um dos sujeitos também impermeabiliza a reconstrução deste aspecto particularmente difícil da nossa historiografia, levando a admitir que a tradição, anterior aos assentamentos regimentais, foi prevalecendo em certos casos, pelo menos no que concerne aos artistas com nome feito e com um lugar privilegiado no mercado. Por outro lado, as tantas denominações também devem ler-se de acordo com a evolução das carreiras artísticas desses sujeitos – facto que, por vezes, permite compreender alguns aspectos mais ocultos no âmbito dessa progressão – e no âmbito do desenvolvimento do estatuto social de cada ofício que se consigna à marcenaria depois do *Regimento* de 1549, ainda que comporte os trabalhos de imaginária, entalhaduras e ensamblamentos. Até à data da fixação das normas laborais era o escultor conhecido pelo nome do trabalho que realizava, permitindo-se chamar-lhe imaginador, estatuário, pedreiro, santeiro ou apenas mestre...

Por estes motivos presos com os esquemas de ensino-aprendizagem marcadamente oficinais, com os trabalhos realizados mediante parcerias eventuais ou de curta duração e com objectivos específicos entre dois (e mais) artistas, e com a possibilidade de contratualização de artistas para a concretização de determinadas obras, somos forçados a observar criteriosamente cada obra que o tempo nos fez chegar, atendendo às suas configurações gerais mas, e fundamentalmente, aos seus mais discretos indícios, ou aos *sintomas*, que se traduzem nas próprias formas mas também, e mais concretamente, nos vários pormenores que possibilitam discernir interferências.



**Aelbert Bouts (oficina de), *Varão das Dores*  
c. 1525 (detalhe)**

New York, The Metropolitan Museum of Art, The  
Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam,  
1931 © Domínio público

# IV

Escultura  
devocional:  
da oficina de  
Mestre Pero  
ao estaleiro  
da Batalha



# Escultura devocional da oficina de Mestre Pero ao estaleiro da Batalha

Francisco Pato de Macedo

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEAACP

O remanescente de imaginária de devoção tridimensional, produzida no século de Trezentos, que se preserva em número considerável nas nossas igrejas e museus, remete para a relevância das imagens medievais no culto e na devoção. Com efeito, se a Igreja medieval concedeu um papel crescente às imagens foi por reconhecer que exerciam sobre a imaginação dos fiéis uma ação decisiva considerada benéfica, mais do que a palavra dos pregadores ou a leitura de livros a que só uma pequena minoria podia aceder (Schmitt, 2002: 347).

O cristianismo afirmou-se, desde os seus primórdios, como uma religião do livro, residindo na escrita o fundamento e a legitimidade do discurso cristão e do poder dos clérigos. As imagens, em especial as tridimensionais, foram olhadas com desconfiança por serem apanágio tradicional dos ídolos pagãos. Mesmo num tempo em que aos textos escritos e aos sermões pronunciados em público, se juntavam já representações plásticas adaptadas aos locais de culto e destinadas a criar o ambiente adequado ao desenrolar das cerimónias litúrgicas, a legitimidade das imagens continuou a ser contestada. Uma oposição que teve lugar tanto no seio da própria Igreja, nomeadamente com S. Bernardo e a tradição cisterciense, como também nas margens desta através de movimentos heréticos iconoclastas ou fora dela por intermédio dos Judeus. Todavia, nos séculos finais da Idade Média, as imagens de vulto vão-se afirmar na liturgia do Ocidente e servir a narrativa da história sacra. Ainda que o drama escatológico e a narrativa das suas etapas continuem a ser figurados em manuscritos, vão sê-lo também e cada vez mais, a partir do século XI, quer na fachada das igrejas em portais e tímpanos quer na decoração do seu interior. No termo de uma longa jornada, que aqui apenas evocamos, assiste-se no Ocidente à redescoberta da escultura e, no ocaso da Idade Média, as imagens vão experimentar uma extraordinária evolução, acompanhada pelo desenvolvimento das práticas do culto a elas associadas, assim como das reflexões teóricas vocacionadas a precisar-lhes o significado e a conferir-lhes legitimidade. As imagens tridimensionais vão abundar e os fiéis vão ser cativados por essas personagens celestes que parecem descidas à terra. O artista medieval, sem se submeter à *mimesis* da realidade, serviu-se dela para criar uma espécie de fórmulas evocadoras de uma outra realidade, essencial e invisível.

A imagem, presente na origem das religiões e da arte, é tema crucial da reflexão filosófica desde a Antiguidade. As palavras proferidas por Deus ao criar o homem, tal como constam do versículo (1, 26) de Génesis, *Faciamus hominem ad imaginem et*

*similitudinem nostram* (Façamos o homem, à nossa imagem e à nossa semelhança), inscrevem a *imago* no fundamento da antropologia cristã e situam a questão da imagem na conceção cristã do drama da história humana.

O truísmo de hoje se viver na civilização da imagem não invalida a conceção da Idade Média como criadora de uma civilização cristã das imagens. Todavia, a noção de *imago* medieval, é muito diversa da que a imagem tem nos nossos dias, em razão da profunda dissemelhança cultural e ideológica e dos contextos em que se inserem.

O interesse do estudo das imagens medievais pelos historiadores, um domínio tradicionalmente da competência exclusiva da história da arte, tem vindo a reclamar uma colaboração alargada a outros domínios das ciências sociais, já admitida não apenas como necessária mas também como potenciadora de resultados profícuos. Desde os anos 70 do século XX que as imagens na sociedade medieval têm sido objeto de um campo novo de estudos, responsável nomeadamente por criar conceitos como os de imagem-objeto e de imagem-presença. Ligados a esta temática, incluem-se os contributos de Jacques Le Goff, Roland Recht, Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, Michel Pastoreau, e Hans Belting, entre outros.

A escultura medieval foi durante muito tempo e de modo muito particular, objeto quase exclusivo de uma história da arte concebida de maneira demasiado restrita como história das formas, responsável por descurar a função específica da obra de arte. Ora, tal como defende Recht (1999: 251), a legitimidade de uma análise comparativa entre duas esculturas, em termos estilísticos ou de evolução formal, não é a mesma quando se introduz na comparação o lugar que ocupam no edifício sagrado determinado pela função que nele exercem, bem como não o é também quando a comparação tem em vista a relação estabelecida por cada uma das esculturas com os fiéis, o que, pela especificidade que comporta, interfere na escolha dos gestos ou da fisionomia da imagem.

No caso das imagens de vulto redondo, o lugar para onde foram criadas reveste-se de uma significativa importância, uma vez que estas confrontam o homem biológico com o seu duplo plástico, partilham o mesmo espaço e definem em conjunto aquilo que Recht (2009) designa de *locus*. Por *locus* entende-se o espaço onde corpos se encontram e interagem e onde se exercem diferentes formas de vida social que, no espaço sagrado, são ritualizadas. A existência de um *locus* é essencial para tornar possível a percepção sensorial e intelectual da obra de arte.

As imagens cristãs por divulgarem a mensagem evangélica, despertarem e alimentarem a fé dos fiéis, adquirem finalidades idênticas às da liturgia. Cabe-lhes uma função soteriológica destinada a ilustrar os fiéis na fé e exercitar a sua devoção, bem como uma finalidade de latria, de adoração, exclusiva apenas da essência divina, e um desígnio de *dulia*, isto é de veneração, dirigido aos santos, ou de *hiperdulia*, direcionado à Virgem Maria, que se situa acima da veneração dos santos, mas não alcança a latria devida a Deus. As categorias de latria e *dulia* foram pedidas de empréstimo ao grego e revelaram-se essenciais para ajudar a ultrapassar a ambiguidade do vocábulo adorar. Em termos de função podem, por conseguinte, repartir-se genericamente as imagens entre as de ilustração e as de culto. Às imagens de culto cabe a finalidade de concentrar a piedade e de induzir à oração, visto serem evocação ou simulacro de Deus ou de figuras santas. As imagens de ilustração são reservadas a apresentar, de maneira visual e explícita, o conteúdo dos textos sagrados e das tradições religiosas para doutrinação dos crentes. Deste modo, acompanham as etapas da história sacra, desde a Queda Original, que fez o homem perder a similitude com Deus e complexificou para sempre a representação plástica da figura divina; à Encarnação e sacrifício redentor do filho de Deus; à Ressurreição dos mortos e ao Julgamento Final. Todas estas etapas convocaram e estimularam os artistas, de modo diverso consoante o tempo, a espiritualidade e a devoção, a criar uma abundante e diversificada iconografia.

Nos tempos finais da Idade Média, a imaginária de devoção pétrea atingiu elevada expressão em resposta às necessidades de novas formas de espiritualidade, que buscavam uma representação humanizada do divino e a expressão de temáticas ligadas à historicidade de Cristo e de sua Mãe, bem como ao culto dos santos. O carácter taumátúrgico e intercessor atribuído aos santos gerou um considerável incremento do seu culto, traduzido em encomendas das suas imagens acompanhadas dos respetivos atributos, de acordo com as narrativas hagiográficas, nomeadamente as que foram compiladas pelo futuro bispo de Génova, Jacobus de Voragine, na *Legenda Aurea*, ou *Lenda Dourada*, com grande divulgação e sucesso na época.

A palavra imaginária tinha em tempos medievais o sentido de arte do imaginário, designação que se dava então ao artífice que talhava imagens figurativas. O termo escultor, como artista que especificamente trabalha em três dimensões, era praticamente desconhecido na Idade Média. Os escultores não se diferenciavam dos simples canteiros, embora em França, desde o século XIII, estes integrem já a comunidade dos pintores e talhadores de imagens. A distinção entre, escultor, pedreiro e arquiteto, só muito lenta e gradualmente se foi estabelecendo, dependendo dos centros de produção artística.

Em Portugal, mais tardiamente do que nos grandes centros europeus produtores de escultura, como França, Itália, Espanha e Inglaterra, o grande florescimento da imaginária de vulto redondo só teve lugar no século XIV. As novas ordens religiosas mendicantes (franciscanos e dominicanos), juntamente com as confrarias laicas a elas ligados e com as comunidades urbanas tomaram a seu cargo, a partir do século XIII, o culto das imagens. Chegados ao nosso país nos inícios deste século, os mendicantes contribuíram para o aumento da produção escultórica, nomeadamente os franciscanos, considerados os pioneiros na utilização da imagem, por acreditarem que esta sublimava o olhar do simples mortal para atingir o divino. As igrejas destas ordens, entretanto acabadas de construir, estavam carenciadas do suporte de imagens animadas, facilitadoras da persuasão e transformação dos fiéis que, por meio delas, desfrutavam a impressão de um contacto mais direto com Deus. Ao longo do século de Trezentos, a imaginária de devoção, incentivada pelos mendicantes e adequada à sua religiosidade, vai conhecer um acréscimo de produção. Do conjunto das esculturas então executadas preservam-se ainda imagens dos santos fundadores, S. Francisco, S. Clara e S. Domingos, bem como de outros santos ligados a estas fraternidades religiosas, como Santo António de Lisboa, Santa Isabel de Hungria, Santa Catarina de Siena, entre outros, que então foram executados para estas ordens.

As imagens tridimensionais foram utilizadas em novas práticas ligadas à imagem, sejam procissões públicas ou teatro religioso seja a sua veneração solene, por serem a imagem sagrada sob a proteção da qual se colocava uma igreja, um altar ou uma cidade, paróquia ou confraria. A presença e a visibilidade das imagens nas igrejas e oratórios e a sua inserção no contexto monumental e ritual têm despertado ultimamente grande interesse e motivado a realização de estudos estimulantes. Estes trabalhos focados na visibilidade e grau de leitura das imagens, no público a que se destinam e no lugar que ocupam no edifício religioso, têm-se socorrido dos avanços experimentados pelo conhecimento da liturgia medieval, fundamental para a análise e interpretação da decoração eclesiástica.

A imaginária de devoção produzida entre nós no século XIV encontra-se, na sua quase generalidade, descontextualizada o que dificultada ou inviabiliza a realização de estudos deste tipo. Por conseguinte, é na imaginária de devoção tridimensional avulsa que temos de nos centrar para perscrutar a constituição de ciclos devocionais e o reflexo destes nas encomendas e na constituição de oficinas.

A relação complexa entre a imagem e a figura sagrada que representa faz-se sentir muito particularmente na representação dogmática de Deus, pela dificuldade de ordem

teológica e iconográfica que comporta. A celebração da festa da Trindade por toda a Igreja e o desenvolvimento do culto ao Espírito Santo reclamaram a produção de imagens e a solução plástica encontrada para a representação abstrata e transcendente da imagem das três Pessoas foi o recurso ao esquema vertical do Trono de Graça. Este tema, com algumas variantes iconográficas, dentro de uma representação básica idêntica, foi então produzido em elevada quantidade. O desejo místico de expressar com mais força a dor do Pai foi responsável por uma das variantes desta disposição que, recolhendo inspiração na Pietá, representa o Filho nos braços do Pai. Esta adequação à espiritualidade de um tempo vocacionado para a devoção a um Cristo humanizado está igualmente presente na mudança expressa na iconografia do sacrifício redentor do Filho de Deus. Desde tempos paleocristãos simbolizada pela Cruz, esta devoção evoluiu e reclamou representações dramáticas do sofrimento do Crucificado na Cruz, que evoca não só o episódio dos Evangelhos, mas traduz também o conceito teológico da humanidade de Cristo (Camille, 1996a: 110). O século XIV deixou-nos algumas esculturas pétreas de Cristo na Cruz mais ou menos dramáticas, bem com alguns Calvários com a Virgem e S. João, a Mãe e o discípulo favorito, aos pés da Cruz, a testemunharem a sofrimento do sacrifício redentor. O incremento da espiritualidade em torno do corpo de Cristo haveria também de se tornar responsável pelo aparecimento de novas formas plásticas, entre estas as dos estigmatizados, após o Crucifixo ter tocado miraculosamente os místicos italianos como S. Francisco de Assis.

A temática do juízo escatológico ligada ao arcanjo S. Miguel ganhou então projeção no nosso país e encontrou tradução plástica frequente na imagem tridimensional de S. Miguel a pesar a alma dos defuntos no prato de uma balança. Este papel do arcanjo, que na psicostasia egípcia cabia ao deus Anúbis, é muitas vezes disposto simbolicamente em união, numa mesma imagem, com o de S. Miguel a combater o dragão das sete cabeças, tema apocalíptico de ancestral divulgação plástica entre nós. Nestes casos, o arcanjo é representado com a lança e o escudo do combate com Satanás, na mão direita, e a balança das almas na esquerda.

A partir do século XIII, o culto mariano adquiriu um investimento maciço em consonância com o desenvolvimento teológico da cristologia e uma nova atitude face à mulher, inspirada pela mentalidade cavaleiresca e pelos trovadores. As ordens mendicantes, na esteira de Cister e do clero secular, tiveram também um papel relevante na promoção desta veneração que, das grandes catedrais e mosteiros, se foi estendendo até às pequenas paróquias, tendo muitas delas adotado a dedicação a Santa Maria. Em resposta às necessidades litúrgicas deste culto em expansão, foi gerada uma quantidade elevada de imagens promotoras da dignidade de Maria decorrente da maternidade divina, bem como da sua participação no mistério evangélico da Paixão e morte de Cristo, mas também referentes a novas devoções, entretanto surgidas, que procuravam em Maria um modelo de vida. Podemos encontrar, espalhadas um pouco por todo o país, imagens tridimensionais da Virgem com o Menino que, apesar das variantes, se encontram genericamente associadas ao simbolismo da ternura e a uma relação humanizada. Entre as variantes menores desta temática, incluem-se as representações da *Virgo Lactans*, a Virgem do leite, em resposta a uma devoção que se presume ter sido divulgada pelos cistercienses e que, de alguma forma, equipara o leite da Virgem com o sangue de Cristo.

A celebração da festa da Expectação do Parto, mais comumente designada por festa de Nossa Senhora do Ó, vinculada ao ciclo do Natal e da Anunciação, desencadeou a produção no nosso país, no século XIV, de um conjunto de imagens conhecidas pela designação de Senhoras do Ó, caracterizadas por um arredondamento ostensivo do ventre virginal de Maria. Esta festa, de longa tradição peninsular, que remonta à sua celebração entre as comunidades moçárabes, foi transferida para o dia 18 de dezembro,

pelo X concílio de Toledo de 656. Fortemente arraigada no nosso país ganhou particular expressão nos séculos finais da Idade Média e deixou vestígios até aos nossos dias, designadamente em vinte e três freguesias que têm até hoje como invocação a Senhora do Ó.

No tempo do Advento, especialmente nos sete dias que precedem o Natal, eram cantadas na Igreja, antes e depois do Magnificat das Vésperas, as Antífonas do Ó, orações curtas, dirigidas a Cristo, que resumem o espírito do Advento e do Natal. Assim designadas por terem início com o vocativo Ó, que haveria de ser apropriado popularmente para dar o nome a esta comemoração glorificadora da maternidade de Maria. A grande aceitação popular do culto da Virgem grávida, um tema de origem bizantina causador de dúvidas aos teólogos, resulta da proteção que nele buscavam as mulheres para o parto, então uma das principais causas de mortalidade feminina.

O Concílio de Trento, por pudor face ao ventre proeminente e ao aspeto físico da maternidade de Maria, a que não há qualquer referência, sagrada ou apócrifa, de um ponto de vista anatómico, decretou a proibição de colocar estas imagens nas igrejas, de modo a evitar toda a impureza. No seguimento desta prescrição, as imagens deste tema foram enterradas, emparedadas ou recolhidas em cemitérios eclesiais. Todavia, houve imagens da Senhora do Ó, produzidas anteriormente a esta proibição, que chegaram aos nossos dias. Tanto as que desafiando a proibição se mantiveram nos altares

quanto as que foram resgatadas e encaminhadas para museus. A generalidade destas imagens da Virgem que ainda se preserva, casos das Senhoras do Ó do Museu Nacional Machado de Castro (Inv. 645 E20) do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 1990 Esc), e do Museu de Lamego (Inv. 129 e Inv. 130), entre outras, encontra-se hoje descontextualizada. Estas virgens do Ó incluem-se num tipo de imagens geralmente da Virgem ou de Santos, destinadas a ser veneradas por elas mesmas, a decorar as igrejas, a identificar o orago dos altares e a responder às exigências de um culto privado, e resultam de uma evolução a partir do relicário em três dimensões e das estátuas-relicário. Todavia, na igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho pode ver-se um Arcanjo São Miguel a dirigir-se a uma Virgem Maria de ventre proeminente, constituindo um grupo escultórico destinado a ilustrar a Anunciação, o ponto culminante da história espiritual de Maria, que terá estado ao serviço da retórica dos pregadores. O caso de Montemor suscita a reflexão sobre a possibilidade de algumas das imagens de Senhoras do Ó, hoje isoladas, poderem ter pertencido a grupos escultóricos com a função de ilustração.

As imagens da Senhora do Ó, bem como o conjunto da Anunciação, atrás referidos, são atribuídos à oficina de mestre Pero e datados da primeira metade do século XIV. Este imaginário, de que se conhece apenas o nome, está associado, desde os trabalhos pioneiros de Vergílio Correia (1953) e Reinaldo dos Santos (1948), à liderança da produção escultórica trecentista, através de uma “escola” com epicentro em Coimbra. A produção deste mestre, possivelmente originário de Aragão e que veio revolucionar a escultura entre nós, é identificável pelo seu peculiar carácter artístico, embora a sua biografia continue a ser desconhecida. Todavia, a historiografia da arte portuguesa, através dos trabalhos de Pedro Dias (2003), Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca (2002), Carla Varela Fernandes (2004), Maria João Vilhena (2014), entre outros, tem vindo a dar contributos relevantes para o conhecimento deste mestre

*Senhora do Ó,  
Mestre Pero,  
meados século XIV*

MNMC, Coimbra © DGPC/  
ADF - Carlos Monteiro





**Túmulo do arcebispo  
D. Gonçalo Pereira, Mestre  
Pero e Telo Garcia, c. 1334**  
Capela da Glória da Sé de Braga  
© DGPC/ADF - José Pessoa

e da sua oficina escultórica. Sabe-se hoje que Mestre Pero foi o autor, comprovadamente documentado, da arca funerária pétrea coroada de jacente de D. Isabel de Aragão, destinada a ocupar lugar privilegiado no mosteiro de Santa Clara de Coimbra, fundado por esta rainha e destinado a sua necrópole. A produção deste monumental sarcófago, hipoteticamente concluída cerca de 1330, terá marcado o início da carreira de mestre Pero em Portugal.

Os túmulos pétreos com elementos identificadores constituem uma tendência que vinha, desde o século XIII, a adquirir forma generalizada entre os estratos superiores da sociedade. O lugar de sepultura e o tipo de túmulo revelam-se significativos relativamente ao tumulado, à sociedade em que viveu e se integrou e à sua posição na hierarquia do Poder. Por conseguinte, o arcebispo de Braga, D. Gonçalo Pereira, que terá visto o túmulo da mulher do rei D. Dinis em fase de execução, contratou mestre Pero, tal como consta de contrato assinado em 1334, para executar em parceria com Telo Garcia, morador em Lisboa, o seu monumental túmulo com jacente, hoje preservado na Capela da Glória da Sé de Braga. De igual modo, D. Vataça Lascaris, dama da corte da rainha D. Isabel de Aragão, recorreu a este “mestre das imagens”, conforme documento respeitante ao pagamento firmado a 29 de Janeiro de 1337, para executar o seu sarcófago pétrea com jacente, destinado à Sé Velha de Coimbra. A historiografia artística, usando a metodologia formal comparativa, tem vindo a atribuir a mestre Pero outros sepulcros, como os de Domingues Joanes e Domingas Sabachais, para a capela



**Retábulo da capela dos Ferrheiros, Oficina de Mestre Pero, meados século XIV**  
Igreja matriz de Oliveira do Hospital © Domínio público

dos Ferreiros da igreja matriz de Oliveira do Hospital, bem como a arca tumular de Rui do Casal, hoje na igreja de São João de Alporão, em Santarém e o túmulo de João Gordo, preservado na Sé do Porto.

O nome de Mestre Pero, que rumou a Portugal para responder à encomenda do sarcófago da rainha de Portugal e infanta de Aragão, tal como se encontra comprovado, haveria de ficar associado, tal como vimos, à execução de diversos túmulos. Porém, a produção deste mestre não se extinguiu na tumulária e ao seu cinzel ou ao da sua oficina; tem-lhe sido atribuída, através da comparação com os relevos tumulares, a autoria de um conjunto elevado de esculturas pétreas de tipologia diversificada. Para a capela dos Ferreiros da igreja matriz de Oliveira do Hospital, além dos túmulos dos fundadores, já referidos, a oficina de mestre Pero foi responsável por um retábulo e por uma imagem da Virgem com o Menino, bem como da escultura tridimensional do cavaleiro aí tumulado e instituidor deste panteão funerário.

É igualmente atribuída a este mestre, numa plausível nova parceria com Telo Garcia (Falcão-Pereira, 2001), o relevo de Santiago combatendo os mouros da igreja matriz de Santiago do Cacém, executado para responder a

uma possível encomenda de D. Vataça Lascaris, na qualidade de donatária da vila e do castelo.

A produção escultórica da oficina de Mestre Pero, no círculo de encomenda da rainha D. Isabel de Aragão alargou-se a outro tipo de peças, como demonstra o achado, durante a intervenção arqueológica no mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, na última década do século XX, do fragmento de uma fonte. As quatro faces desta peça escultórica ostentam cabeças de leão com a boca em forma de orifício circular para a saída da água, enquanto os vértices são ocupados por quatro figuras, duas masculinas e duas femininas contrapostas. Apesar do carácter fragmentário foi possível avançar com uma leitura iconográfica e identificar as referidas figuras como Santa Clara, Santa Isabel de Hungria, S. Francisco e S. Luís de Tolosa, de acordo com o costume de dar um lugar privilegiado, nos programas iconográficos das comunidades monásticas, à



**Fonte do mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, Oficina de Mestre Pero**  
Pormenores das representações de Santa Isabel de Hungria e S. Luís de Tolosa  
© DGPC/ADF

exaltação da regra, dos fundadores, dos benfeitores e das figuras proeminentes de cada ordem. Além desta invulgar peça, foram exumadas nesta escavação dois fragmentos de uma escultura de vulto feminina, que veio alargar a fortuna crítica deste escultor no ciclo de encomendas ligado à corte de D. Isabel de Aragão.

O número de imagens devocionais avulsas preservadas que mostram

afinidades com os relevos de túmulos que são documentalmente atribuídos a Mestre Pero e que, por esse inconfundível ar de família, têm sido integradas na oficina deste mestre e a sua grande dispersão pelo território nacional e até pela Galiza leva a conjecturar a possibilidade de estarmos perante os primórdios incipientes de um mercado de arte.

À utilização quase invariável do calcário brando da região de Coimbra, extraído nas pedreiras da região de Portunhos/Ançã, a oficina de mestre Pero juntou características idênticas nos modos de tratamento das imagens sacras tridimensionais da Virgem e de santos, com as figurações representadas de pé e com uma postura e ritmo corporal, obtidos através de uma característica representação levemente sinuosa do corpo, da flexão das pernas, da posição dos pés e das mãos, estas de grande dimensão com dedos longos e cilíndricos, no propósito claro de exacerbar o significado simbólico do gesto. A similitude é igualmente notória na tipologia de rosto, olhos, queixo e nariz e na forma muito distinta de representar o cabelo. O vestuário com a sua função simbólica, nomeadamente o das figuras femininas, acentua o carácter da oficina pois é habitual o uso de véus curtos, muitas vezes presos por coroas, de túnicas a cair em pregas profundas sobre os pés, colocados um mais avançado do que outro e a recortarem-se das bases, e de mantos quase invariavelmente cingidos no peito por firmas de uma tipologia muito característica. Nas esculturas de vulto de personagens masculinas, esta oficina também repete motivos afins aos da tumulária, designadamente na indumentária e tipo de chapéus, tal como se pode ver, por exemplo, no chapéu de uma imagem de São Tiago, que faz atualmente parte do acervo do Museu Nacional Arte Antiga (Inv. 992 Esc), idêntico aos representados em relevos do sarcófago do arcebispo D. Gonçalo Pereira.

A oficina de mestre Pero, essencial para o conhecimento da cultura visual do século de Trezentos, pelo modo como revolucionou a escultura em Portugal e dominou outros centros de produção, mantém-se historiograficamente em debate. A estrutura e organização da oficina, a distinção entre o trabalho do imaginário que lhe dá nome e o dos oficiais colaboradores deste, bem como a separação entre originais, modelos e cópias, são algumas das muitas questões ainda em aberto sobre uma elevada produção escultórica, que se dedicou a dar resposta à necessidade de imagens, pela sua relevância no culto e na devoção.

A tradição escultórica assente nos pressupostos estéticos da oficina de mestre Pero manteve-se espalhada pela quase totalidade da geografia do território nacional, ao longo da centúria de Trezentos. Contudo, o grande investimento plástico em Portugal, nos finais deste século, vai centrar-se na Batalha, no mosteiro de Santa Maria da Vitória. O valor simbólico e propagandístico atribuído pela dinastia de Avis a este mosteiro dominicano, começado a edificar em 1389, rapidamente o tornaram no núcleo por excelência do investimento artístico nacional durante várias décadas.

Os imaginários ligados à oficina escultórica coimbrã vão rumar à Batalha, atraídos pela encomenda régia. Nos inícios de Quatrocentos, a quase generalidade destes artífices tinha muito provavelmente sido absorvida pelo estaleiro batalhino, provocando a decadência da que havia sido, nos inícios da centúria anterior, a mais florescente oficina escultórica do reino. Até meados do século XV, as principais dependências monásticas do mosteiro de Santa Maria da Vitória haviam já sido concluídas e, acompanhando a construção, hábeis canteiros e talentosos mestres imaginários foram responsáveis pela produção de frisos, molduras, entablamentos e cornijas de recorte flamejante e grande expressão plástica, bem como de largas centenas de capitéis, muitos deles com escultura figurativa. A rutura visível na escultura da Batalha, relativamente à oficina coimbrã, revela a responsabilidade de artistas conhecedores dos formulários estéticos das vanguardas europeias da época. Embora seja escasso o remanescente preservado da



Portal axial do mosteiro  
de Santa Maria da  
Vitória da Batalha,  
1ª metade século XV

© SNBCI - Nuno Saldanha

núcleos escultóricos, grupos de trabalho e mãos, bem como de temas e da sua função em conformidade com a localização no edificado.

A função da *imago* medieval não se restringia apenas a ilustrar os mistérios cristãos e a dar corpo ao divino invisível, mas também a torná-los presentes, a fim de os fazer conservar na memória e dar resposta às necessidades do ensinamento da história sagrada. Por conseguinte, é necessário considerar estas imagens em termos formais, iconográficos ou narrativos, mas também nas funções e usos que tiveram em contextos religiosos, sociais, políticos e ideológicos em constante renovação.

imaginária avulsa, seguramente produzida para os diferentes altares da igreja e de outras dependências, a tumulária régia e o portal axial são essenciais para avaliar o nível atingido pela escultura neste mosteiro dos dominicanos. A tipologia do portal axial, embora se possa ligar a modelos estrangeiros, nomeadamente peninsulares e franceses, é inédita no nosso país, onde irá servir como modelo para posteriores realizações em acentuada conformidade. Acima do tímpano do portal, onde o Deus entronizado segura o globo-mundo acompanhado do Tetramorfo, marca presença o relevo da coroação da Virgem, imprescindível na entrada de um templo dedicado a Santa Maria da Vitória. O conjunto imagético do portal enquadra-se no esquema tipológico próprio da composição medieval em que as personagens do Antigo Testamento (Profetas, reis de Israel) têm correspondência nas do Novo (Apóstolos, Evangelistas, santos e mártires) de modo a lograr forte sentido espiritual, servido por uma plástica de grande expressividade.

A excecionalidade da arquitetura das diversas dependências do mosteiro absorveu a quase totalidade dos estudos artísticos a ele dedicados e até mesmo o portal axial e toda a restante produção escultórica tem sido analisada numa relação estreita com as etapas delineadas pelos mestres responsáveis pela construção, numa perspectiva diacrónica. Todavia, os trabalhos recentes de Guilloët (2011) e especialmente de Antunes (2016) vêm propor novas abordagens ao complexo e copioso estaleiro escultórico batlhino, privilegiando o estudo diacrónico de



Desconhecido, *Santíssima Trindade*  
século XVI (detalhe)  
Convento de Cristo, Tomar  
© Marta Simões

V

A grande oficina:  
entre Coimbra  
e Tomar



# 1. O século XV

## oficinas e poder nos circuitos da imagem

Joana Antunes

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEAACP

Falar de oficina na cultura artística do Portugal medieval é, ainda, evocar uma realidade complexa e mal conhecida nas suas regras, nas suas práticas, na sua organização, e por vezes até nas suas concretizações. Não sem alguma ironia, são estas mesmas concretizações que vêm desde há muito a alimentar o lugar-comum da oficina enquanto entidade aglutinadora de um determinado conjunto de obras, com determinado tipo de características atribuíveis às mãos de um determinado artista e respectiva equipa. Em grande medida, a noção de oficina continua a evocar um circuito de produção ou um círculo de influências mais ou menos lato, sob a figura tutelar de um mestre, por vezes historiograficamente construído a partir de poucos fragmentos históricos e artísticos. E, por real adequação ou por força de modelos operativos demoradamente instituídos, a verdade é que a história da escultura do século XV (como a do século XIV e, em grande medida, também a do século XVI) continua a fazer-se a partir destes grandes centros, simultaneamente homogeneizadores e difusores, que são as oficinas e dos seus respectivos satélites.

Neste enredo, Coimbra representa, ao longo de quase toda a centúria de Quatrocentos, o palco privilegiado do desenvolvimento de oficinas que, a partir da experiência inaugural de Mestre Pero e do caudal formativo do estaleiro batalhino, não mais pararam de se suceder, estendendo a sua rede de influências - detectável a partir da ocorrência de obras com idênticas características formais e iconográficas, bem como do típico calcário brando - a toda a zona centro e ramificando-se para norte e para sul, da Galiza ao Alentejo (Dias, 2003: 58-59; Barroca, 2015: 99). De Gil Eanes e João Afonso, a Diogo Pires-o-Velho e Diogo Pires-o-Moço, a escultura quatrocentista parece inscrever-se numa bem traçada narrativa linear, com inúmeros anónimos e incógnitos monogramistas por entre os interstícios, que desembocará na chegada dos estrangeiros, hábeis no trabalho da madeira ou da terracota e ávidos da ductilidade do calcário coimbrão, que haverão de inaugurar o Renascimento, reclamando ainda o protagonismo de Coimbra.

Não será este o lugar e o momento apropriados para a verificação e a eventual desconstrução que esta tranquila sucessão de nomes e modos de fazer obviamente reclama, mas apenas o espaço para recordar os seus aspectos essenciais e iniciar a sua problematização, em traços necessariamente largos e maioritariamente resultantes das muitas questões levantadas pelo enfrentamento do conjunto de esculturas reunidas para a exposição *No Rasto da Devoção*.

A convocação do termo *oficina* aponta, por norma, uma entidade orgânica alocada a um espaço específico (frequentemente urbano) - mas com a mobilidade necessária para responder a encomendas fora desse mesmo espaço -, com um número variável de colaboradores e aprendizes, todos eles sujeitos à influência directa de um mestre, que actua simultaneamente como gestor, administrador, supervisor e autor dos principais projectos. Habitualmente identificada com a figura singular do mestre que a dirige, a oficina pode, contudo, implicar a filiação de obras nitidamente produzidas pelos seus colaboradores que, mesmo laborando por vezes de forma individual, mantêm os temas, traços e técnicas comumente reconhecidos como marca dessa entidade simultaneamente colectiva e individual. Num circuito ainda mais alargado, a identificação de uma obra com uma determinada oficina pode, pura e simplesmente, e por falta de referências mais precisas, implicar a produção resultante de um círculo de oficinas independentes, possivelmente de menor dimensão, que gravitam em torno de uma oficina principal, claramente identificada, ou que recebem as suas influências. Termo polivalente mas, por isso mesmo, potencialmente equívoco, deverá ser utilizado com cautela, permitindo, sempre que possível, a distinção entre identificações e atribuições, oficinas e círculos de influência.

A história das oficinas de escultura do Portugal medieval começa quase sempre pela tríade estabelecida entre a edificação do Mosteiro da Batalha, a disponibilidade do calcário da zona centro do país e a abundância de obras documentadas e estudadas a partir de Coimbra. Na verdade, este circuito, orgânico e interdependente, tem raízes profundas no século XIV e numa tradição escultórica que, simultaneamente potenciada pela benevolência da matéria-prima e pela encomenda abundante, despontou cedo na região do Mondego, para logo se intensificar com o impulso produtivo de Mestre Pero e das oficinas, hoje anónimas, suas contemporâneas. Terá sido, decerto, a partir delas que se constituiu grande parte dos primeiros contingentes de escultores do estaleiro batalhino, cuja obra se encontra sobretudo na cabeceira da igreja, frequentemente obliterada pelo protagonismo do portal axial e pelo poder sedutor da enigmática figura de Mestre Huguet. Numa campanha que se deverá antes identificar com aquela dirigida pelo português Afonso Domingues, a primeira escultura a fazer parte do tecido edificado da igreja de Santa Maria da Vitória encontrar-se-á, precisamente, nos espaços erguidos com carácter de prioridade: as capelas absidais, o transepto e os seus portais, garantindo a necessária ligação ao claustro e ao exterior. Com o protagonismo

reservado às chaves de abóbada e à escultura capitelar, destaca-se particularmente a capela de Santa Bárbara, onde ainda hoje se conserva, num dos seus capitéis, esculpido com figuras de centauros, frades dominicanos e uma singular cena da Anunciação, a assinatura de um destes lavrantes: *P[er]lo* (Antunes, 2016: 566). Na realidade, o confronto da escultura dos capitéis desta capela - ainda próxima dos formulários trecentistas comumente identificados com o legado de Mestre Pero - com o restante conjunto capitelar da igreja e, sobretudo, com o seu portal principal, atestam o sentido de continuidade da experiência escultórica batalhina e a progressiva transformação dos formulários estéticos que se estenderiam um pouco a todo o país, sobretudo a partir das oficinas de Coimbra. Contudo, a ideia de que as obras de Santa

**Capitel da capela de Santa Bárbara, século XIV-XV**

Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha. Monograma *P*º sublinhado pela autora.  
© Joana Antunes



Maria da Vitória, absorvendo grande parte da mão-de-obra qualificada a partir da última década do século XIV, justificam por si só o aparente congelamento da produção escultórica nas décadas seguintes e em particular nas oficinas coimbrãs, merece maior ponderação. À falta de melhores explicações - que esbarram, de resto, na dificuldade das datações afinadas à década e na detecção de vazios e picos de produção - poder-se-á assumir que o estaleiro batalhino foi um dos principais responsáveis por este redirecionamento do trabalho escultórico não enquanto seu único consumidor, mas enquanto precedente emblemático. De facto, o optimismo ostentatório com que se erguera o exvoto da Batalha de Aljubarrota, depressa se estendeu a outros espaços e as construções e reconstruções, quer de patrocínio régio, quer impulsionadas pela alta nobreza, sucederam-se ao longo de praticamente todo o século XV. Desde o Convento do Carmo em Lisboa, até ao paço e à Capela de Nossa Senhora da Pena do Castelo de Leiria, ou à igreja de Santa Maria da Graça de Santarém, vários foram os edifícios que reclamaram a presença dos mestres batalhinos e das suas equipas, pese embora a virtual inexistência de atribuições precisas. Seja como for, é perceptível que a experiência de várias décadas de trabalho contínuo no mosteiro da Batalha e seus congéneres, devolveria à região, e em particular à cidade de Coimbra, um número considerável de escultores (Almeida-Barroca, 2002: 170) que, pela sua formação de estaleiro, partilhavam o *modus operandi* e o partido estético, mantendo, contudo, os traços individuais que permitiram à historiografia do século XX fazer as atribuições que constituem os grande núcleos oficiais deste período.

Na verdade, a justa caracterização do estaleiro da Batalha como “laboratório de formas e opções estéticas” e “escola prática efectiva” de arquitectura (Pereira, 2007: 71), deverá estender-se também à prática escultórica, hoje perfeitamente (re)conhecida a partir do remanescente do programa escultórico do mosteiro, nomeadamente do portal axial. Falta, no entanto, a escultura devocional em pedra que por certo ocupou grande parte dos altares da igreja dominicana e de tantas outras do imediato círculo batalhino, para alimentar comparações mais exactas com as demais obras em circulação ao longo do século XV e garantir um esboço mais preciso do panorama artístico de então: dos artistas e das oficinas, aos encomendantes e às opções iconográficas e estéticas de ambos. Ainda assim, o pressuposto teórico de uma formação continuada, transmitida de geração em geração, implica consequências visíveis ao nível da irradiação de mão-de-obra, bem como das formas e modelos absorvidos durante o tempo de permanência no estaleiro da Batalha (Dias, 1994: 36-40, 119-149). E uma dessas consequências poderá ser, desde logo, a multiplicidade de oficinas unidas por uma mesma aprendizagem e um mesmo *modus operandi* que, por aplicarem fórmulas idênticas e produzirem obras com idênticas características formais, se colocam hoje invariavelmente sob rótulos individuais, porventura operativos, mas certamente redutores, invariavelmente remetidos à “oficina de Gil Eanes” e, sobretudo, à “oficina de João Afonso”, escultores cuja relação com as campanhas da Batalha se intui fortemente a partir das obras que com maior segurança lhes são atribuídas (Almeida-Barroca, 2002: 170-171; Dias, 2003: 47-52), mas cuja filiação a esse *laboratório* não é possível afirmar categoricamente. De resto, a própria realidade do trabalho escultórico no mosteiro da Batalha - da sua identificação, distribuição e sucessão no tempo - está ainda longe de ser cabalmente esclarecida, sendo perfeitamente exemplificada pela execução do portal axial, ora atribuída a uma oficina, ora dividida em duas fases, resultantes da sucessão de duas oficinas distintas, uma responsável pelas mísulas, bem como pelos capitéis da igreja e sala do capítulo, e outra que se terá dedicado à conclusão do portal, com as figuras de vulto do Apostolado, o tímpano e o grupo da Coroação da Virgem, além das múltiplas esculturas de anjos, reis, santos e santas das arquivoltas (Guillouët, 2011: 149-159). A semelhança notória entre as mísulas do portal e os capitéis do interior da

igreja poderá, contudo, corresponder não ao trabalho da mesma oficina, mas sim à própria “natureza *laboratorial* e formativa do estaleiro batalhino, que permitiu a transmissão de modos operativos e modelos formais, garantindo a coerência dos formulários ornamentais” (Antunes, 2016: 535). Se, no contexto de um estaleiro arquitectónico, a semelhança entre esculturas não significa necessariamente o trabalho de uma mesma oficina, tão pouco o significará no universo das oficinas de escultura em pedra que prosperaram em Coimbra, mas também em Lisboa, a partir do lioz, em Évora, com o mármore de Estremoz, ou mesmo no norte do país, no desafio permanente do trabalho do granito.

Partindo, portanto, do princípio de que é necessário relativizar os conjuntos escultóricos desde há muito atribuídos a uma determinada oficina, bem como ponderar cautelosamente cada nova atribuição, não deixa de ser necessário reconhecer que a figura do mestre - líder, formador e influente - foi efectivamente uma peça-chave nos sistemas oficinais medievais e ainda nos modernos, justificando em grande medida o protagonismo que a historiografia acabaria por conceder a determinados artistas, organizando a produção escultórica de um dado espaço e época a partir deles, numa lógica de satélite ora projectada em concretizações mais capazes, ora em aproximações mais frustes ao modelo original.

Ora, se o termo “escola” - durante muito tempo utilizado em concomitância com o de oficina mas entretanto caído em desuso - tem sobretudo uma dimensão espacial, implicando um território mais ou menos vasto onde uma determinada equipa de artistas trabalhou, deixando obras com características comuns, ou onde a influência de um mestre ou oficina se faz sentir sobre toda as outras, já a noção de oficina alude a realidades mais concretas. Com uma forte componente formativa, a oficina de escultura constituía o espaço por excelência da transmissão e aplicação prática do saber artístico daquela que era, apesar de tudo, uma arte mecânica. Acumulando uma multiplicidade de valências, o mestre deveria gerir humana e financeiramente a oficina: contratualizando encomendas; antecipando e verificando o cumprimento dos termos dos respectivos contratos; determinando o trabalho a realizar; distribuindo tarefas específicas, de acordo com a experiência e proficiência dos seus escultores, e supervisionando a sua correcta execução; executando os trabalhos mais delicados ou exigentes; garantindo e avaliando sempre a progressão técnica dos seus aprendizes (Ross, 2003: 21). Do pouco que se conhece, atestado por documentação, da realidade prática destas oficinas, é possível destacar a sua elasticidade e pontual itinerância, sendo comum a deslocação da equipa e equipamentos para os locais onde fossem requeridos - sobretudo para estaleiros de arquitectura e para a realização de obras de maiores dimensões, como retábulos. Outro aspecto fundamental, infelizmente não documentado entre nós, é a importância dos modelos, habitualmente compilados em livros de esboços - de que o exemplar de Villard de Honnecourt é apenas um dos mais eloquentes - que permitiam ao mestre escultor recolher rapidamente as referências necessárias para qualquer tipo de composição. Estes livros, cadernos ou álbuns, como são variavelmente chamados, não só esclarecem uma parte importante do próprio processo de criação artística, como confirmam a partilha de modelos comuns, de circulação nacional e internacional relativamente rápida (Scheller, 1995). Partilhados entre mestre, aprendizes e colaboradores e utilizados como portfólio para os diálogos iniciais com o comitente, os modelos terão feito parte da vida orgânica das oficinas de maior prestígio e envergadura, assegurando, além do mais, a manutenção dos desenhos característicos de determinado tipo de imagens ou obras ao longo de várias décadas e mesmo de gerações. Esta longa duração das formas, tipologias e traços pessoais, fica perfeitamente atestada por exemplos de cronologias e proveniências várias. Em Inglaterra, por exemplo, o legado de “rolos” com desenhos aos seus herdeiros

ou colaboradores é comum entre os testamentos de mestres de vários mesteres. Num destes casos, um “ymaginour” londrino terá determinado a cedência póstuma de parte dos seus padrões ao seu aprendiz, e em York documentou-se a passagem de um rolo de padrões por vários mestres vidreiros ao longo de pelo menos oitenta anos (Cheetham, 2005: 19).

Da localização física destas oficinas, sobretudo para o caso português, pouco se sabe, supondo-se que seriam habitualmente estruturas anexas à morada do próprio mestre, como se depreende do episódio da recolha e transporte da imagem de Nossa Senhora com o Menino (1481), encomenda de D. Afonso V a Diogo Pires-o-Velho, que terá saído da casa do escultor para uma demorada jornada pelos rios Mondego, Douro e Leça, até chegar à Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Matosinhos, onde se destinava (Dias, 2003: 16). Esta escultura, que hoje se conserva na Igreja de Leça da Palmeira, assume uma particular importância enquanto exemplo, não da realidade operativa de uma das mais laboriosas oficinas do século XV português - que de facto foi - mas sim da importância de uma atribuição segura para a ancoragem do exercício comparativo. De facto, a identificação do *corpus* de trabalho de uma determinada oficina constrói-se a partir dos paralelismos possíveis de estabelecer entre uma ou várias obras comprovadamente identificadas com um artista e todas as obras conhecidas e entretanto descobertas que com ela(s) possuam afinidades cronológicas, temáticas e formais. No caso da Nossa Senhora da Conceição de Leça da Palmeira, a existência de um nome, uma data, um encomendante e um destinatário claramente designados, permitiu a identificação de um conjunto de características a procurar noutras obras, nomeadamente o “rosto ovalado, de ar altivo e com o olhar dirigido para baixo, com cabelos ondulantes e pescoço grosso” (Almeida-Barroca, 2002: 178), além das vestes pesadas, que encerram o corpo num invólucro denso, caindo em dobras diagonais de um dos lados do corpo.

Com uma extensa lista de imagens de Nossas Senhoras entretanto atribuídas (Atalaia, Figueiró, Barquinha, etc), parece ficar clara a vocação da oficina de Diogo Pires-o-Velho para uma produção em série, mais ou menos estandardizada, apta a responder à avidez da encomenda. Por sublinhar fica, contudo, a excepcionalidade de uma escultura como a de Leça da Palmeira, síntese iconográfica de várias invocações de Maria: Virgem com Menino, Virgem do Leite, Nossa Senhora da Conceição. Com uma expressão contida, quase distante, como outras figuras santas atribuídas ao mesmo escultor - nomeadamente o Santo André do MNMC (4048; E54) e o São Sebastião do MNAA (546 Esc) - esta figura vê a sua corpórea solenidade diluída no intimismo do gesto do Menino que lhe expõe um seio. Gratuita e estratégica, esta exposição é mais do que o gesto inato de um lactente, ou uma distração de criança, revelando o seu poder retórico na afirmação de Maria como Mãe suprema e do seu seio como metáfora para o alimento de todos os crentes, resgatados pela sua humildade e pelo sacrifício do fruto do seu ventre. Redundantemente mariana, esta imagem encaminha inelutavelmente o crente para a adoração da Virgem, mesmo a partir de apontamentos aparentemente marginais às evocações iconográficas nela condensadas. Assim, a ave que Cristo segura na mão direita, e que por vezes surge como presságio da sua morte (nomeadamente sob a forma do pintassilgo, de cabeça vermelho-sangue) ou como alusão à sua infância já milagrosa, conforme a narrativa do apócrifo Evangelho de Tomé, que relata como Jesus criança tinha por hábito fazer pássaros de barro para depois lhes insuflar vida, fazendo-os voar, será aqui, muito provavelmente, uma nota visual para a saudação angélica “Ave”, que imediatamente distingue Maria de Eva, primeira perpetradora do Pecado Original.

Estratégia operativa, a comparação que partiu desta escultura pode esgotar rapidamente o seu potencial de atribuição de autoria ou oficina, sobretudo quando se estende

a paralelos demasiado distantes das suas características formais. Assim, “Esta obra tem sido tomada por base de identificação de um significativo número de outras imagens avulsas e até de túmulos que ao escultor andam atribuídos, com maior ou menor razão” (Dias, 1979: 118), tal como sucede com o túmulo de Fernão Gomes de Góis (1439-1440), cuja clara identificação de autoria, inscrita na própria arca, garantiu uma plataforma importante, mas nem sempre segura, para a identificação das obras dispersas atribuíveis à oficina de João Afonso (Dias, 1979: 116; Goulão, 2007: 156). Ora, se o elenco de figuras relevadas inscritas nas edículas do túmulo é, de facto, uma das fontes mais fiáveis para comparações, ele é também uma obra miniatural e plural, feita a várias mãos, revelando verdadeiramente a natureza uniformizante mas, ainda assim, diversa de uma oficina. Se esta constatação não retira validade a muitas das atribuições feitas por comparação - e bastará olhar para a pequena imagem de Nossa Senhora com o Menino para lhe encontrar eco nas homónimas de Penha Garcia (1469), do MNAA (1076 Esc e 940 Esc), entre tantas outras - deve pelo menos abrir o horizonte do rótulo “oficina de João Afonso” às diferentes plasticidades e níveis de proficiência - patentes, por exemplo, nos Reis Magos ao aludido túmulo - que terão constituído este mesmo universo oficial, além da sua previsível diluição por outras oficinas que, fazendo parte de um mesmo círculo de influência, terão tido identidade própria. De resto, o sentido linhagístico que se presente entre esta obra e a escultura do Mosteiro da Batalha - e que, neste caso, vai muito além do portal axial - propicia esta mesma partilha de formas e traços. Sem prejuízo da natureza sistemática da sua relação com a obra de João Afonso, que permite afirmá-los como características da sua oficina, poucos são os traços ou estilemas que não tenham antecedentes ou paralelos naturais num tempo de aprendizagens comuns, fortemente ancoradas na transmissão geracional do saber oficial e, neste caso, profundamente marcadas pela longa experiência de um estaleiro numeroso. Assim, os cabelos profundamente sulcados e ondulantes, típicos da produção de João Afonso, encontram-se profusamente ilustrados nas esculturas de anjos que se disseminam por vários espaços do mosteiro de Santa Maria da Vitória, desde as mísulas do claustro, aos capitéis da igreja, até às arquivoltas do portal, tanto quanto a habitual posição dos pés das figuras (sobretudo as femininas), ligeiramente voltados para dentro, mesmo quando em contraposto, encontra abundantes antecedentes no século XIV, nomeadamente nas obras de Mestre Pero e do seu círculo de influência. Da mesma forma, os pregueados verticais, caídos em linhas regulares, praticamente sem quebra e com um sentido geométrico menos naturalista, podem encontrar-se nas figuras das mísulas do portal do Mosteiro da Batalha, nos Reis Magos do facial do túmulo de Fernão Gomes de Góis e na princesa do baixo-relevo de São Jorge de Eira Pedrinha, podendo implicar a confirmação da formação de João Afonso no estaleiro batalhino e a atribuição do baixo-relevo à sua oficina ou, pelo contrário, indicar a existência de outros mestres e oficinas, provindos do mesmo meio formativo, a trabalharem formulários plásticos muito próximos aos de João Afonso, mas sem qualquer dependência directa.

Este sentido circular e excêntrico - pela ressonância das principais oficinas - da produção escultórica e do trabalho oficial no século XV português, indelevelmente marcado pelas figuras tutelares de Gil Eanes (documentado nas décadas de 1440 e 1450), João Afonso (de 1430s ao final de 1460s), Diogo Pires-o-Velho (de 1470s a cerca de 1515) e, ainda, na passagem do século XV para o século XVI, Diogo Pires-o-Moço, revela, sem dúvida uma clientela numerosa e diversificada do ponto de vista do poder económico e do refinamento do gosto, correspondente a uma oferta igualmente diversa. Esta seria proporcionada por oficinas como as supracitadas, capazes de responder de forma diferenciada consoante as possibilidades ou as exigências do comitente, produzindo obras mais onerosas, de maiores dimensões e melhor qualidade material, técnica e estética,

mas também por uma notável variedade de oficinas com níveis de especialização e proficiência desiguais, algumas delas com um raio de alcance local e uma produção modesta. Esta relação, enunciada nas suas linhas mais óbvias, não implica, é claro, que toda a encomenda prestigiada tenha equivalido a obras de excepcional qualidade escultórica, patente quer no cuidado com as proporções, o lançamento das formas ou a policromia, quer no cunho pessoal e inventivo que, por norma, caracteriza o objecto artístico. Da mesma forma, não se invalida a recepção de obras de maior erudição por parte de instituições habitualmente entendidas como periféricas ou menores, rótulo tácito que por norma cabe às capelas e igrejas paroquiais das localidades mais distantes dos principais centros urbanos. O que esta relação anuncia, acima de tudo, é a flexibilidade da produção escultórica na resposta a um mercado multimodo, bem como a capacidade de produção quase serial, que não só atesta a popularidade e imprescindibilidade das imagens neste período, como também a vitalidade do tecido artístico português, capaz de se prover a si próprio, sem deixar de procurar as novidades - algumas delas - igualmente seriais, vindas do exterior, como os alabastros de Nottingham e, já no final do século, as estatuetas de Malines (Dias, 1979: 120). Estes exemplos ilustram, de resto, a diversificação dos locais de actuação das próprias imagens, ou os vários *habitats* da escultura, que progressivamente se intimizam e domesticam, fazendo parte do horizonte quotidiano de um crescente número de pessoas. As estatuetas de Malines (Távora, 1997: 105-192), em particular, permitiam emular no interior doméstico de burgueses, comerciantes, burocratas e artesãos, numa escala adaptada e num material de todos os pontos de vista mais acessível (a madeira), as esculturas de vulto e de culto que a pedra, já não com exclusividade mas ainda com predominância, materializava nas igrejas.

Se a produção escultórica viveu, como os demais domínios artísticos, na directa dependência da vitalidade da encomenda e, se no caso do século XV, esta se revelou abundante e genericamente dispersa pelo território português - incluindo, com particular destaque, a ilha da Madeira - a verdade é que uma segunda variante, acabaria por ditar a ancoragem geográfica dos principais centros de produção: a matéria-prima. Coimbra, Lisboa e Évora poderão listar-se como os principais pólos de produção e também de encomenda artística deste período, alimentando um circuito extenso de irradiação que implicou não só a saída de escultura para outras regiões, onde muitas vezes se cruzou com a produção de oficinas locais, como também a movimentação dos próprios escultores. Alimentadas pelo calcário brando das pedreiras de Ançã, Portunhos e Outil, pelo líoz, ou “mármore de Lisboa”, extraído dos arredores de Pero Pinheiro, e pelo mármore de Estremoz (Almeida-Barroca, 2002: 162), as oficinas destas três cidades beneficiavam de um fluxo constante de encomenda, provinda das respectivas Sés, dos poderosos conventos e mosteiros que nelas prosperaram, da Coroa e da nobreza, que as reconheciam como cidades de corte, bem como por uma burguesia florescente, com um crescente poder económico.

Para lá destes três núcleos, ficarão, por certo, muitos outros centros de produção e consumo de escultura, igualmente providos de boas matérias-primas e de uma clientela ávida de imagens, mas até hoje insuficientemente estudados. Será, porventura, este o caso de Tomar, também provido dos calcários oolíticos provenientes do Maciço Calcário Estremenho (Carvalho-Manuppella-Moura, 2001: 224), não muito distante do Reguengo do Fetal, que terá alimentado grande parte da produção batalhina, ou das jazidas de Pé da Pedreira, Codaçal ou Moleanos, da zona de Serra de Aire e Candeeiros. Igualmente dotada de instituições religiosas capazes de uma encomenda consequente, com destaque imediato para o próprio Convento de Cristo, bem como de diversas igrejas paroquiais com natural apetência pela aquisição de escultura devocional - cuja amostragem fica, de resto, patente na exposição *No Rasto da Devoção* -, Tomar representa um

de muitos estudos de caso que reclamam hoje a atenção concertada de áreas como a História da Arte, a Arqueologia e a História, a Conservação e Restauro, bem como a Química, a Bioquímica e a Geologia, aplicadas à análise material e laboratorial das obras remanescentes.

Entretanto, e ainda que com óbvias lacunas, o conhecimento sobre a produção escultórica deste período revela-nos uma encomenda abundante e activa que resulta, por um lado, do sentido prestígio do impulso devocional de uma piedade cada vez mais dependente da imagem e progressivamente vertida em moldes de um intimismo que movimentos como a *Devotio Moderna* haveriam de confirmar como via alternativa ao culto colectivo mediado pela Igreja. Se as imagens adquiridas para o culto privado poderão nem sempre ter sido resultado de uma encomenda personalizada, inscrevendo-se a sua compra numa lógica de produção para o mercado aberto que, na realidade, desconhecemos para as oficinas do século XV em Portugal, diferente será a situação de grande parte das esculturas destinadas às igrejas. No caso de muitas delas, o que define a especificidade da encomenda e, eventualmente, o grau de exigência da mesma, não será tanto - ou não será sempre - o estatuto da igreja destinatária, mas sim o do comitente. Aqui se inscrevem, por exemplo, as encomendas do Infante D. Pedro, duque de Coimbra a Gil Eanes e Afonso Martins, para várias igrejas do seu senhorio de Montemor-o-Velho (Dias, 1979; 1993: 123; Goulão, 2007: 155) atestadas num documento de 1447 (Dias, 1979: 122-124), ou de D. Afonso V, que em 1481 encomenda a Diogo Pires-o-Velho a já citada imagem de Nossa Senhora da Conceição para a capela-mor da igreja do novo mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Matosinhos (Dias, 1979: 118-119). Mas a parca documentação que nos chega desta época, intersticialmente colmatada pelas informações inscritas nas próprias obras, em jeito de legenda para a posteridade, são, ainda assim, ilustrativas da variedade do perfil dos comitentes, quer da escultura devocional (retábulos e imagens avulsas), quer da tumulária. Assim, surge uma breve mas expressiva lista de encomendantes cujo nome sobrevive apenas à custa das obras que patrocinaram, como: Gonçalo Palmeiro, que ainda em 1398 encomenda a um artista ainda não identificado o retábulo de São Jorge da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Eira Pedrinha (Dias, 1979: 116; Barroca, 2015: 97); Fernão Gomes de Góis, que encomenda o seu túmulo com jacente a João Afonso, “mestre dos sinos”, que o executa num ano (1439-1440), para a Igreja de Oliveira do Conde; Álvaro Fernandes de Carvalho, que em 1443 encomenda o Retábulo da Capela do Corpo de Deus (MNMC, 4023; E51), presumivelmente também a João Afonso; Frei Paulo de Medelim, que encomenda, em 1448, uma imagem de Nossa Senhora com o Menino para a igreja do Mosteiro de São Paulo de Frades e outra, de Nossa Senhora do Leite, para a Igreja Paroquial de Penha Garcia, em 1469, ambas igualmente atribuíveis a João Afonso.

Estreitamente relacionado com os desígnios da encomenda, o perfil das principais oficinas destes períodos pauta-se pela produção fundamental de três tipologias, cuja predominância se avalia necessariamente em função das obras que chegaram até nós: a retabulária, a tumulária e a imaginária devocional. Delas terão também saído, contudo, pias baptismas, púlpitos, sacrários, lápides comemorativas e funerárias e mesmo, muito previsivelmente, obras de arte efémera como a “gaiola” executada por Gil Eanes e Afonso Martins para a procissão do *Corpus Christi* (Dias, 1979: 123). A partir destas e de muitas outras tipologias, a escultura em pedra terá representado uma parte muito considerável da produção artística nacional, ainda hoje abundantemente documentada pelas obras remanescentes, pese embora as numerosas perdas ocasionadas por situações de furto, desvio e alienação, normalmente conducente ao mercado negro e às colecções privadas; pelo sentido de oportunidade e oportunismo de momentos fracturantes como o da desamortização dos bens das ordens religiosas, a partir de 1834; e

sobretudo graças à natural obsolescência das obras que, danificadas ou esteticamente desactualizadas, terão sido inutilizadas ou destruídas e substituídas por outras de maior acordo com os gostos de cada época. A todas estas circunstâncias, que, embora por via negativa, mais não fazem do que sublinhar a desenvoltura do trabalho sobre pedra no século XV em Portugal, deverá juntar-se ainda a indefinição cronológica de muitas peças hoje conservadas em igrejas, museus e colecções privadas, muitas delas incorrectamente datadas e/ou carentes de investimento científico capacitado para o esclarecimento destas questões.

A retabulária em pedra, hoje escassamente representada, terá por certo correspondido a um volume de obra bastante mais apreciável nas oficinas de escultura deste período, em resposta a um crescente sentido expositivo do culto, à proliferação de altares no interior das igrejas e à substituição natural dos dispositivos mais antigos, nomeadamente placas e retábulos pintados, esmaltados e recobertos a prata e outros metais. As tipologias mais recorrentes prolongam a tradição de séculos anteriores e acabarão por se infiltrar na grande retabulária em madeira dos séculos seguintes. A primeira, é simplesmente constituída por dois rectângulos horizontais, um maior sobreposto por outro mais pequeno, que lhe prolonga a altura central, formato de longuíssima duração, que se encontra já na primeira retabulária duocentista e que se encontrará, por exemplo, na produção de retabular de Antuérpia nos séculos XV-XVI. No século XV em Portugal, foi passada à pedra e utilizada sobretudo para a representação do Pentecostes (Fernandes, 2013: 163), cena horizontalizante por definição e particularmente apta a aproveitar a máxima altura do centro do retábulo para a colocação dos seus protagonistas: a Virgem e a pomba do Espírito Santo. Dele se encontram testemunhos da colecção do Museu Arqueológico do Carmo (inv. 362) e na Capela do Espírito Santo da igreja matriz da Asseiceira Grande (Mafra), ambos anónimos e datados do século XV (Fernandes, 2013: 163, 167). A segunda tipologia, mais numerosa, corresponde a placas relevadas e policromada, rematadas por arcos apontados ou conopiais, ou ainda por gabletes, que enquadram a representação sumária do Calvário (Fernandes, 2013: 163). Representados na exposição *No Rasto da Devoção*, estes retábulos (ou componentes de retábulo, consoante os casos) seguem de perto a tradição escultórica da tumulária e encontram-se dispersos por várias igrejas e museus, com destaque para os Calvários do MNAA (1123 Esc e 1191 Esc), do Museu Municipal Dr. Santos Rocha (75-H-082, atribuído a João Afonso) e da Igreja Matriz de Cantanhede (também atribuído a João Afonso).

De pequena ou média dimensão, adaptada à sua colocação sobre o altar, estes retábulos de pedra relevada e policromada, terão, muito provavelmente, coexistido com exemplares de maiores dimensões, porventura estrutura compósitas, capazes de articular a natureza arquitectónica do próprio altar com escultura de vulto, escultura relevada e microarquitecturas. Embora os pequenos formatos, portáteis e flexíveis na sua disposição, além de mais económicos, tenham sido característicos da produção artística medieval, o século XV conheceu o desenvolvimento de esculturas e pinturas com outro sentido de monumentalidade, atestado com frequência em obras de madeira, material mais fácil de acomodar às grandes dimensões, como é o caso do Cristo Negro do MNMC (10891; E295), ainda do século XIV. Se em Portugal os grandes dispositivos retabulares de madeira dourada e policromada fariam a sua aparição apenas a partir do século XVI, com o caso inaugural do retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra (1498-1502), entregue aos flamengos Olivier de Gand e Jean d'Ypres, estes tinham já uma longa tradição na Europa germânica e flamenga, com paralelos, quase sempre de monumentalidade crescente, nos retábulos de pedra italianos e franceses (Wixom, 1989: 12). Não será, por isso, estranho supôr que um território dotado de oficinas de escultura em pedra tão intensamente operativas ao longo de todo o século XV, tenha também

produzido conjuntos retabulares maiores, em dimensão e abundância, aos que chegaram até aos dias de hoje. Isto mesmo parecem anunciar algumas imagens avulsas que, pela sua tipologia e tema, terão pertencido a grupos escultóricos (como, eventualmente, o anjo ceroférario do Convento de Cristo), ou a concentração, numa mesma igreja, de várias esculturas atribuíveis à mesma oficina que talvez “resultem do desmantelamento de retábulos góticos” (Almeida-Barroca, 2002: 172).

O relevo da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Eira Pedrinha, atribuído a João Afonso (Dias, 2003: 50-51), embora remetido a 1398 por vários autores (Almeida-Barroca, 2002: 206) é um dos últimos testemunhos de escultura retabular do final do século XIV, formalmente muito próximo, como seria de esperar, das obras das primeiras décadas do século XV. Encomendado por Gonçalo Palmeiro, cujo nome ficou gravado na própria obra, apresenta ainda vestígios da policromia original. Identificado como um retábulo, “concebido para ser colocado sobre a mesa do Altar” (Barroca, 2015: 97), não deve ser descartada a possibilidade de haver pertencido a uma estrutura maior, ainda que a inscrição e o próprio tema autorizem a sua presença individual enquanto suporte de devoção. Repetida no relevo proveniente da ermida de São Jorge de Marecos (Penafiel), actualmente conservado no Museu Municipal de Penafiel e igualmente atribuído a João Afonso (Barroca, 2015: 98-99), a cena representada é a mais comumente utilizada na retabularia pintada e esculpida desta época para a representação central de São Jorge. Assim, em ambas as esculturas, que apresentam inegáveis semelhanças compositivas, retrata-se o momento em que o santo cavaleiro da Capadócia trespassa o venenoso dragão a quem uma Princesa havia sido oferecida em sacrifício, por forma a poupar os habitantes da cidade de Silene, na Líbia. Certamente ambos inspirados na versão corrente de Tiago de Voragine, vertida na Legenda Áurea, sintetizam dois momentos distintos da narrativa: o momento em que a Princesa, por sugestão de São Jorge, usa o cinto para prender o dragão e conduzi-lo, qual animal domesticado passeado por trela, até à cidade, para convencer os seus habitantes à conversão ao Cristianismo; e o momento em que, em frente ao povo da cidade, e mediante a promessa da conversão, São Jorge mata finalmente o dragão (Voragine, 1900: 126-128). Também no caso de Marecos, desprovido do fundo arquitectónico que caracteriza o relevo de Eira Pedrinha, é possível que tenha servido de retábulo de altar, adequado à pequena dimensão da ermida, mas nem por isso menos cuidado nos seus pormenores, desde as escamas e finíssimas penas do dragão, até ao aparato militar de São Jorge, minuciosamente descrito e caracterizado por Mário Jorge Barroca (Barroca, 2015: 99-101).

Num registo de dimensões médias, e constituindo-se decerto como protagonistas de um altar, os retábulos do Corpo de Deus e do Espírito Santo de Bucelas, atestam o impacto visual destes suportes, calculados para maximizar o encontro emotivo com o objecto de devoção, mas também para servirem de ferramenta didáctica para apreensão de realidades abstractas e complexas. Intimamente ligado à Eucaristia, que assume uma importância crucial ao longo do século XV, com a exposição da óstia aos fiéis, o retábulo da Capela do Corpo de Deus de Coimbra, datado de 1443, (MNMC, 4023; E51) cumpriria o papel essencial de presentificar a transubstanciação, confirmando perante o olhar do fiel a sacralidade do corpo e do sangue de Cristo (Dias, 1986: 134; Fernandes, 2006: 163; Carvalho, 2000b: 231-232). Muito embora o retábulo não devesse estar permanentemente visível, sendo muito provavelmente encerrado por panos ou cortinas, de acordo com a teatralização habitual do ritual litúrgico e do próprio calendário religioso, a exposição pública do Santíssimo fazia parte da Festa e Procissão do *Corpus Christi* desde a sua oficialização, em 1317, por Constituição de João XXII. Prova da intensidade desta devoção, o retábulo, atribuído a João Afonso respira ainda as formas batalhinas, bem patentes nos vegetalismos das microarquitecturas e, sobretudo,



Retábulo da Capela do Corpo de Deus, atr. João Afonso, 1443, calcário policromado Museu Nacional de Machado de Castro (4023; E51) © DGPC/ADF

nas figuras dos dois anjos que seguram o cálice e a óstia consagrada. Nestes, nota-se inclusivamente a precisão calculada das incisões ornamentais, mais sulcadas nos cabelos e mais subtis nas golas das túnicas e na plumagem das asas, numa gradação que sem dúvida responde a uma bem estudada relação entre a pedra esculpida e a policromia, de modo a intensificar os jogos de luz e sombra e a sugerir diferentes texturas.

Por fim, o retábulo da Santíssima Trindade, conservado na Igreja de Nossa Senhora da Purificação de Bucelas e originalmente criado para a Capela do Espírito Santo, constitui um exemplo singular, pela maior complexidade da sua estrutura e do seu programa iconográfico, como pode comprovar Carla Varela Fernandes, que fundamentou também a sua atribuição à oficina de João Afonso (Fernandes, 2006: 161-192). Neste retábulo, cujos vegetalisismos e arquitecturas diferem nitidamente daqueles do retábulo do Corpo de Deus, encena-se a descida do Espírito Santo sobre a Virgem e os Apóstolos para logo se transformar toda a representação numa adoração à Santíssima Trindade, figura que, de resto, assume o pleno protagonismo da composição, chegando mesmo a miniaturizar a imagem da Virgem, habitual protagonista do Pentecostes. Ilustrando a elasticidade dos modelos iconográficos e a sua hábil manipulação pelas principais oficinas do século XV, o retábulo de Bucelas comprova igualmente a intensidade do

culto da Trindade, que fomentou a criação de numerosíssimas imagens de vulto, das quais se conservam ainda largas dezenas.

Outra das mais frequentes produções das oficinas de escultura portuguesas foi, sem dúvida, a tumulária. Articulando o culto da memória pessoal e familiar, com o poder propiciatório, protector e sancionador da instituição eclesiástica, fiel depositária dos restos mortais dos fiéis privilegiados, a tumulária revela de forma ímpar a relação entre os formulários artísticos convencionados pelas oficinas, o cunho mais ou menos pessoal imprimido pelos comitentes e o alcance das devoções individuais. Acompanhando a tendencial monumentalização de outros suportes artísticos, também os *moimentos* destinados à tumulação tenderam a redimensionar-se, complexificar-se e individualizar-se (Goulão, 2007: 161). No âmbito da produção de oficinas identificadas, destacam-se o túmulo de Fernão Gomes de Góis, de João Afonso, e os túmulos de Afonso de Bragança, Conde de Ourém e de Fernão Teles de Meneses, ambos de Diogo Pires-o-Velho.

O primeiro, conservado na Igreja Matriz de Oliveira do Conde, tem a já mencionada particularidade de constituir obra data e assinada, sabendo-se, sem sobra de dúvida, que foi executado por João Afonso (entenda-se, pela sua oficina) no espaço de um ano, entre 1339 e 1340. Pelo facto de Fernão Gomes de Góis ter sido camareiro-mor de D. João I, a encomenda de um túmulo de aparato - uma arca decorada em três das suas faces e dotada de jacente duplo, onde o tumulado se faz retratar como cavaleiro -, vem reforçar a inscrição da produção deste escultor no prestigiado circuito batalhino, grandemente alimentado pela irradiação de poder a partir da casa de Avis e das suas principais relações. Apesar de tudo, o desenho microarquitectónico das edículas do facial lateral e da cabeceira, bem como os finos enrolamentos vegetalistas que emolduram toda a arca, muito próximos da iluminura trecentista, fazem desta obra um interessante - e recorrente - compromisso com a forte tradição escultórica do século XIV.

Mas o século XV é, precisamente, um momento de experimentalismo e convergência de influências múltiplas - inglesas, francesas, germânicas, flamengas, italianas - filtradas por uma prática artística que, sem desaproveitar a aprendizagem dos séculos anteriores, rapidamente rumaria ao encontro das formas elegantes e contidas de meados de quatrocentos, para depois se embrenhar na densidade matérica e iconográfica do manuelino. Assim, o túmulo de Afonso de Bragança, marquês de Valença e conde de Ourém, datado de cerca de 1485-1487 e ainda conservado na colegiada desta cidade, em cripta própria, apresenta-se como segundo momento dos caminhos da tumulária neste século multimodo. Neto de D. João I e de D. Nuno Álvares Pereira, Afonso de Bragança contou com uma educação principesca, tendo viajado, quase sempre em missões diplomáticas, pela Flandres, Alemanha, Aragão, Itália, até Jerusalém (Barradas, 2006). As observações feitas nos relatos destas viagens traçam o perfil de um homem de elevada erudição, que não deixa de transparecer no seu monumento fúnebre e, sobretudo no seu jacente, ambos elegantemente esculpido em pedra de Ançã, sem sobressaltos volumétricos nem densos apontamentos iconográficos - sóbrios e discretos como, de resto, a austera arte cultivada por D. Afonso V, último rei a quem o Conde de Ourém terá servido. Recoberta por finos relevos vegetalistas e padrões ornamentais de matriz geométrica, a arca e a tampa da arca funerária servem de referência animada e regeneradora ao estático jacente, envergando túnica e barrete simples, sem atributos ou objectos indicadores do seu particular estatuto social e sem a habitual presença protectora e propiciatória dos anjos da guarda, dos turiferários ou dos ceroferários, dos santos e santas, ou das invocações cristológicas e Marianas de maior devoção. A individualidade (também linhagística) do sepultado sublinha-se apenas pelas suas armas, inscritas no facial lateral e da cabeceira, bem como pela sua divisa (Goulão, 2007: 167). Racionalizado e até mesmo intelectualizado, este túmulo,

atribuído a Diogo Pires-o-Velho, sublinha a necessária flexibilidade da produção escultórica face às especificidades da encomenda, à qual deve não só adaptar-se, como ainda responder às expectativas e perfil dos comitentes.

Também atribuído a este escultor, o túmulo de Fernão Teles de Meneses corresponde já a uma outra tipologia e anuncia os alvares de uma cultura artística em formação, que haveria de obter plena expressão ao longo do reinado de D. Manuel I. Aproximadamente datado de 1481, este túmulo, inserido num nicho escavado na parede da igreja do Mosteiro de São Marcos, panteão dos Silvas, corresponde a uma visão mais cenográfica do monumento fúnebre. Rodeados por um amplo dossel circular, ou *campana*, simulacro pétreo dos panos que, durante séculos, protegeram e marcaram os sepultamentos de prestígio dentro das principais igrejas portuguesas (Costa, 1982: 73), a arca e jacente do fidalgo são simultaneamente veladas e reveladas por dois homens selvagens que, substituindo os anjos que habitualmente cumprem esta função, seguram diligentemente os panos, de modo a não obstruir a visão (Craveiro, 2012: 61-62). Coberta por uma vegetação progressivamente mais densa e volumosa, onde não faltam criaturas silvestres como o homem verde, que desta feita recebe o rosto de um negro africano de cuja boca brotam dois enérgicos ramos vegetais, a arca funerária anuncia já as formas típicas do manuelino.

Para além dos exemplos aqui particularmente focados, a tumulária do século XV encontra-se amplamente representada por obras maioritariamente provenientes de oficinas desconhecidas, pese embora os previsíveis paralelos passíveis de se estabelecerem com obras mais documentadas. É o caso dos túmulos de: D. Isabel de Urgel, na igreja de Santa Clara-a-Velha de Coimbra; D. João I e D. Filipa de Lencastre, na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha; D. Duarte e D. Leonor, nas Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha; D. Pedro de Meneses e D. Beatriz Coutinho, na Igreja da Graça de Santarém (c. 1455-1462); João de Albuquerque e D. Helena Pereira (posterior a 1477), no Museu de Aveiro; D. Fernando de Meneses e D. Brites de Andrade, no Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde; D. Duarte de Meneses (1464), no Museu de São João de Alporão; Pero Esteves Cogominho e Isabel Pinheiro, na torre sineira da colegiada de Santa Maria da Oliveira de Guimarães; João das Regras, na igreja de São Domingos de Benfica, esculpido em mármore; do Bispo D. João Vicente, na Sé de Viseu (1451-1455); D. Frei Gonçalo de Sousa, no Museu Arqueológico do Carmo (c. 1469); entre outros.

Atestando a preferência pela pedra enquanto matéria-prima para a produção de monumentos funerários, vale a pena recordar que apenas uma exceção se conserva entre nós: o túmulo de bronze dourado e prateado do infante D. Afonso, primogénito de D. João I, que D. Isabel, então duquesa da Borgonha terá encomendado na Flandres (entre cerca de 1429 o final da década de quarenta) e enviado para a Sé de Braga, por forma a dar mais condigna sepultura ao irmão (Goulão, 2007: 168; Costa, 2010: 32-33; Antunes, 2016: 265-269). Tradição longamente cristalizada na Península Ibérica, a tumulária em pedra beneficiária em Portugal, ao longo dos séculos XIV a XVI, da abundância, proficiência e eficiência das oficinas que, de norte a sul do país, tiravam partido dos tipos pétreos mais aptos ao trabalho ornamental, pese embora a prevalência do calcário, genericamente mais acessível e sempre mais fácil de trabalhar e policromar.

Relativamente à imaginária avulsa, de longe a tipologia mais abundantemente representada no século XV português, a pedra terá sido também a matéria-prima preferencial, até mesmo pela sua resistência e nobreza, contudo, sem a demissão de outros suportes matéricos, que desde cedo encontramos documentados entre nós, como a madeira e os metais. Orgânica e perecível, a madeira resistiria menos bem à passagem do tempo, deixando poucos exemplos anteriores ao final do século XV (Almeida-Barroca, 2002: 160-162), momento em que a presença de entalhadores flamengos e

germânicos em Portugal, a par da importação de retábulos e imagens avulsas de oficinas do norte da Europa, faz aumentar exponencialmente a quantidade de obras passíveis de sobreviver até aos dias de hoje. Dispendiosos, cobiçados e, acima de tudo, reutilizáveis, os metais terão constituído também, sobretudo a partir das oficinas de ourivesaria, importantes suportes de criação de imagens avulsas, nomeadamente imagens-relicário, de que nos ficam também poucos registos (Vassalo e Silva, 2007: 131-145).

Assim, a história da escultura devocional de vulto redondo ao longo de Quatrocentos fica, acima de tudo, marcada pela operatividade das oficinas de escultura em pedra, a partir desse compromisso - mais do que ruptura - entre a tradição provinda dos séculos XIII e XIV, nomeadamente a partir de Coimbra e região envolvente, e a renovação operada na longa duração do estaleiro de Santa Maria da Vitória, devidamente aclimatados aos meios, à encomenda e às tradições locais.

Para lá dos aspectos formais que marcam a escultura batalhina - também ela plural e múltipla nas suas expressões - e aquela que se coloca na sua imediata influência, tão evidente nos característicos pregueados fluidos de tecidos leves, caídos em cascatas de ondulantes diagonais, ou na precisão do talhe, mais profunda e vivaz em elementos como cabelos e barbas, e mais suavizada nos rostos, importa reconhecer a dimensão realmente humanizada que imprimiu na generalidade da produção escultórica do século XV. Visível num outro sentido de claridade e proporção, ingredientes indispensáveis do belo tal como definido pela teologia e a estética *góticas* (Eco, 2002: 71), esta humanização concretiza-se na procura de uma maior correcção anatómica que, aliada ao difícil equilíbrio entre a forma real e ideal (obtido por via de uma apuradíssima estilização), ganhava particular força expressiva nas emoções contidas dos rostos, na diversidade de fisionomias, na individualização das figuras da fé. Bastará olhar para os apóstolos e reis cujo rosto escapou às inclemências do tempo, ou para a Virgem do Leite, todos eles preservados e expostos no mosteiro, para pressentir uma nova forma de esculpir, fruto de uma outra sensibilidade que faz do natural uma parcela essencial do artístico. Mesmo quando a plasticidade da imagem não corresponde ao virtuosismo tipicamente batalhino, quer por tradição arreigada, quer por menor proficiência do escultor, como sucede com a imagem de vulto de Nossa Senhora da Piedade do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, a referência emotiva do humano, que interpela e magnetiza, mantém-se como recurso e objectivo essencial. Com o corpo morto de Cristo



**Nossa Senhora da Piedade,**  
autor desconhecido, século  
XV, calcário policromado  
Mosteiro de Santa Maria  
da Vitória, Batalha  
© DGPC/ADF

pousado sobre o colo, rígido e pesado, esta *Mater Dolorosa* está para além do espaço sensível e das coisas possíveis, amparando sem esforço o seu Filho que já não contempla: o seu olhar dorido e descaído atravessa as pálpebras inchadas para fitar apenas o vazio e a ausência, potencialmente coincidentes com o espaço do fiel que pretenda cruzar-se com este olhar.

No caminho do naturalismo, a proporção das figuras altera-se, alongando-lhes os corpos e libertando-lhes os movimentos (Almeida-Barroca, 2002: 172). Num elenco de devoções cada vez mais abrangente, impulsionadas pela multiplicação de fontes escritas e visuais, como as narrativas das *Vidas de Santos*, cultivadas ainda pelas ordens mendicantes e reactivadas por movimentos devocionais como *Devotio Moderna*, as imagens dos santos e santas evocados para a intercessão, a protecção, a vigilância e a cura, aproximam-se das pessoas comuns; introspectivos, como o Santiago de Diogo Pires-o-Velho (MNAA, 1099 Esc); apreensivos, como o Santo André do MNAA (987 Esc); tensos, como o São Sebastião do Museu de Arte Religiosa do Funchal, proveniente da igreja paroquial de São Sebastião de Câmara de Lobos (atribuído a Diogo Pires-o-Moço, MASF379).

Particularmente apta a este exercício, tão conceptual quanto emotivo, a iconografia mariana acabaria por constituir uma das mais expressivas apostas das oficinas de escultura de todo o país, estimuladas pela sua preferência no seio das devoções privadas, imediatamente projectadas para as igrejas. Esculpida e cultuada a partir das suas múltiplas invocações e possibilidades iconográficas, a Virgem surge, com preferência, acompanhada pelo Menino, assumindo o papel simultaneamente exemplar e estranho,

de Rainha dos Céus e Mãe de Deus e dos Homens. Numa época em que a realeza e a nobreza entregam a sobrevivência dos seus filhos a amas de leite e a sua educação a outras casas reais e nobres da sua eleição, a Rainha dos Céus amamenta o seu próprio filho e cuida-o quotidianamente, brincando com ele, sorrindo-lhe, amparando-o e ensinando-o a escrever. Assim é o retrato Mariano criado pelo século XV, novo mas também renovado, como o comprova “o regresso das Virgens com o Menino sentadas no trono, agora sem qualquer sintoma de hieratismo românico mas bem dentro da sensibilidade gótica, à maneira das Virgens da Ternura” (Almeida-Barroca, 2002: 172).

Se o elenco das esculturas avulsas atribuídas às oficinas de Gil Eanes, João Afonso, Diogo Pires-o-Velho e Diogo Pires-o-Moço está, no essencial, feito e não carece de repetição (Fernandes, 1997; Almeida-Barroca, 2002; Dias, 2003; Goulão, 2007; Goulão, 2009), vale a pena recordar que algumas das mais interessantes criações deste século extrapolam os núcleos oficiais, e mesmo os círculos de influência, destes artistas, escapando também ao exercício comparativo (estilístico e formal) que tão frequentemente propicia as atribuições. Desde a eficiência emotiva, ancorada nos formulários deixados por Mestre Pero também no Sul do país, do desconhecido autor da Nossa Senhora Virgem do Ó da Sé de Évora ao o virtuosismo sofisticado do monogramista PA, visível em imagens como as de Santo Antão (MNAA, 1041 Esc; Museu Nacional de Grão Vasco, 902; E27), passando pela irrepetível expressividade linear da modesta interpretação do anónimo escultor da Virgem do Leite do Museu de Alberto Sampaio (E 27), muita é a escultura que comprova que as oficinas do século XV são ainda uma realidade por explorar.

Na verdade, se a narrativa linear denunciada no início deste texto está já profundamente alicerçada na historiografia artística e em todos os seus discursos, ela carece, não de um contraditório disruptivo, mas de um

**Santo Antão,**  
**Monogramista PA, século**  
**XV, calcário policromado**  
Museu Nacional de  
Arte Antiga (1041 Esc)  
© DGPC/ADF



questionamento profundo, capaz de aproveitar tudo o que de operativo um tal paradigma pode conter, propondo formas novas e complementares de encarar a realidade da produção escultórica deste período. Entretanto, valerá a pena sublinhar que, mais do que na sua pertença a uma qualquer oficina ou da marca autoral de um determinado autor, é, acima de tudo, na progressiva humanização da *imagem* - por vezes diluída na estandardização e reprodução serial dos principais modelos -, aliada à força dos tipos iconográficos que tanto os artistas como os comitentes mais qualificados sabiam reconhecer e manipular, que reside o poder da imagem devocional nos alvares da época moderna e dos seus valores de cunho humanista e de renovada racionalidade.

***Virgem do Leite,***  
**autor desconhecido,**  
**século XV, calcário**  
Museu de Alberto  
Sampaio (E 27)  
© DGPC/ADF



## 2. O século XVI humanismo, descoberta e espiritualidade

Maria de Lurdes Craveiro

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEAACP

A produção escultórica do século XVI ganhou força e volume a partir do projeto régio instalado no grande estaleiro dos Jerónimos. A Ordem religiosa de S. Jerónimo mostrava em Belém todos os seus potenciais ao serviço de uma ideia de regeneração espiritual, com capacidade para se assumir como local de sepulcro de eleição e como espaço preferido de salvação (Craveiro, 2009: 63-73). Conquistando a credibilidade espiritual ao longo do século XV, sempre fundada numa prática de isolamento monástico que concilia o investimento nos textos primitivos do Cristianismo com uma nova ascese ao encontro da *devotio moderna*, a Ordem de S. Jerónimo consubstancia a emergência do sentido humanista em Portugal. Com a aposta no conhecimento e na formação (distantes das prédicas mendicantes que apelavam aos valores da pobreza, incómodos num contexto de crescente enriquecimento material), os jerónimos captaram cedo o interesse dos poderes e transformaram-se nos guardiães mais requisitados para a salvaguarda da alma dos defuntos e da sua eternidade. E, por isso mesmo também, o rei os protege e se faz aí sepultar (numa prática rapidamente seguida na generalidade do país e pelos senhores locais). Assim se compreende a mudança do sepulcro régio, da Batalha para Belém, e a rota sequencial dos dominicanos para os jerónimos.

Aos jerónimos cabia, pois, assumir a capitalidade de um processo sempre na colagem ao rei, que se esgotaria, no espaço ibérico, no mosteiro de S. Lourenço do Escorial. Em Belém e na localização frente ao mar, constituía-se o espelho da imagem grandiosa do Império que ficaria para sempre com a chancela da régia proteção. Não é assim de estranhar o recrutamento dos artistas mais credenciados, onde se inclui o contingente estrangeiro que rumava a Portugal atraído pelas condições de trabalho e pela chama de um país em expansão laboral comprometida ao mais alto nível (Dias, 1993). A inclusão de espanhóis, franceses, italianos, flamengos ou alemães nos estaleiros sob a tutela do rei D. Manuel marcou uma direção que se afirmou ao longo do “longo século XVI” (Marias, 1989) e reforçou a marca distintiva de uma prática que ultrapassou o tempo humanista: a familiaridade entre a arquitetura e a escultura (e também a pintura), na sua peculiar conjugação a partir da decoração arquitetónica que dialoga entre formas e espaços, profundidade e superfície, luz, sombra e cor, funcionalidade e simbolismo.

Bem entendeu o século XVI a aliança entre as disciplinas artísticas na submissão à Natureza. Mas, no processo controverso que enformou a conquista do estatuto social do artista e a aspiração à credibilidade, foi mais ágil ao pintor e ao arquiteto uma afirmação que se manteve mais difícil para o escultor, mais preso à dureza dos materiais e ao esforço da execução.

Se não estava em causa a *inventio*, movimentava-se, pelo menos, uma espécie de subalteridade teórica face à dominância do espaço arquitetónico e à utilização de uma componente cromática que também reforçava a aproximação à Natureza. Nem a grande e aclamada produção escultórica italiana ao longo do século XV (cujos ecos são bem conhecidos em Portugal), nem o decisivo cunho científico extraído do *De Statua*, o texto fundamental de Alberti escrito por 1464, tinham, na realidade, conseguido ultrapassar definitivamente as convicções de menoridade colada à escultura nos primeiros anos do século XVI.

Depois do *De Re Aedificatoria*, encomenda e artistas estão bem conscientes de que ao arquiteto compete pensar e definir o espaço (durante 9 meses, na conceção humanista de Filarete) a partir da conjugação de uma rede de conhecimentos que abrange matemática, geometria, estereotomia, mas também geologia, hidrografia, botânica, astronomia ou música (em concordância harmoniosa entre os elementos fabricados e naturais). A decoração arquitetónica é a categoria que reforça o carácter simbólico do espaço e lhe acrescenta, em simultâneo, prazer e inteligibilidade. Perseguido a ideia vitruviana de *venustas*, a decoração que convive com os elementos arquitetónicos não é mais um acessório “descartável”, mas, pelo contrário, desempenha um papel crucial na leitura do conjunto edificado. É também ela que fornece as ferramentas de acesso à descodificação de um universo global e é por ela (através de uma estratégia compositiva orientada por uma geografia decorativa precisa) que se formaliza a transparência entre o exterior e o interior do edifício.

A partir de tão grande proximidade entre o trabalho da arquitetura e o da escultura (na definição de Alberti como a empresa que consiste em acrescentar ou retirar material a uma determinada estrutura), a primeira consequência será o envolvimento e a cumplicidade entre as duas formações profissionais: o arquiteto e o escultor. Não por acaso, aos portais (axial e sul) da igreja dos Jerónimos andam associados os nomes de Nicolau Chanterene e João de Castilho, considerados os dois grandes expoentes das duas áreas (escultura e arquitetura) na primeira metade do século XVI. É precisamente a mesma e obrigatória complementaridade que dita a referência historiográfica da autoria da janela que rematou o topo poente da sacristia/sala do capítulo de Tomar (na empreitada iniciada em 1510) para Diogo de Arruda e do portal sul da nova igreja do Convento de Cristo (1515) para João de Castilho, na realidade, ambos arquitetos a assumir um trabalho eminentemente escultórico. Ou então, como no caso concreto de Tomar, e na indefinição dos contributos laborais envolvidos, é o reconhecimento (sempre de raiz historiográfica) do protagonismo da mão-de-obra mais credenciada neste espaço e neste período.

Uma das grandes marcas no trabalho artístico do século XVI é precisamente essa ambiguidade laboral que, afinal, não era nova. Os artistas do *Quattrocento* italiano já tinham dado o mote cerrado e certo para a instalação de uma prática que se tornaria comum, atingiria o auge com a rebeldia científica e criativa de Leonardo da Vinci e ainda se podia observar no trabalho de Giorgio Vasari (1511-1574), agora no diálogo entre a arquitetura e a pintura.

Evidência maior desta operação de contágio, o portal-retábulo é a estrutura que consagra por excelência esta comunhão de procedimentos. Largamente disseminado pelo país, transporta todos os ingredientes retirados da escultura e da arquitetura e, por essa via, nele se plasma também a matéria científica. A ciência, que não nasce no século XVI, encontra nesta faixa temporal uma visibilidade intensa nos domínios do artístico e passa pela obstinada utilização dos princípios da matemática e da geometria, da perspectiva e da ótica. O desenho, que nesta altura está também longe de ser uma novidade, ganha agora uma espécie de estatuto inaugural da criação artística que dele escorre e é justamente celebrado pelos tratados que organizam e cientificam as componentes teóricas e práticas nas artes. Em 1571, na visão já desencantada de Francisco de Holanda, “Serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a Deus, pelas coisas visíveis às invisíveis, vendo o mundo e o mar e o céu, com olhos mais claros que outros em sua pintura” (Holanda, 1985: 25).

Em Portugal, poder-se-ia dizer que esta experiência da convergência cresce nos grandes estaleiros de arquitetura do reinado de D. Manuel. Quase em simultâneo, as grandes obras montadas no Mosteiro dos Jerónimos, no Mosteiro da Batalha, no Convento de Cristo em Tomar e no Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, todas de fortes conotações políticas em torno da projeção da imagem do rei, desenvolvem (ou inauguram) um procedimento “administrativo” que controla o trabalho que, por seu turno, se assume como plural e inscrito numa estrutura harmoniosa e proporcional onde todas as peças concorrem para o resultado final. Em suma, a consagração de um dos grandes lemas da cultura artística do Renascimento, a consciência teórica e prática de que o edificado é um todo uno que não se compadece com adições ou subtrações ao previamente ideado.

No âmbito da plasticidade que reveste as superfícies murais, é muito difícil perceber até que ponto vai a interferência do arquiteto que planeia o espaço ou (e abstraindo da qualidade da execução) o grau de independência criativa do lavrante que dinamiza os elementos formais da arquitetura. Numa incerteza que, porventura nunca terá condições para um esclarecimento cabal, poder-se-á pensar numa ideia integrada na dupla



Portal da igreja do Mosteiro de Santa Cruz, Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene, João de Ruão, c. 1525-1531  
Coimbra © Pedro Medeiros

natureza do edificado, num desenho mais ou menos esboçado pelo arquiteto e depois materializado pelo escultor ou ainda na imposição de uma temática livremente interpretada na execução... Seja como for, será sempre o resultado de um compromisso assumido entre ambos e nessa conciliação se forja também o arquiteto-escultor.

A vulgarização dessa categoria (ou da de escultor-arquiteto) dar-se-ia em Portugal com o trabalho de João de Ruão (que ora é referido na documentação como imaginário, ora como arquiteto), objeto de estudo mais circunstanciado noutro artigo deste catálogo. O que se verifica desde as primeiras obras a que anda associado o seu nome (Borges, 1980: 38-39; Gonçalves, 2005) – o portal da igreja da Atalaia (c. 1528) e o túmulo de D. Diogo Pinheiro (1528) na igreja dos Olivais em Tomar (que, na realidade, lhe deverá ser retirado) – é, e na órbita da engrenagem decorativa do Convento de Cristo, a confluência estrita entre os procedimentos mais caros à arquitetura e à escultura: a projeção de vãos articulados com os elementos arquitetónicos e o tratamento de volumes (em baixo, médio ou alto relevo) que cristalizam uma ideia estética, simbólica ou de eficácia funcional e ideologicamente conduzida. João de Ruão é autor assumido de vários projetos de arquitetura, que desenvolve sozinho ou, como acontece tantas vezes, em colaboração estreita (e concorrência) com o arquiteto Diogo de Castilho. Em Coimbra, da estrutura com varandas sobrepostas para o colégio das Artes (1548), da torre da Universidade (1561) (Pimentel, 2005: 50), de varanda para o Hospital Real (1567) ou das capelas da cabeceira do mosteiro de S. Domingos; da igreja do Salvador de Bouças (Matosinhos) em 1559 ou, em mais cerrada intimidade compositiva que apela à leitura do discurso implementado por via da escultura, da capela do Sacramento (1566) na Sé Velha de Coimbra. Ou ainda, sendo legítima a interrogação, a fonte do Jardim da Manga (1533) no Mosteiro de Santa Cruz da mesma cidade, corolário da perfeição e expoente máximo da visão harmónica entre o macrocosmos e o microcosmos, é uma obra de arquitetura ou de escultura? Dito de outro modo, privilegia-se aqui a matéria do usufruto (condicionado sobretudo aos quatro cubelos destinados ao isolamento reservado dos cónegos) ou a observação que orienta a leitura? De facto, a perturbação contida na ânsia da classificação estende-se a um sem número de construções pautadas pelo mesmo ritmo e pela mesma matriz cultural e estética. Bastará, por exemplo, pensar na capela do cruzeiro de Tomar para captar, em sintonia, a projeção ideal do mundo, a submissão aos formulários clássicos com valor educativo, a exaltação de uma narrativa cristocêntrica e o diálogo intransigente entre arquitetura e escultura.

Na realidade, a mais forte projeção de João de Ruão como escultor não invalida o seu envolvimento com a área da planificação do espaço arquitetónico, como o provam as encomendas que lhe são dirigidas (numa situação que o seu discípulo mais conhecido, Tomé Velho, haveria de manter). Tal contaminação das disciplinas artísticas (que não pode assim ser exclusiva a Ruão), haveria de diluir-se com o percurso específico da arquitetura (num processo ainda remetido ao século XVI), com a entrada em cena dos engenheiros militares e o seu protagonismo crescente no âmbito da arquitetura civil ou religiosa (Soromenho, 1997-1998).

Por outro lado, os retábulos de maior ou menor dimensão com que João de Ruão (e tantos outros) foi, durante 50 anos, preenchendo as necessidades da generalidade do país asseguram a proximidade constante dos dois registos. Numa outra escala reconvertida agora à microarquitectura, é a projeção de um espaço habitado e tratado em perspetiva que garante o equilíbrio dos figurantes (em relevo ou representação avulsa) e lhes confere uma existência credível no universo humanizado da composição. É também, por assim dizer, a escultura dentro da escultura que evoca a arquitetura que, por sua vez, se encontra e se redime no trabalho escultórico. No palco assim ideado se recupera o exemplo de Agatarco (o inventor da cenografia segundo Vitruvius), cristaliza-se o drama da humanidade e abre-se a possibilidade da salvação.

A produção de João de Ruão a partir do núcleo de Coimbra, se bem que a mais celebrada

no contexto nacional, não esteve sozinha na distribuição das principais receitas que orientam as máquinas retabulares, portais de maior ou menor aparato ou simples sacrários em forma de templete e representações ideais do mundo. Nicolau Chanterene, outro francês ativo em Portugal, é, da mesma forma que Ruão, herdeiro de uma prática oficial que concilia arquitetura e escultura e manter-se-á ao serviço da encomenda mais erudita até aos meados do século (Dias, 1996; Grilo, 1998), tendo uma ação determinante no contexto nacional a partir da capacidade de reprodutibilidade de formas e modelos conceptuais extraídos da cultura do Renascimento. Com uma atividade captada pela primeira vez em 1509 no Hospital Real de Santiago de Compostela e, já em Portugal, no portal axial (1517) do Mosteiro dos Jerónimos de Belém, Chanterene sustentaria a ligação qualificada aos jerónimos em Tentúgal, Sintra e, provavelmente, em Évora, onde termina um percurso reforçado também pela aura de capitalidade que D. João III desenvolveu na cidade. Bastará a observação do tumulto humanista que se agita no retábulo principal (c. 1522) da igreja de S. Marcos, Tentúgal, para compreender os potenciais de aprendizagem que daí decorrem. A partir da cenografia instalada no retábulo que consagra a aliança de poderes entre Cristo, os jerónimos e Aires da Silva ganha sentido o lema inscrito nas colunas balaústre que dividem o plano superior da representação – “IN HOC SIGNO VINCES”. A visão de triunfo de Constantino na batalha contra o exército de Maxêncio (no testemunho de Eusébio de Cesareia) em 312, com a cruz e o monograma de Cristo, assume aqui um significado reforçado de vitória sobre o paganismo e a heresia, recuperando, a um tempo, o classicismo e a figura central do imperador que promulgou o Édito de Milão em 313. A estratégia formal em equilíbrio proporcional carrega consigo uma mensagem que vai sempre ao encontro de virtuosa conciliação entre o paganismo redimido e a força triunfante do Cristianismo veiculado pelos jerónimos e sustentado por Aires da Silva e sua mulher D. Guiomar de Castro. Não por acaso, o escultor conimbricense Diogo Pires-o-Moço, que trabalhava, nas mesmas datas e na mesma capela-mor, os túmulos de João da Silva e Aires da Silva (pai e filho) haveria de, reconvertendo definitivamente a sua produção, captar a dinâmica classicizante do retábulo principal e ensaiar uma plasticidade de mais fino recorte e longe da volumetria decorativa do manuelino.



**Retábulo principal,**  
**Nicolau Chanterene,**  
**(pormenor), c. 1522**  
Igreja de S. Marcos,  
Tentúgal © Lieve De Boeck

Chanterene repetiria os mesmos ingredientes, já lançados no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos, em compromisso de filiações e poderes noutros locais (embora com o recurso gradual a menor e mais calculada contenção decorativa) como em Coimbra (nos relevos para o claustro do Mosteiro de Santa Cruz (c. 1522), no retábulo de S. Pedro na Sé Velha (c. 1526), na estrutura tumular de D. Leonor de Vasconcelos (1526) no Mosteiro de Celas ou, sem comprovação documental, na ideação da Porta Especiosa (c. 1535-1540) da Sé Velha, em trabalho executado por João de Ruão), no retábulo para os jerónimos no Mosteiro da Pena em Sintra (1528-1531) ou em Évora, nos túmulos de D. Álvaro da Costa (1535) e D. Francisco de Melo (c. 1536), no monumento fúnebre de D. Afonso de Portugal (c. 1540) ou na surpreendente fachada do Convento da Graça (c. 1535-1540), que identifica o “Divino rei D. João III como Pai da Pátria”, numa estrutura definida com Miguel de Arruda e “em que a arquitectura é entendida como suporte para um discurso plástico, numa visão de escultor” (Moreira, 1991: 386).

A força pedagógica do discurso escultórico, que tem a capacidade de lançar propostas concretas dirigidas à arquitetura (como a definição de vãos ou de abóbadas de caixotões) e submete o classicismo à disciplina teológica do Cristianismo, cresceria sobretudo a partir dos Jerónimos de Belém, de onde saíam os escultores e lavrantes para Coimbra e Tomar, e ganharia força e consistência na generalidade do país. Coimbra e Tomar são precisamente os grandes centros onde se construiu, na primeira metade do século XVI, uma experiência profícua no domínio escultórico e a partir dos quais irradiou uma plasticidade ao encontro da cultura humanista do Renascimento e das fórmulas “ao romano” (Craveiro, 2009).

A Coimbra assiste uma longa tradição medieval com a presença das oficinas que trabalham o calcário brando de Ançã (para designar um conjunto mais largo de outras pedreiras na região) e que asseguram uma produção reconhecida (e reconhecível) e solicitada do norte ao sul do país. Ganhando fôlego com a empreitada dos túmulos régios (1518-1522) e com as obras do Mosteiro de Santa Cruz e, logo a seguir, com o tumulto das obras resultantes da chegada da Universidade (em que as ordens religiosas constituiriam o grande motor do desenvolvimento produtivo e artístico), a Coimbra terá de ser imputada a responsabilidade da sedução pela pedra e pelo retábulo pétreo trabalhado “ao romano”, particularmente disseminada com a intervenção de Nicolau Chanterene e, sobretudo, com João de Ruão.

Em Tomar, polo também decisivo no processo de centralização régia e aliando a herança cruzadística do espaço com a exploração de um culto da personalidade que refletiria a grandeza do rei D. Manuel, concentrou-se um círculo de eleição que, à semelhança do que então acontecia nos Jerónimos e em Coimbra, integrou artistas portugueses, espanhóis, franceses, italianos ou flamengos. A conjugação da experiência partilhada construiu uma nova face ao Convento redefinindo espaços e cobrindo-os de luz, cor, formas e materiais alternativos. A insurreição ornamental de um primeiro momento, onde a Natureza controlada e aprisionada age em sintonia com os emblemas régios, dará rapidamente lugar a um mundo onírico e fantástico que nada tem de inconsciente, apresentando-se como um dos grandes legados para o reinado de D. João III. Na afirmação de força da mão real (a partir da reforma desencadeada em 1529) e na articulação concertada entre o rei, frei António da Silva e João de Castilho, a estratégia para a “cidade ideal”, planeada a régua e esquadro, que se constitui em Tomar obriga à reconversão dos modelos decorativos, sem nunca excluir a vontade indomável do ornamento. O que passará a revestir os elementos formais da arquitetura já não é uma natureza rebelde; é antes uma receita deliberadamente procurada no passado, próximo e distante, para o reinterpretar e fabricar a sua atualização. A encenação montada em frisos, vãos, capitéis, mísulas, púlpitos, superfícies parietais, chaves e caixotões de abóbadas desenvolve um programa seletivo que cruza os sinais do poder com a iconografia



**Motivo decorativo,**  
**c. 1535-1540**  
Convento de Cristo,  
Tomar © MLC

cristã e a cultura da Antiguidade, mergulhando em vibrante e perturbadora interpretação do espaço. Grotesco e grutesco encontram aqui o seu território natural que flui numa linguagem vulcanizada com uma extensão e numa escala sem paralelos no país. Em versão retabular e tumular ou por via da decoração arquitetónica, essa identidade expressiva passaria para fora dos muros do Convento como tão nitidamente se deteta na capela próxima da Senhora da Conceição, na igreja matriz de Areias, na Atalaia (no espaço interno da igreja), no Sardoal (onde a igreja da Misericórdia ostenta, em cartela do portal, a impossível data de 1511) ou em Santarém, na igreja do Santíssimo Milagre, com o mecenato de D. João de Castro e cuja decoração anda, porventura, na órbita de Tomar (Serrão, 1990: 58-60).

Noutras zonas do país constituíram-se focos mais ou menos demarcados, mas nem por isso deixando de pactuar com os mesmos princípios “ao romano”, dominantes ao longo da primeira metade do século XVI. Muitas vezes encontram-se ainda presos às determinantes lições de João de Ruão ou de Chanterene (e obrigando a historiografia a instáveis exercícios autorais), como acontece com os túmulos de D. João de Noronha, na igreja de Santa Maria de Óbidos (Flor, 2002: 93-94), e do bispo D. Jorge de Melo no Mosteiro de S. Bernardo em Portalegre. Noutros momentos apresentam-se fortemente contaminados por influências externas como é o caso do círculo de Caminha, tão ligado ao processo laboral e artístico da Galiza (Craveiro, 1995b; Moreira, 1987) e, noutras situações ainda, submetem-se a uma lógica ofi-

cial específica como se verifica na operosa produção algarvia centrada em Tavira e chefiada por André Pilarte (Correia, 1988).

O Homem é o grande repto que configura todos os processos de descoberta científica, mental e cultural neste período. Mas se o Homem “é a medida de todas as coisas”, dirigida à generalidade das artes plásticas sempre atentas à proporção e harmonia combinadas com a natureza humana, no específico trajeto da escultura, e transposto o patamar da medievalidade, percecionam-se bem as hesitações, as debilidades sentidas no tratamento das anatomias ou na colocação dos volumes num determinado espaço; para, finalmente, chegar a uma solução “credível” e obtida a partir do enfrentamento dos problemas de escala.

Em conjugação com a pintura ou com outros materiais, a escultura em pedra percorreria também um longo caminho até obter uma feição humanizada e estabilizada no século XVI. Os fundamentais contributos de uma prática anterior, o crescente desenvolvimento da cultura humanista em contacto com o exterior e o fôlego imprimido pela chegada de numerosos artistas estrangeiros, contaminados pela pressão do “antigo” e do “natural”, permitiram que o Mosteiro dos Jerónimos, na formidável encenação do poder exposto já nos portais, se transformasse nessa espécie de momento de viragem decisiva e em direção aos formulários do Renascimento. Pela mão de Chanterene, as imagens do rei D. Manuel e D. Maria, no portal axial, têm finalmente um tratamento “ao natural” que seria logo a seguir reforçado nos jacentes dos reis no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (sempre com Nicolau Chanterene), com a mais genuína expressão de humanidade aliada a intransigente correção anatómica. Estava assim lançado um desafio interpretativo de formas e volumes que teria rápida sequência e mobilizaria todo o trabalho escultórico de figura avulsa e em contexto retabular, em baixo, médio e alto relevo.

A duplicação de esforços nos outros dois grandes estaleiros de arquitetura e escultura montados no reinado de D. Manuel e com continuidade com D. João III (para além dos Jerónimos), o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o Convento de Cristo em Tomar, reverteria na sua consagração enquanto centros produtivos que dinamizam uma cultura científica à descoberta do Homem e da sua relação com Deus. E onde, em última instância, a escultura lança todos os ingredientes para uma formação humanista sólida que haveria de se infiltrar em todo o país.

Na segunda metade do século XVI movimenta-se, *grosso modo*, um processo que implica uma nova trajetória cultural que as artes, com a diluição do “império” do desenho, haveriam de digerir de forma diferenciada: a pintura empolga-se nas potencialidades emotivas da mancha cromática e a arquitetura reforça o impulso de verticalidade, anulando a escala humanizada do espaço. A escultura subverte a Natureza, prolonga os corpos e infiltra uma carga ascética nos volumes tratados em diversos materiais; promove a contenção no capítulo da decoração arquitetónica ou abdica do grutesco e estimula uma retórica de clareza compositiva com os sinais de imediato reconhecimento pelos crentes. A Natureza é agora de uma outra dimensão espiritual e os artistas (e os escultores) são os intérpretes dos desígnios divinos, devidamente controlados e vigiados pelas instâncias superiores da Igreja (Dias, 1995a).

Mas nem todo este processo é isento de sobressaltos. A “escola” de Coimbra manter-se-á fiel aos formulários de “Primeiro Renascimento” que também ditaram o caráter de protagonismo assumido no país durante a primeira metade do século. Por via de uma prática desenvolvida em torno da atividade (e da marca) de João de Ruão e de um corpo teórico de matriz humanista, alimentado sobretudo pela Universidade e pelo mosteiro de Santa Cruz, a Coimbra coube a manutenção da rebeldia decorativa que preencheu os elementos arquitetónicos, dos finais do século XVI até ao século seguinte. Isso mesmo se demonstra na capela de S. Teotónio (Tomé Velho, 1582) do mosteiro de Santa Cruz; nos portais do Convento de Santana (hoje integrados no Museu Nacional de Machado de Castro), da encomenda do bispo D. Afonso Castelo Branco e datados de 1610, e, da mesma encomenda, na estrutura tumular da Rainha Santa (1613) no piso superior da igreja de Santa Clara-a-Velha; na Porta Férrea da Universidade (1633) ou ainda, a esgotar o século (XVII) e o modelo, no arco triunfal (1696) da capela-mor da igreja de S. Marcos em Tentúgal, de facto, reinterpretando o sentido impresso na agitada capela dos Reis Magos (c. 1574) na mesma igreja jerónima.

Tal movimentação à flor da “pele” da arquitetura, mas agora animada pelo protagonismo exercido pela gravura nórdica onde imperam motivos como cartelas geometrizadas, mascarões, *ferroneries* e um cenário montado em torno de um mundo também ele ilusório e fantástico, sofreria fortíssima ocorrência na região noroeste de Portugal (Ruão, 1996) ou noutras situações de caráter mais episódico. A generalidade do país abraçava então a vertente “chã” do espaço (Kubler, 1988), abandonava a pedra como material escultórico de eleição e explorava as potencialidades da madeira, mais facilmente adaptável aos delírios compositivos da euforia catequética da Igreja.

Em Tomar, o sonho humanista esgotava-se com as últimas obras da responsabilidade de João de Castilho. A capela do cruzeiro (1533-1544), espaço de confluência das alas do dormitório novo e elemento aglutinador de uma orientação clássica e cristocêntrica dirigida à intimidade dos freires da Ordem de Cristo (Pereira, 2017), ou a capela da Senhora da Conceição (c. 1547), o sepulcro ideado na lógica humanista da perfeição (Moreira, 1981), funcionam verdadeiramente como o canto do cisne de uma trajetória que levaria à exaustão a causa de uma política ilustrada mas com suficiente capacidade para o diálogo com as diretivas de contenção emanadas de Trento (1545-1563). O trabalho de Diogo de Torralva e as grandes campanhas filipinas no Convento revelariam já muito bem um outro rumo e outros resultados que, mesmo assim, continuariam a ter na emoção devocional a sua primeira e fundamental justificação.

## 2.1. João de Ruão

Carla Alexandra Gonçalves  
Universidade Aberta / CEAACP

Pensar e escrever sobre João de Ruão constitui-se, sempre, como um enorme desafio. Em primeiro lugar por tratar-se de um artista pluridisciplinar, dividindo-se entre a arquitectura e a escultura em pedra, com uma extensa obra documentada (Garcia, 1913) e, em segundo, porque lhe são atribuídas outras tantas realizações, facto que dilata o seu *corpus* de obra que assim se complexifica, tornando-se difícil definir, com a exactidão requerida, o que efectivamente obedece à sua mão e ao seu talhe directo, quando o analisamos na qualidade de escultor.

Para além destes dois problemas colocar-se-ão outros, relacionados com os oficiais que terão trabalhado directamente com João de Ruão, na medida em que se conhecem mais de cinquenta nomes de artistas com actividades próximas e a viver em Coimbra durante o século XVI (Gonçalves, 2005). Sabendo que os artistas podiam associar-se, contratualmente ou verbalmente, para a execução de certos trabalhos, também se sabe que recorriam aos *serviçais* (nestes casos quase sempre anónimos) que os próprios encomendadores lhes destinavam, almejando o cumprimento dos prazos. Se a diversidade e a extensão do *corpus* de obra de João de Ruão não lhe permitiria trabalhar sozinho, a documentação recenseada não remete, salvo algumas excepções, para outros nomes que permitam avaliar o corpo e a extensão da sua oficina, ainda que os desfaseamentos técnicos e artísticos de algumas peças, mesmo naquelas que lhe terão sido directamente encomendadas, comprove a utilização de mão-de-obra variada.

De facto, este artista sobrepunha-se em fama no mercado do seu tempo e lugar, actuando experimentalmente no âmbito do risco arquitectónico, e também no de retábulos, portais, capelas íntegras ou, simplesmente, em elementos de arquitectura ornamentada que exigiam trabalho de equipa onde diligenciavam imaginários, ensambladores e entalhadores, que João de Ruão sabia reunir em empreitadas.

Concretamente, sabe-se que João de Ruão terá aportado em Portugal procedente da Normandia em data anterior a 1528, ano inscrito na igreja Matriz da Atalaia (Vila Nova da Barquinha). Foi D. Jorge de Meneses (6º Senhor de Cantanhede) quem, no âmbito das obras de reformulação daquele espaço, encomendou os trabalhos à parceria feita entre o arquitecto João de Castilho e o próprio João de Ruão que realizou o portal desta igreja. Sabemos que João de Ruão voltaria a trabalhar para D. Jorge de Meneses, entre 1529-31, nas obras da sua capela fúnebre, a Misericórdia na Varziela, cujo risco íntegro pode ser-lhe atribuído.

Acreditamos, atendendo ao carácter já muito seguro dos seus trabalhos inaugurais em Portugal, especialmente na Atalaia e na Varziela e, depois, na Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra (por exemplo), que o escultor terá feito o seu aprendizado fora de Portugal, anos antes da sua viagem definitiva até Portugal. Considerando que um

aprendiz ingressava numa oficina entre os 12 e os 14 anos de idade, demorando-se em formação entre 4 e 6 (a 8) anos, propomos que o artista terá nascido durante os primeiros anos do século XVI, obtendo a sua carta de ofício nos inícios dos anos 20.

Procurando saber com quem João de Ruão terá aprendido, devemos pesquisar sobre um artista multiforme, e verificando a realidade vivida em Ruão por esta altura, encontramos um nome, especialíssimo, que cumpre investigar. Trata-se de Roulland le Roux (1465-1527), o genial mestre-de-obras da Catedral entre 1510 e 1521, especialista em arquitectura e em escultura e conhecido por introduzir o Renascimento de feição italiana em Ruão, influenciado pelos artistas que trabalhavam em Gaillon ao serviço do Cardeal Amboise desde 1508 (Carment-Lanfry, 2010; Hourihane, 2012: 53-54). Atribuídas a Roulland le Roux estão várias obras na Catedral de Ruão, como o portal da fachada oeste, a desaparecida torre-lanterna, reconstruções exteriores diversas, mas também a decoração do Palácio da Justiça e a renascentista Casa das Finanças, entre outras. Este mestre foi o grande protagonista no desenho e construção do túmulo dos cardeais d'Amboise entre os anos 1516 e 1521, obra passada à pedra por um vasto conjunto de artistas franceses e italianos, como Jehan de Rouen e, já nos anos 40 do século, Jean Goujon. É, assim, neste amplo círculo artístico criado entre Gaillon e Ruão, no aro de Roulland le Roux e seus pares, que devem pesquisar-se as origens do trabalho de João de Ruão que abandona a sua cidade natal durante os anos 20.

Desconhece-se o caminho terá feito o artista entre Ruão e Portugal e quantos anos demorou a viagem, factos que determinariam, com maior segurança, os vários veios de influência e de formação posterior que foi recebendo até se deter em Coimbra, cidade onde passa a habitar em 1530 ao serviço de Frei Brás de Barros. Não obstante, acredita-se que o artista terá viajado em território francês e espanhol, recolhendo ensinamentos, material e contactos e, quem sabe, actuando como oficial encartado e amadurecendo o seu trabalho.

João de Ruão cruzou-se, nos primeiros anos em Portugal e por mais do que uma vez, com alguns artistas reconhecidos, especialmente com o sobredito arquitecto João de Castilho, com quem trabalhou na Atalaia em 1528, em Tomar (igreja de Santa Iria, Capela dos Vales) em 1536 e, finalmente, em Coimbra; com o (errante) escultor Odart, que concebeu as esculturas exteriores da Capela dos Coimbras (ou de Nossa Senhora da Conceição) em Braga (1525-28) – para onde Ruão terá executado o retábulo-mor em data ainda por definir, mas certamente anterior aos anos 40 –, as esculturas jacentes dos túmulos de D. Luís da Silveira, em Góis (1531), e os da capela-mor da igreja de São Salvador de Trofa do Vouga (Flor, 2000; Borges, 2003) – que Ruão terá desenhado e decorado – em 1534, cruzando-se depois no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra entre 1530 e 1535 (Gonçalves, 2010), onde terão trabalhado os dois; para além dos tantos trabalhos que realizou em conjunto com Diogo de Castilho. Estes encontros, que poderão ter sido proporcionados exclusivamente pelos encomendadores, também podem ter ocorrido porque estes artistas, ainda que chegados a Portugal em datas diferentes, possuíam elos de sociabilidade, ou sociolaborais propiciadores estabelecidos durante a viagem de Ruão, entre França e Portugal.

Quando João de Ruão se estabeleceu em Coimbra, casou-se com Isabel Pires, a filha de Pero Anes, afamado carpinteiro régio (AUC, *Livros de Notas de Santa Cruz*, Tomo 6, Livro 12, fls. 62 v.-63 v.), tracista de plantas de arquitectura (Viterbo, 1988; Gomes, 2008) e mestre-de-obras dos Paços Reais (AUC, *Livros de Notas de Santa Cruz*, Tomo 4, Livro 7, fls. 102-102 v.). Este casamento estreitou os laços entre Ruão e o pintor Cristóvão de Figueiredo que, poucos anos antes, realizara as pinturas para o retábulo-mor da igreja de Santa Cruz. Estes perímetros comprovam a inscrição de João de Ruão no mercado de trabalho citadino, ligando-o ao estaleiro de Santa Cruz onde viria a trabalhar no espesso conjunto de obras feitas durante uma das suas décadas gloriosas.

João de Ruão é dono de uma obra vastíssima e heterogénea, surgindo documentado como *imaginário* e *imaginador*, em vários anos entre 1530 e 1576; mestre (mestre João), em 1530; *pedreiro de marcenaria*, em 1532 (o mesmo que marceneiro de obra em pedra, ou escultor); *empreiteiro*, em 1540; *pedreiro* em 1557; e como *arquitecto* em 1567 e em 1572 (Gonçalves, 2005). Estas valências artísticas foram assomando documentalmente à medida das obras que este artista tinha a decorrer na altura dos registos, ou de acordo com a importância (crescente ou decrescente) do seu trabalho nos vários âmbitos, exceptuando-se a sua denominação tardia como *arquitecto* que pode explicar-se pelo facto de ser inusual para os primeiros cinquenta anos de quinhentos, ainda que tenha surgido durante os anos em que decorriam importantes estaleiros arquitectónicos a seu cargo: a capela do Santíssimo Sacramento da Sé coimbrã (1563-1566), depois do risco da varanda para o Hospital Real de Coimbra (em 1567), e durante parte da complexa e malograda obra da igreja de São Salvador de Bouças, em Matosinhos (1559-1576), a expensas da Universidade.

O pensamento arquitectónico de João de Ruão é de grande propriedade, alinhado com a teoria artística expressa nos desenhos de Serlio, Alberti, António Averlino (il Filarete), Francesco di Giorgio Martini e de Bramante, para referir apenas algumas nascentes modernas e de grande eruditismo pouco frequentes entre nós durante o primeiro meado do século. O arrojo e o ineditismo do pensamento arquitectónico de Ruão valeu-lhe, por exemplo, a exclusão dos seus planos arquitecturais feitos para o Colégio das Artes de Coimbra, em 1548, tão celebrados por André de Gouveia pela proximidade ao paradigma francês, e apreciados pela desafecção relativamente aos preconceitos espaciais típicos das atmosferas arquitectónicas conventuais. A nota negativa infligida então por João de Castilho e por Miguel de Arruda ao plano almejado por Gouveia e riscado por Ruão, traduz a impermeabilidade relativamente à ruptura estrutural de feição humanista proposta pelo artista normando (Brandão, 1944; Craveiro, 2002), entregando-se o encargo a Diogo de Castilho.

Mas esta não seria a primeira obra de arquitectura gizada por Ruão, que havia imposto a fonte da Manga, no claustro com o mesmo nome, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra entre 1530 e 1534, aqui acolhido apesar da invulgar planta centralizada de sabor bramantino, elogiada vários anos depois pelo cronista espanhol Frei Jerónimo Roman que a descreve, em c. 1590, como uma obra perfeita, feita de água e “mui galana”, tendo sido colocada no pátio de “tan estraña manera, q nó sabria yo pintarla como ella es” (Correia, 1946: 230-231). A fortuna desta obra expressa-se, por exemplo, na sua reprodução no interior da capela-mor da igreja Matriz da Tocha e, também, na estrutura centrada do Claustro dos Evangelistas do Escorial. Esta opção centralizada induz a admitir que a pequena colunata redonda, ou templete, que o cronista Francisco de Mendanha descreve em 1541 como a porta por onde entra e sai a gente nobre, na portaria do mosteiro de Santa Cruz, possa ter sido ideada por Ruão (Lobo, 2006: 48).

Os desenhos concebidos por João de Ruão para o mosteiro agostiniano da Serra do Pilar (1537-1542), especialmente no que concerne ao claustro – aqui associado a Diogo de Castilho –, reforçam a sua apetência pela arquitectura *experimentada e erudita* (Craveiro, 2009: 89) que desenvolve quando trabalha para um mercado de primeira linha, como Frei Brás de Barros encarna (Correia, 1932: 189-210; Ruão, 1998: 33-42). Acresce ainda referir que o desenho da capela toda-a-pedra do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra (1566) se constitui como outro espaço centrado que integra, num programa de totalidade, a arquitectura, a escultura e a decoração. Estes riscos arquitectónicos centrados de João de Ruão colocam-se ao mais alto nível da teoria artística coeva, mas também surgirão, e muito certamente, do impacto provocado pela Charola do Convento de Cristo que o artista devia conhecer.

O olhar arquitectónico de João de Ruão não se esgotou nestes planos e construções, traduzindo-se noutras obras, tais como os desenhos de portais, de túmulos parietais, de capelas íntegras e todas-a-pedra, de retábulos, sem olvidar os micro-arquitecturais sacrários, verdadeiros templos cingidos pelo estigma da construção arquitectónica numa versão mais utópica, exemplos que testemunham a compleição de arquitecto deste artista que, apesar de tudo, se denominou como tal em apenas dois lugares conhecidos da nossa documentação arquivada (Gonçalves, 2005). Neste contexto, destaca-se a concepção da *Porta Especiosa* da Sé Velha de Coimbra. De grande expressão geométrica, esta obra encerra vários dispositivos artísticos que se articulam de forma integrada, miscigenando a arquitectura – com fortes ligações à obra de Serlio, ainda que os seus livros não tenham sido publicados antes de 1537 –, a escultura e a linguagem decorativa irrepreensivelmente passada à pedra. Esta obra de arte demonstra que o seu autor possuía uma densa cultura teórica, visual e técnica que aplicava sempre que o mercado lhe permitia.

Importando recensar criticamente o trabalho artístico levado a cabo por João de Ruão, vistas as suas garantias como arquitecto erudito e marcadamente humanista, leia-se agora o seu afortunado trabalho escultórico que gerou esteiras de feitos duradouras. António Augusto Gonçalves (1923), dedicando-se à pesquisa sobre a escultura coimbrã, tentou discernir as *personalidades artísticas* dos dois maiores escultores pétreos activos em Coimbra durante o século XVI, Chanterene e Ruão, divisando os feitos das peças hipoteticamente levadas a cabo por um e por outro artista. Subtraindo o facto de terem sido já corrigidas as autorias de algumas obras que o citado investigador atribuiu a Chanterene, como a *Deposição no Túmulo* de Santa Cruz, ou a capela e retábulo da *Piedade* do convento dos Anjos de Montemor-o-Velho, que devem ler-se no contexto da obra de João de Ruão (Borges, 1980; Matos, 1996; Gonçalves, 1998; Gonçalves, 2005), atendamos à caracterização de João de Ruão, quando nos diz tratar-se de um escultor *menos contemplativo*, mais *enérgico* e *menos precioso*, sem prender-se com os detalhes e com as inovações que cumpriam a Chanterene (Gonçalves, 1923: 195-196). De facto, João de Ruão possuía peculiaridades *estilísticas* que nos permitem tipificá-lo, dentro de inevitáveis limites e sempre com uma margem de falibilidade considerável, em obras que se mantêm sem suporte documental comprovativo. É devido a esses particularismos formais aferíveis que podemos arredar do seu cinzel outras obras que lhe têm sido imputadas.

João de Ruão era, justamente, um escultor menos idealista e *mais objectivo* do que Chanterene, o “arauto e imaginário de obra de pedraria” (Dias, 1996: 51) que se dava a luxos como a caça, diversão que mantinha aquando do seu compromisso em Sintra, na época da execução do retábulo de Nossa Senhora da Pena (Santos, 1950: 26). Avaliando o *corpus* escultórico de Ruão determinam-se uniformidades, expressas sobretudo ao nível das fisionomias, dos modelados das vestes, do requinte das bainhas das golas, das poses das personagens, das plasticizações corporais, dos cânones proporcionais, da selecção dos elementos decorativos aplicados a máquinas retabulares e a capelas, bem como da escolha dos elementos arquitectónicos usados nas mesmas estruturas.

Os motivos que terão levado João de Ruão a usar de esquemas formais relativamente perseverantes, ainda que progredindo à medida do desenvolvimento da sua carreira, a sua dependência a certos modelos e à carne, a sua desaceleração no que concerne às *excentricidades* de Chanterene, e no que respeita às suas obras puramente escultóricas, devem procurar-se no âmbito da sua clientela, do gosto vigente e, para além disso, devem relacionar-se com a sua compleição artística, densamente vocacionada para o trabalho arquitectónico. Não sobram muitas dúvidas sobre o facto do mercado artístico ditar favoritismos, levando à impregnação ou à dissolução de determinados códigos iconográficos e modelos formais. Se a escolha do artista tem de relacionar-se, sempre,



**Porta Espiciosa, finais dos  
anos 30 do século XVI**  
Sé Velha de Coimbra.  
© SNBCI - Miguel Cardoso

com as expectativas da clientela, o próprio artista dispõe-se a realizar os trabalhos utilizando uma linguagem reconhecível que, quando compraz, abre a ulteriores expansões e a vários eixos de inevitáveis prolongamentos. Na verdade, a escultura de João de Ruão agradou tanto ao mercado que foi recopiada vezes sem conta, também por outros imaginários, na cidade e no seu aro de influência, expressando a dilatação e a sensibilidade dos seus encomendadores.

Para consignar a *personalidade* artística de João de Ruão temos de estabelecer um quadro relativamente estável (sem que essa estabilidade se reflita no carácter dos seus trabalhos ao longo da sua extensa carreira) de obras que nos permitam sintetizá-lo e, para isso, devemos considerar menos encargos do que aqueles que António Augusto Gonçalves (entre outros autores) computou, corrigindo as autorias de certas obras que lhe foram adjudicadas por proximidade. Para além das obras já referidas, constituem-se como trabalhos de João de Ruão as três esculturas que encimam o portal da igreja de Santa Cruz (1530), com fisionomias discerníveis e minuciosidades estéticas, artísticas e técnicas que abrem para outras atribuições, bem como para a renúncia de outros trabalhos que lhe andam vinculados. Estas três peças denunciam um trabalho muito naturalista e detalhado, feito por uma mão que domina o calcário ao ponto de oferecer-nos à percepção a finura dos tecidos, como aferimos na figuração de Isaías que parece ter sido esculpido em barro. Junta-se a este grupo de Santa Cruz, a já muito apagada imagem de Santa Maria Madalena (1534). Se os detalhes de superfície se esfumaram, sobra a sua estrutura corporal, o vulto da vestimenta e, particularmente, o modo como empunha o pote dos perfumes, que lança um gesto perdurante.

Da mesma década de trinta restam as pilastras dos *Anjos Músicos* que integravam um retábulo que o escultor executou para o mosteiro de Celas, de onde também provêm a famosa *Virgem com o Menino*, o *Cristo atado à Coluna* e o partido retábulo do *Baptismo de Cristo*, obras que se guardam no Museu Nacional de Machado de Castro. Mas estes não terão sido os únicos trabalhos realizados pelo escultor a mando de Dona Maria de Távora antes do seu abadessado em 1541. No *Livro da Fazenda* do convento, conhecido como o “Compendio de toda a fazenda d’este Real convento de Santa Maria de Cellas – 1651 –” e escrito por Fr. Bernardo da Assunção (Garcia, 1913: 53-58), mencionam-se alguns trabalhos que passam, eventualmente, ao *corpus* de obra de João de Ruão: os desaparecidos altares colaterais do *Santíssimo Sacramento* e o de *Nossa Senhora* (Garcia, 1913: 56; Gonçalves, 1947: 62). Do retábulo do *Santíssimo Sacramento*, datável dos anos 30, conhecem-se os pedaços relevados do *Aparecimento de Cristo à Virgem* (MNMC, E 90) e do *Aparecimento de Cristo a Madalena* (MNMC, E 88) que lhe terão pertencido, por comparação com as obras retabulares congéneres da Matriz de Cantanhede e de Soure (anos 40 do século XVI) que lhe andam atribuídas. Ainda assim, as duas edículas apresentam divergências técnicas e artísticas que abrem a possibilidade de tratar-se de um trabalho misto, levado a cabo por, pelo menos, três escultores diferentes. O desnível de execução ganha ainda maior credibilidade quando cotejadas, precisamente, com as congéneres de Cantanhede e de Soure, notoriamente mais uniformes, ainda que não as possamos elencar como obras cinzeladas directamente pela mão de João de Ruão, que terá riscado e chefiado as obras. Se não há muitas dúvidas quando à ideação de todos estes trabalhos, não podemos garantir a exclusividade da mão que os realizou. Relativamente ao perdido retábulo de *Nossa Senhora*, sobrou-lhe a imagem da *Virgem* (MNMC, E 96), datável da passagem dos anos trinta para os quarenta do século, tão conforme a outras esculturas, tais como a *Virgem de Penela* e a de *Gatões*, realizadas nos mesmos anos e que outorgamos a Ruão (Gonçalves, 2005).



**Isaías (pormenor), c. 1530**

Portal principal do Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra

© DGPC/SIPA - Amoroso Lopes

Na sequência das encomendas feitas pela abadessa de Celas contam-se ainda os altares de *São João Baptista* (do qual sobra a edícula do *Baptismo de Cristo* juntamente com a predela onde se representa a *Degolação do Baptista*, MNMC, E 132) e o retábulo de *São João Evangelista* (do qual fará parte o fragmento do seu *Martírio*, ladeado por *São Jerónimo* e *Maria Madalena*, posteriormente adossado sobre a predela de *São Martinho*, ainda no mosteiro e muito semelhantes ao grupo do *Esfolamento de São Bartolomeu*, proveniente da igreja com o mesmo nome e actualmente no MNMC, E 82). Para além destas encomendas retabulares, no *Compêndio da Fazenda* do convento também se indicam as obras da Sacristia que “se não fez com mays perfeição por falta de sitio capaz” (Garcia, 1913: 56). Este dado é relevante porque pode conduzir-nos a outra obra arquitectónica, ainda que menor, realizada por João de Ruão depois de 1541.

Data de 1537 o retábulo de *São Miguel* (MNMC, E 98) que João de Ruão concebeu para as monjas de Santa Clara-a-Velha cuja fortuna terá levado à realização, em 1580, do retábulo conhecido pelo nome *do Mestre de Tobias*, que representa *São Rafael* (MNMC, E 101) e que devia emparceirar com a anterior obra de Ruão. Na verdade, no retábulo de São Miguel transparece o imaginário plástico do artista normando, materializado nas personagens esculpidas, mas também no seu registo geométrico (centrípeto) e nos motivos que o ornamentam, repetidos noutros espaços e obras concebidas pelo mesmo autor.

De entre os inúmeros trabalhos (grande parte deles de cariz arquitectónico) que João de Ruão fez para Santa Cruz, conta-se a *Deposição no Túmulo*, datável de entre 1542-45, para uma das novas capelas (neste caso a do *Sepulcro*) da igreja monástica de Santa Cruz de Coimbra. Escolhemos este grupo, que passa a integrar as colecções do MNMC (E 109) em 1921, por não haver a menor dúvida de que foi concebido integralmente por João de Ruão e porque consubstanciou um paradigma densamente repetido na região (a *Deposição* para o Colégio do Carmo, em Coimbra, a de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, e também as de Tentúgal, Montemor, Buarcos, Pombal, Aveiro, Oleiros, etc.). Para a realização deste trabalho, João de Ruão ter-se-á



***Deposição no Túmulo,***  
**c. 1542-45**

Proveniente da Igreja do  
Mosteiro de Santa Cruz,  
Coimbra. MNMC, Inv. E 109  
© Domínio público

recordado das tantas *Deposições* em vulto redondo que viu em França (a de Michel Colombe, em Solesmes, e a do Mestre de Chaource para referir apenas alguns casos), um país que estimou enormemente esta iconografia, especialmente entre os séculos XV e XVI. Este grupo dá-nos a conhecer um artista apaixonado pelas formas e pelos corpos, sintetizando o trabalho do cinzel directo de João de Ruão, e oferecendo-nos os seus hábitos de representação, tais como a sua selecção de feições e de rostos (e o desenho das pálpebras, bocas e narizes), os feixes de cabelo, as madeixas por detrás da orelha, a escolha das vestimentas e os pormenores dos botões, das golas, das meias e dos sapatos, os pormenores dos panos, sobrepostos em finas camadas, os pregueados sensíveis, as delicadas fazendas dos mantos e dos lenços, a correcção das poses, os formatos das mãos com dedos finos e compridos e, especialmente, o escrupuloso cânone proporcional de todas as personagens que nos transmitem uma tristeza absolutamente humana, natural e avessa à teatralidade muitas vezes imposta a esta representação iconográfica do ciclo do martírio de Cristo. Estas figurações possuem o carácter presente nas esculturas da *Porta Especiosa* da Sé, na *Virgem com o Menino* da igreja de Vale de Todos (uma peça destruída pelos repintes posteriores que a danificaram), na *Virgem com o Menino* da igreja de São Miguel de Penela, nas personagens do retábulo da *Piedade* da igreja dos Anjos em Montemor-o-Velho, na *Virgem com o Menino* do retábulo de São Silvestre e, também, nas imagens que compõem o retábulo de *São Marcos*, na igreja de São Salvador de Coimbra, bem como na edícula que provém do Colégio de Todos-os-Santos e nalgumas das figuras pertencentes ao retábulo da Guarda e, por fim, em *Santa Isabel* e *São Paulo* feitos para a Sé Velha de Coimbra. Já o Cristo da *Deposição de Coimbra* é o mesmo que se ata à coluna para o convento de Celas (MNMC, E 87) e o mesmo preso na Cruz dos Olivais.

Em Maio de 1554, o Cabido da Sé de Coimbra escolhe o escultor João de Ruão para a realização do retábulo da Matriz de Pedrógão-o-Grande, que lhe seria adjudicado por 80 000 reais. O documento regista que o preço do trabalho se deveu ao facto de ter-se seleccionado um artista mais caro do que outros que, possivelmente, terão participado do concurso (Garcia, 1913: 150). Não se conhece o desenho do retábulo, mas calculamos tratar-se de uma obra generosa, ainda que terminada no curto prazo de ano. Dela sobram cinco esculturas e um punhado de restos pétreos da sua antiga estrutura, guardados num arrumo nos arredores da vila, todos mais débeis, em termos técnicos e plásticos, do que as usuais realizações de Ruão. Vistas as imagens que ainda constam da capela-mor (*Nossa Senhora da Assunção, São Pedro, São Paulo, São João Baptista e São João Evangelista*), e os elementos remanescentes da obra, conclui-se que a sua realização não coube inteiramente ao escultor que a desenhou e superentendeu (Gonçalves, 2010).

João de Ruão concebe, entre 1552 e 1555, aquele que seria o seu maior retábulo, incumbido por D. Cristóvão de Castro (sob o olhar de D. João III), o Bispo da Sé da Guarda que acabaria por falecer antes de o desenho ter saído do papel. Porque as paredes da capela assim no-lo impunham, o retábulo da Sé da Guarda possui um desenho concaçado, estudado ao detalhe matemático e geométrico, forçando os rigores técnicos que o transformam numa obra de arte integrada e milimetricamente disposta nos seus organismos e conteúdos temáticos, narrativos e decorativos. Os elementos formais que dão corpo à obra permitem adivinhar-lhe as datas, remetendo o desenho para 1552 e o desfecho da aplicação para c. 1555. Depois de 1550, João de Ruão escolhe e lavra os elementos decorativos de forma mais assertiva, sobretudo o uso mais consistente e amplo dos cestos em ferro com flores, das cartelas antuerpianas, dos *rollewerk*, *strapwork*, dos mascarões e das cabeças emplumadas que na Guarda se apontam, misturando-se (ainda) com os tondos, as cabeças de meninos aladas e os enrolamentos vegetalistas, entre outros conjuntos de ornamentos usados anteriormente.



Retábulo-mor da Sé da  
Guarda, c. 1552-1555  
© SNBCI - Miguel Cardoso

Este programa decorativo desenvolver-se-á, como se denota na *Capela do Tesoureiro*, concebida por João de Ruão para a malograda igreja de São Domingos de Coimbra (MNCM, E 906), com uma construção demorada, entre 1553-1563; no túmulo de João da Silva (1555-1559, igreja de São Marcos, Tentúgal), cujo desenho e direcção dos trabalhos entregamos a Ruão; culminando com a soberba obra da capela que o Bispo D. João Soares resolve (re)fazer, do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra (1563-66), que consubstancia um dos pontos altos da carreira híbrida de João de

Ruão, entendido agora, e justamente, como um arquitecto e mestre de obras. Esta capela apresenta o carácter íntegro de uma obra de arte total, ultrapassando o retábulo para espriar-se por todo o espaço rotundo, constituindo uma *capela toda-a-pedra* numa das suas expressões elevadas.

Entre 1559 e 1576 decorriam as pesadas obras de arquitectura referentes à igreja São Salvador de Bouças (Matosinhos) que João de Ruão deixava constantemente por fazer, mostrando-se desapegado ao trabalho que não chegou a acabar, por preferir outros encargos que tinha em mãos ao tempo, acabando por litigiar com a Universidade (Garcia, 1913), e entregar o encargo a Tomé Velho.

Em 1574 termina João de Ruão a sua derradeira obra: a *Capela dos Reis Magos* em São Marcos (Tentúgal). Não restam dúvidas sobre o desenho desta capela *toda-a-pedra*, feito pelo arquitecto-escultor João de Ruão, segundo encomenda da viúva de D. Diogo da Silva (que morreu em 1559), D. Antónia de Vilhena. Trata-se de uma construção que deve ler-se como um todo integrado, ou de forma holística, pois que a escultura, a arquitectura e a decoração da sua pele se congregam, estabelecendo diálogos fecundos e criando um *espaço-outro*, fantástico e fora da realidade. O autor desta capela revela-se articulado e actualizado na gramática decorativa de grande sabor flamengo, miscigenando com garantia e liberdade uma vasta gama de elementos provenientes do grande arsenal decorativo e simbólico, num horizonte marcadamente neoplatónico (Craveiro, 1995a), imaginado por Vredeman de Vries, Cornelis Floris e Cornelis Bos, especialmente as máscaras com toucados de penas, os tondos, *strapwork*, *ferroneries*, cartelas, molhos de frutos, os híbridos, que mistura com os selvagens, entre outros seres imaginários.

No dia 28 de Janeiro de 1580 inscreve-se, na freguesia de Santa Cruz de Coimbra, o falecimento de João de Ruão, mas a sua ausência física não significou o seu apagamento, pois resistiram as suas formas que se recopiaram vezes sem conta por toda a região, reflectindo o seu impacto na clientela e nos tantos escultores que lhe seguiram os passos.



**Capela dos Reis Magos,**  
c. 1556-1574  
Igreja do Mosteiro de  
São Marcos, Tentúgal  
© Creative Commons

# 3. Imagens invisíveis e mundo sensível

## função e representação na pintura e na escultura portuguesas dos séculos XV e XVI

Dalila Rodrigues  
Instituto Politécnico de Viseu / CEAACP

“As imagens invisíveis, posto que as nunca as vemos, muitas vezes as devemos de buscar e querer ver com a virtude da pintura, assim para lhes pedir e rogar, como para nelas contemplar.”

Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, 1548

A relação entre a função religiosa da imagem e a sua dimensão artística – a invocação do invisível e a contemplação do visível, a que Francisco de Holanda alude com notável clareza – emerge como questão e assume especial relevância nos séculos XV-XVI.

Nesta abordagem, partindo da ideia que a imagem religiosa cumpria, há séculos, a função primordial de dar visibilidade a Deus e a outras entidades invisíveis, à margem (ou talvez não) de predicados artísticos, interessa averiguar as circunstâncias que teriam estimulado o processo da sua renovação e alargado o quadro do seu reconhecimento e do seu prestígio. Neste sentido, será essencial atender aos usos da imagem religiosa, tentar saber a que exigências ou expectativas dava resposta ou que atitudes e comportamentos incentivava. Evidentemente, assume o maior interesse o modo como intervieram, como se estimularam, confrontaram e conciliaram a função religiosa e a dimensão artística.

Alguns factos históricos e histórico-artísticos, no contexto europeu do século XV, deverão evidenciar-se: a afirmação de uma nova cultura visual, marcada pela conquista do realismo e pela exploração das suas possibilidades, a emergência da arte e do seu mercado, o alargamento do coleccionismo e a afirmação do artista. Esta última questão, a afirmação da consciência de si mesmo enquanto autor, o reconhecimento público do mérito e do valor atribuído à expressão artística enquanto instância singular, não pode deixar de se associar, directamente, ao facto de a imagem ter conquistado expressão e protagonismo renovados. Durante o Renascimento, “o poder religioso de expressão associou-se à capacidade artística de expressão do realizador de imagens” (Belting, 1998: 3)<sup>1</sup>, e a dimensão autoral de obras e objectos ligou-se à noção de obra de arte, que, por sua vez, não se dissociou de funções religiosas tradicionais, antes alargou significativamente o seu âmbito.

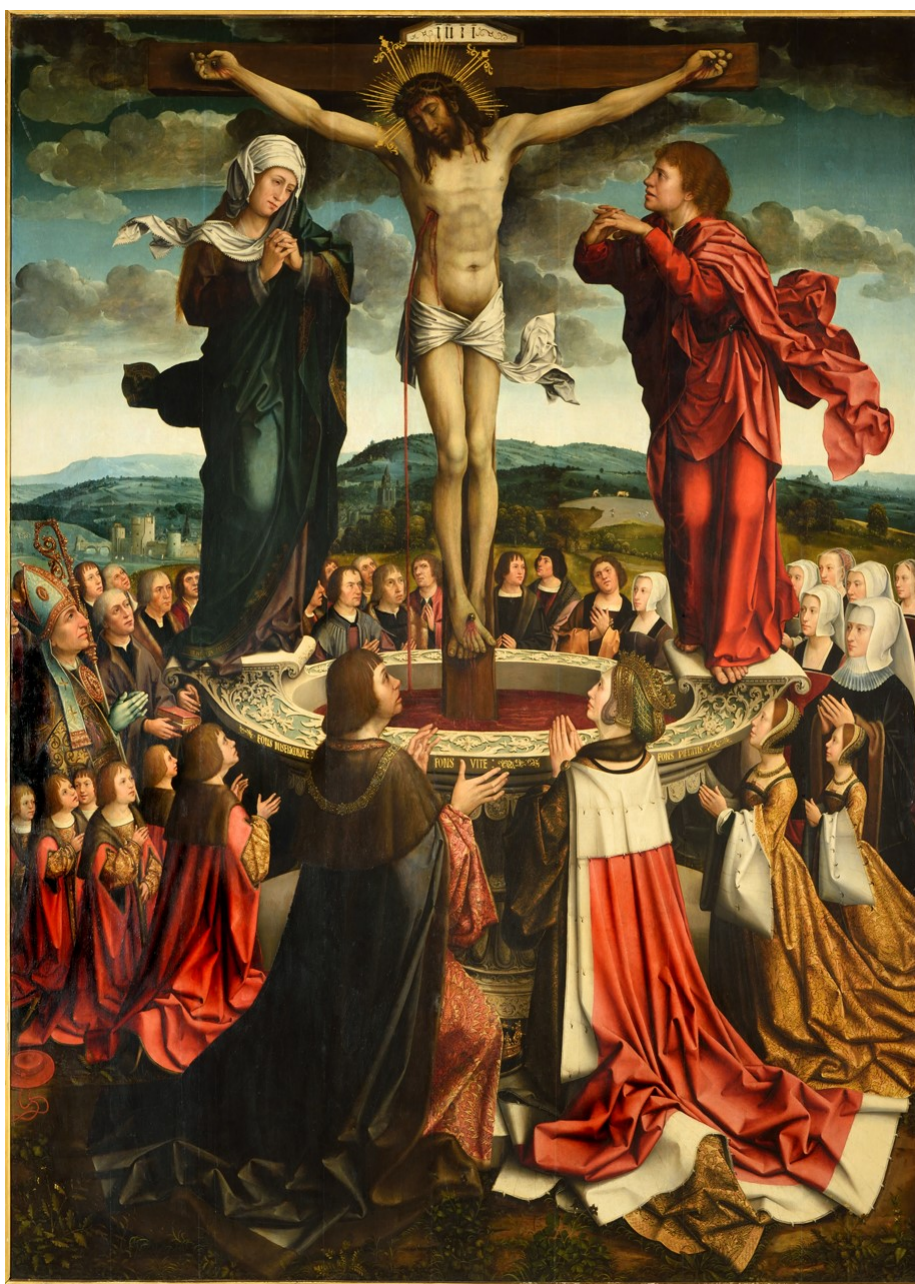
Interessa ensaiar aqui uma aproximação à arte portuguesa “na sua circunstância”. Adoptando o sentido e o propósito que Svetlana Alpers atribui a esta expressão, será

fundamental considerar o papel e a presença da imagem no quadro cultural geral (Alpers, 1987: 25). Num quotidiano visual relativamente desprovido de imagens e aparentemente marginal ao debate artístico, a produção representativa, pictórica e escultórica, foi objecto de um processo de modernização. Não sem atrasos e resistências imediatamente detectáveis na produção de diversas regiões do País, este facto deverá associar-se à influência da arte flamenga na produção nacional. Esta passou a adoptar, no essencial, os seus processos materiais, a sua linguagem figurativa e o seu modelo de representação. No contexto da arquitectura religiosa, especialmente em estruturas retabulares apostas, das mais complexas às mais simples, a imagem não só teve maior presença, como também foi objecto de um notável processo de actualização iconográfica e formal. Traduzido numa abordagem realista da forma, o modelo de representação adoptado, sendo essencialmente descritivo, teve consequências religiosas e artísticas, assim como um alcance histórico duradouro.

Impõe-se uma advertência. O esforço de compreensão do papel da imagem neste período deverá considerar um conjunto de circunstâncias específicas que, à partida, limita o nosso entendimento. Será fundamental ponderar o facto de terem sido produzidas e de terem existido num contexto visual completamente distinto do nosso, desprovido de imagens e não submerso nelas. Ao mesmo tempo, há que ter consciência de que a sua recepção actual é marcada pela história da sua patrimonialização, ou seja, por visões, noções, conceitos e dispositivos cujo conteúdo terminológico e entendimento estão em permanente mudança, como os de arte, passado e museu. A condição de fragmento da maioria das obras que, apesar de tudo, lograram sobreviver produz um efeito igualmente desviante. Ao nosso olhar contemporâneo, as imagens surgem como testemunhos visuais de um passado remoto (Belting, 2014: 63); imagens mortas retiradas do seu contexto simbólico, visual e de uso, dessacralizadas e musealizadas, ou (re)sacralizadas no ambiente conservativo e expositivo do museu.

Esta abordagem considera a pintura e a escultura, dos séculos XV-XVI, destinadas a locais de culto, cujos temas e iconografias as remetem para uma imediata função religiosa. As imagens de temática profana teriam tido, neste período, não apenas escassíssima produção, mas também teriam sido, pela sua natureza, incomparavelmente menos importantes e mais vulneráveis à destruição. Exceptuando o retrato, cuja relevância se poderá rever no tipo social do retratado (ou dos retratados) e que, ainda assim, surge maioritariamente integrado em estruturas de significação religiosa<sup>2</sup>, não se conhecem pinturas de temática profana. Diferentemente desta, a imagem religiosa actua, desde logo e fundamentalmente, com o seu tema ou com o seu referente, confundindo-se com ele. A Igreja apercebeu-se desde muito cedo dos perigos que advinham do carácter inextricável desta relação. Temendo a idolatria e teorizando nesse sentido, não deixou, no entanto, de combater por todos os meios a iconoclastia e de pugnar pelo uso da imagem nas suas observâncias teórico-críticas e nas suas práticas<sup>3</sup>. Nesta atitude de aceitação e no conseqüente movimento de defesa, ao longo de séculos, a imagem foi assumida, por assim dizer, como apanágio seu. Ora, neste contexto, a arte e os artistas não poderiam deixar de se expressar, em primeiro lugar, no âmbito da imagem religiosa e no quadro das suas exigências.

O estatuto de excepção de que beneficiavam estas obras, ou estas imagens, o seu vínculo com o sagrado, ganhava amplitude na relação com o espaço que as acolhia e que as exhibia, em catedrais, igrejas, capelas e espaços conventuais. Por sua vez, as características da arquitectura e do aparato expositivo que as mostravam aos fiéis, designadamente nichos, peanhas, baldaquinos e retábulos – dispositivos cenográficos de exposição, de reserva e de aparato que o museu viria a adoptar e a transformar (Rodrigues, 2017) –, eram fundamentais para enfatizarem a sua presença e garantirem a sua eficácia.



Oficina flamenga,  
*Fons Vitae*, c. 1520  
Santa Casa da  
Misericórdia do Porto  
© DGPC/ADF - José Pessoa

Adaptando-se às mais diversas estruturas espaciais, as imagens detinham, por sua vez, o poder de designar e de qualificar o espaço em que se exibiam, conotando-o com acepções teológicas, cultos e devoções. A sua presença nos templos, e quase sempre em distintas partes de um mesmo edifício, justificar-se-ia, genericamente, pelo seu poder de invocar e de presentificar, de garantir observâncias litúrgicas e de incentivar práticas culturais e devocionais. Ao dar visibilidade a santos da devoção popular, destinatários privilegiados das orações e súplicas dos fiéis de uma determinada comunidade, a imagem fomentava práticas de culto e de afeição a determinados santos, a patronos locais. Por sua vez, as práticas de culto poderiam assumir expressões culturais muito diversas, cabendo à imagem um relevante papel identitário. Um aspecto a considerar é o prestígio que em inúmeros casos decorria da sua história milagrosa e da amplitude do seu culto, na origem da importância e da notoriedade de muitas imagens (como se

o santo habitasse fisicamente aquela imagem, venerada como sendo o seu corpo) e dos locais que as detinham (Belting, 2009: 23). No entanto, inúmeros exemplos testemunham o facto de que as imagens de santos patronos foram sendo (re)actualizadas em termos formais, de acordo com figurinos de época. A atenção ou o cuidado que os encomendantes de retábulos davam à devoção popular, pode aferir-se, por exemplo, na seguinte afirmação contratual: “os paineis terem as estoreas asi huma sera da madalena do orago da dita igreja E as mais estoreas serem aquellas que mandarem a elle bastiam Afonso que faça ou aquellas em que os fregueses tiverem mais devoçam” (Carvalho, 1995: 474-475).

Preceitos de dignidade e de decoro, entre outros desígnios, estimularam, nas estruturas do poder e do controlo da Igreja, a busca da imagem e o esforço da sua actualização. A qualidade e o maior ou menor número de imagens existentes num templo decorriam da importância que este detinha e que se revia, também, na sua maior ou menor complexidade arquitectónica. Evidentemente, dependiam das possibilidades económicas, do conhecimento, das ligações e do empenho dos agentes envolvidos na sua edificação e na sua manutenção. Preocupações relativas à escassez de espaços e de imagens, assim como ao seu estado de conservação e de exposição deficientes, são recorrentes nos séculos XV e XVI, antes e depois das disposições tridentinas, surgindo frequentemente mencionadas em Visitações e Constituições Sinodais<sup>4</sup>.

É provável que a disponibilidade da produção, sobretudo no interior isolado e pobre, não tivesse facilitado processos de aquisição e de actualização. De qualquer modo, o que sobreviveu desse passado, designadamente em termos de pintura mural e de estatuária avulso, é revelador da consciência da importância da imagem e dos esforços empreendidos nesse sentido, mesmo que os recursos, ou a ausência deles, tenham condicionado opções e soluções artísticas. No período do reinado de D. Manuel I, principalmente, dever-se-á salientar, além do patrocínio régio, o empenho do clero secular e regular. Um papel decisivo coube ao bispado que, a partir da corte, onde residia, dinamizou o território nacional, de norte a sul e do litoral ao interior. Novos projectos de edificação e de reconstrução, em que a imagem e o aparato decorativo da arquitectura assumem importância fulcral, foram levados a cabo no contexto da estrutura territorial e jurídico-administrativa da diocese, atraindo e fazendo deslocar artistas, para esses locais, com origem geográfica diversa. A catedral, tal como os principais conjuntos monásticos, foi assumida como referência e centro de irradiação do trabalho artístico, da arquitectura, da pintura e escultura à talha e demais artes litúrgicas.

Não por acaso, as imagens marcavam presença, sobretudo, na capela-mor e no portal axial, pontos fulcrais do edifício a que correspondiam (e para onde convergiam) maior relevância simbólica e mais acentuado aparato decorativo. O altar-mor com o seu retábulo dotado de imagens, profundamente renovado neste período, foi, desde sempre, o local privilegiado da mediação com o sagrado. Palco do cerimonial e da palavra, tanto da predicação como da catequização dos fiéis, o altar-mor acolhe todo o arsenal litúrgico, designadamente o sacrário. Este, por garantir um “estatuto de reserva” aos elementos eucarísticos, destacava-se pela qualidade superior das suas componentes materiais e visuais. Ora, se certos dispositivos e alfaias litúrgicas, ao servirem o ritual eucarístico, ascendiam ao estatuto do sagrado (ou de matéria sagrada), o que sucederia com as imagens que não só o representavam, como também lhe definiam, ainda, toda a sorte de atributos?

O uso da imagem assumiu diversos graus de complexidade e configurou uma grande questão com que a Igreja, séculos a fio, se debateu. Como se sabe, autoridades como Santo Agostinho, S. Gregório Magno e S. João Damasceno, entre muitos outros, desenvolveram argumentos não apenas favoráveis, mas também legitimadores da presença das imagens nas igrejas, salientando as suas funções. Tiveram enorme repercussão

os fundamentos de natureza didáctica, mnemónica e devocional de S. Tomás de Aquino, que afirmava: “a imagem constitui um instrumento de informação para os rudes, um auxílio para a memória dos fiéis e um estímulo para a devoção”.

A par destas três funções canónicas – ensino, memória e devoção – defendidas e prosseguidas pela Igreja, a adoração e a veneração de imagens cultuais foram também tema de reflexão e de debate, tanto em termos morais como teológicos. A teoria da imagem como protótipo, o pressuposto de que o culto prestado à imagem se dirige ao referente, essencial para aplacar temores de idolatria, foi desenvolvida, igualmente, pelos teólogos escolásticos S. Tomás de Aquino e S. Boaventura.

Convirá salientar que a formulação destes preceitos, enunciados aqui de modo excessivamente sumário, traduz, antes do mais, um processo de valorização da imagem. As suas consequências foram amplas, já que a Igreja estimulou e desenvolveu nos seus destinatários atitudes edificantes de observação e de contemplação. Embora se tratasse de exercícios de pedagogia religiosa, poder-se-á supor que esta prática não terá sido marginal, pelo contrário, ao processo de reconhecimento e de valorização do desempenho artístico, que ganhou renovado alcance prático e teórico, como se afirmou, nos séculos XV-XVI. Ora, se a imagem religiosa detinha uma tal importância pedagógica, teológica e moral – sendo a imagem pictórica por excelência e a que suscitava debate<sup>5</sup> –, como poderiam ter ficado a arte e os artistas arredados dela? O seu estatuto de excepção, adquirido ao longo de séculos, não poderia ter deixado de estimular os artistas a prosseguirem pesquisas e a afirmarem conquistas neste género da pintura e no que era, apesar de tudo, a sua esfera de competência: o modo de representação e tudo o que a expressão mobiliza.

Não é fácil definir a relação entre as componentes representativas e a função específica das imagens. Se analisarmos as diversas categorias históricas da imagem religiosa – cultural, narrativa e de devoção –, poder-se-ão, a partir dos estudos pioneiros de Panofsky, estabelecer alguns parâmetros. Porém, através das abordagens mais recentes de autores como Sixten Ringbom, David Freedberg, Hans Belting, Régis Debray, Daniel Arasse ou Georges Didi-Huberman, é forçoso assumir que a relação entre forma e função é, no mínimo, muito mais complexa do que se supunha<sup>6</sup>.

A tendência para a fixação de categorias históricas não significa, evidentemente, que as imagens não sejam susceptíveis de sofrer transformações e que um determinado tipo ou categoria, como a imagem de devoção, não tenha desempenhado as funções que se atribuíram a cada uma delas, ou seja, representar, instruir e partilhar emoção (Panofsky, 1927). O que se distinguiu de forma clara foi a imagem de figuras, de natureza icónica, da imagem de histórias, de carácter narrativo. Em diversos contratos, o cliente indicou ao pintor a obrigatoriedade de pintar “imagens e estoreas”. Outras expressões também usuais nos contratos de obra, tal como “o mais honradamente e devotamente que puder”, permitem concluir que a hierarquia da Igreja concedeu liberdade ao artista, ao contrário do que aconteceu a partir das derradeiras décadas do século XVI, na sequência do Concílio de Trento, passando a imagem a ser objecto de apertado controlo.

Genericamente, a imagem cultual representativa (*imago*), definida pela representação hierática da figura “em pose”, com frontalidade visual, servindo de receptáculo de orações e súplicas, procuraria estimular a adoração e a veneração dos fiéis. Já a observação da imagem narrativa (*historia*), a que parece ter tido maior expressão na pintura portuguesa deste período, teria o propósito fundamental de ensinar, ao reforçar e complementar, no plano visual, tanto os princípios doutrinários básicos, como os preceitos teológicos e os dogmas mais complexos. O desenvolvimento do retábulo no período manuelino, estruturalmente arquitectado de forma a dar visibilidade a “estoreas” sequenciais, tem referência certa no tópico da *Biblia pauperum*. No entanto, a função

de “instruir os analfabetos” não impedia, a cada imagem e ao retábulo no seu conjunto, em termos de plano geral, o desempenho de outras práticas e de outras funções. Neste sentido, haverá que atender, em cada imagem ou categoria de imagem, ao processo de representação, aos recursos mobilizados pelos artistas e aos efeitos obtidos (ou pretendidos) na sua recepção. Do mesmo modo, o reconhecimento do poder da imagem na exercitação da memória e no estímulo à emoção, formulados com toda a clareza por S. Tomás de Aquino, tanto se poderá associar à emergência e ao desenvolvimento de imagens vocacionadas para cada uma destas funções específicas, como é defensável a ideia, através da observação de inúmeros exemplares, que uma mesma imagem (ou categoria de imagem) cumprisse diversos desígnios. A função mnemónica, entre outras, podendo não decorrer dos atributos por excelência da imagem narrativa, da “estorea”, poderia associar-se-lhe. E de que modo o faria? A título de exemplo, refira-se a representação pictórica de episódios da vida exemplar e dos feitos milagrosos de santos, que teve uma larga produção e difusão, tanto no contexto de retábulos, enquanto peças apostas, como nas estruturas dos templos, através do recurso à pintura mural. Porém, a imagem de culto, definida formalmente, em princípio, pela representação hierática, evidenciando-se a figura e os seus atributos (e não uma “estorea”), terá desempenhado idênticas funções.

Seria interessante dispor de documentação que permitisse perceber a relação entre as “estoras” pintadas e o teatro religioso. Em determinados momentos do calendário litúrgico, especialmente na Quaresma e em dias de festa, tinham lugar no interior de alguns templos representações que poderiam ter inspirado (e ser inspiradas) pelo extraordinário arsenal de imagens que o retábulo-mor passou a exhibir<sup>7</sup>.

A representação de uma realidade complexa codificada em símbolos, na tradição da imagem religiosa, remete para a capacidade de manipulação do visível e do que não se vê (o invisível e o não-visível) na imagem, o que permitia, entre outros desígnios, exercitar a memória dos fiéis, promover o conhecimento e a meditação sobre os mistérios da fé, fomentar a contemplação e a meditação espiritual tão almejados pela Igreja. Neste âmbito, saliente-se o facto de as práticas religiosas incluírem a manipulação visual da imagem através do recurso a certos dispositivos, como sejam reposteiros ou cortinados para a ocultação das imagens em certos períodos do calendário litúrgico (Rodrigues, 2001: 178). Além de preceitos teológicos, são claras as motivações mnemónicas quando se enfatiza cenograficamente uma ausência. Por sua vez, “as imagens testemunham quanto à ausência daquilo que elas tornam presente” (Belting, 2014: 15).

Outro tipo de imagem, a imagem de devoção (*imago devotionis*), surgida na Europa no final da Idade Média, com expressão em Portugal no período em análise, poderá definir-se pela intensidade emotiva da representação, que surge quase sempre associada à figuração da Paixão de Cristo ou a cenas da Sua dimensão humana e do Seu sofrimento redentor. Promovendo a sensibilidade e a experiência religiosa afectiva do espectador, o *affectum devotionis*, e levando-o a estabelecer uma relação psicoafectiva, empática e mimética com a figura ou figuras representadas, a imagem de devoção teve um papel religioso e artístico fundamental. Registe-se que este tipo de imagem e o novo comportamento religioso a que surge associado, contemporâneos da afirmação do individualismo e do misticismo laico, tiveram larga expressão na esfera do culto privado. A corrente de espiritualidade mística que a motiva, a *devotio moderna*, pode relacionar-se com a importância dada a certos meios artísticos, como sejam os *Livros de Horas*, profusamente ilustrados, e a séries de gravuras. Estes, a par da pintura e da escultura, que adquire características formais determinadas, precisas, tinham o desígnio de estimular a religião enquanto experiência afectiva, sobretudo num âmbito privado. Na imagem de devoção, são fundamentais a abordagem realista e a acentuação



**Frei Carlos, *Ecce Homo*,  
c. 1520-30**  
Museu Nacional de  
Arte Antiga, Lisboa  
© DGPC/ADF - José Pessoa

da expressão dramática, como a pintura de pequeno formato representando o *Ecce Homo*, da autoria do flamengo Frei Carlos, poderá exemplificar.

Em Portugal, esta espiritualidade devocional e mística, proveniente do Norte da Europa, foi estimulada por diversas vias, especialmente, em termos da sua expressão na cultura material, das relações comerciais e artísticas com a Flandres. Num primeiro momento, a importação de imagens em diversos meios e suportes, pintura, escultura, gravura, iluminura e tapeçaria, assim como de objectos da mais diversa tipologia, tanto de âmbito religioso como profano, terá tido um impacto profundo no gosto do mecenato, nos mais cultos e, por isso, mais sensíveis e abertos à mudança. Em seguida, e paralelamente, teve um papel determinante a chegada de artistas com a mesma proveniência geográfica – dos Países Baixos meridionais –, sobretudo de pintores e de escultores, muitos dos quais se radicaram em Portugal. O expressivo protagonismo que alcançaram pode avaliar-se na relevância dos projectos em que estiveram envolvidos – grandes conjuntos retabulares, cadeirais, vitrais e toda a sorte de imaginária destinados



a catedrais (Évora, Coimbra, Viseu, Braga ou Funchal) e aos cenóbios mais importantes (Santa Cruz de Coimbra, Santa Maria da Victória ou o Convento de Cristo, em Tomar, entre tantos outros). Além do arsenal de instrumentos de trabalho que trouxeram para Portugal, tais como gravuras e moldes (Rodrigues, 2001: 312-ss), cujas consequências artísticas não são de menorizar, terá de destacar-se o modo como decisivamente marcaram os artistas portugueses. Dever-se-á insistir que não se trata, apenas, de uma influência superficial ou do recurso a certas formas flamengas nos planos iconográfico e visual. Trata-se, isso sim, da redefinição do modo de representação, da renovação do processo (e dos dispositivos) para a exploração das possibilidades do visível: às exigências narrativas da imagem religiosa apõe-se a representação descritiva; e a valorização da qualidade descritiva da imagem implica o recurso a determinados processos e dispositivos.

A busca do realismo acutilante da forma implicou o investimento na observação analítica do mundo sensível e na representação descritiva da sua realidade matérica. A visão particularizada de cada forma representada, especialmente as do primeiro plano da imagem, conduziu a um inevitável investimento na matéria pictural. A perfeição mimética do detalhe assumiu tanta ou mais importância que os dispositivos espaciais e de composição da história. Mais, foi através do detalhe que, não raras vezes, se definiram a profundidade e o enquadramento da acção. Neste sentido, além do investimento no virtuosismo técnico, na minúcia, no rigor com que se representava cada detalhe, o que terá levado ao aperfeiçoamento da técnica a óleo na pintura e na policromia da escultura, não surpreenderá que o pormenor, ou conjuntos de pormenores, seja mobilizado a ponto de reivindicar para si a visibilidade, desviando a atenção da narrativa.

Além dos atributos e dos detalhes de simbologia codificada a que a representação de determinadas figuras ou temáticas obrigava, a imagem pictórica e os conjuntos escultóricos passaram a exibir uma série de pormenores de natureza profana e de uso quotidiano. A sua presença, quase sempre evidenciada nos planos da imagem, deverá associar-se ao fascínio pela verdade, ao jogo imagem-realidade, à questão: até que ponto a imagem é real ou supera o real? A ideia de antecipação da “natureza-morta” enquanto género pictórico surgido no contexto da imagem religiosa, mobilizando a atenção e estimulando a devoção do espectador, não poderá deixar de ser considerada e analisada na historiografia que aborda este período<sup>8</sup>.

**Francisco Henriques, Vasco Fernandes e colaboradores, Retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, Anunciação e Visitação (pormenores), 1501-1506**

Museu Nacional  
Grão Vasco, Viseu



Foral manuelino de Viseu  
(folha do rosto), 1513  
Biblioteca Municipal de Viseu  
© Jorge Adolfo Marques

A “qualidade instantânea” da imagem, o seu realismo descritivo, terá diversas razões e poderá relacionar-se com diferentes motivações, emergindo e afirmando-se através de diversos meios. Antes do mais, aparece associada a uma nova cultura visual que emergiu por toda a Europa no final da Idade Média e que foi assumindo diversos tipos de expressão. Se convocarmos o vastíssimo núcleo documental da *Leitura Nova* elaborado no reinado de D. Manuel I<sup>o</sup>, os inúmeros forais e a sua exuberante, realista e detalhada decoração, percebem-se a abrangência e o alcance deste fenómeno. Esta produção artística exhibe toda a sorte de elementos naturais – reveladora do prazer no detalhe – e recorre a exímios dispositivos de exploração e manipulação do realismo na imagem. De resto, a decoração manuelina, cujos temas e formas naturalistas apelaram, como nunca antes, à visão e ao tacto, reinventou formal e sensivelmente, não apenas a decoração escultórica e as artes litúrgicas, mas também o universo do mundo profano.

No que respeita à imagem religiosa, a humanização das figurações e o gosto pelo detalhe (na pintura e na escultura) e a exploração de novos recursos formais, espaciais, ópticos e tonais (na pintura) contribuíram para o seu sucesso e para o prestígio dos que a realizavam. Na verdade, o realismo descritivo serviu tão exemplarmente a devoção que parece ser uma

consequência dela. Nesta premissa, haverá que reconhecer, como se referiu, que a valorização artística da imagem advém, antes do mais e fundamentalmente, da importância que a Igreja lhe atribuiu e do modo como se envolveu na sua produção. Não por acaso, este realismo descritivo, explorado exemplarmente no Norte da Europa, perdeu muito para além do Renascimento e serviu, de modo exemplar, outros géneros da pintura. Mas a sua conquista e o seu desenvolvimento no século XV, através da imagem religiosa, se não foram consequência da *devotio moderna* e da piedade franciscana, tiveram nelas o estímulo mais importante. Como afirma Daniel Arasse: “a capacidade de a pintura suscitar, pela ‘verdade’ do seu detalhe, os ‘efeitos do real’ nunca antes vistos foi colocada ao serviço da devoção. É mesmo, sem dúvida, uma das clivagens que distingue a tendência clássica ou classicizante da Renascença italiana e as correntes que, a norte e, às vezes, a sul, colocam a ‘verdade’ nova da pintura ao serviço do *devotionis affectum*” (Arasse, 1996: 85).

A consciência desta clivagem teve expressão, talvez a mais eloquente, nas célebres palavras que Francisco de Holanda atribuiu a Miguel Ângelo nos *Diálogos em Roma*. As considerações depreciativas deste acerca da pintura flamenga, em resposta à questão que Vitória Colona lhe coloca (que assume também o maior interesse), dirigem-se especificamente ao carácter devoto da pintura, à exploração dos detalhes “para enganar a vista”, à excessiva acumulação de elementos visuais e, radicalizando, à descoincidência, no caso da pintura flamenga, entre imagem religiosa e qualidade artística<sup>10</sup>.



Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes, *Cristo Deposto da Cruz*, 1534  
Igreja de Ferreirim, Lamego  
© DGPC/ADF - José Pessoa

Revelando ter conhecimento da existência de dois modos representativos distintos, Vitoria Colonna afirma:

“Muito desejo saber, pois estamos nesta matéria, que coisa é o pintar de Flandres, e a quem satisfaz, porque me parece mais devoto que o modo italiano”.

Ao que responde Miguel Ângelo:

“a pintura de Flandres satisfará, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas: isto não pelo vigor e bondade daquela pintura, mas pela bondade daquele tal devoto. A mulheres parecerá bem, principalmente às muito velhas, ou às muito moças, e assim mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos da verdadeira harmonia.

Pintam em Flandres propriamente para enganar e vista exterior, ou coisas que vos alegrem ou de que não possais dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo”. (Holanda, 1984: 29)

O tópico deste diálogo que interessa ao assunto que aqui abordamos é o reconhecimento da eficácia religiosa da pintura realizada ao modo flamengo. Em virtude do seu realismo descritivo, “o pintar de Flandres” permitia aos devotos experiências afectivas de emoção e compaixão. Já em termos artísticos, não escaparia aos mais exigentes que, tendo como referência o modelo de representação de Itália, a julgavam “sem razão nem arte”, “sem substância nem nervo”. O que Miguel Ângelo, através de Francisco de Holanda, questiona não é, obviamente, a função religiosa da imagem ou a sua relação com a arte. Essa dualidade seria, no contexto histórico em questão, imponderável. De resto, como se referiu no início da presente abordagem, Francisco de Holanda convida a “virtude da pintura”, tanto para pedir e rogar às entidades invisíveis, como para se contemplar, por si mesma, enquanto arte.

Genericamente, com a abordagem realista, por meio do trabalho artístico, a imagem tornou-se mais eficaz, mais popular e familiar. É certo que as resistências ao realismo e à representação detalhada do mundo sensível perduraram na produção de imaginária de vulto. No entanto, os arcaísmos formais e as soluções plásticas pouco ou nada expeditas, presentes num significativo número de imagens da presente exposição, devem relacionar-se, sobretudo, com falta de formação e de capacidade artística.

**Autor desconhecido,  
Virgem com o Menino,  
meados do século XVI**  
Granja de Penedono,  
Diocese de Lamego  
© Bernardo Amaral

Imagens narrativas dramáticas da Paixão, com temas como o Calvário, a Descida da Cruz ou a Lamentação, estimulando através da anotação realista do sofrimento do Flagelado a cumplicidade psicoafectiva do observador, isolada ou sequencialmente, generalizaram-se nos grandes dispositivos retabulares e nos mais diversos meios e

suportes. Apesar de o sofrimento e a tortura do Corpo de Cristo e a sua ostensiva visibilidade não terem sido exploradas de forma especialmente exacerbada na pintura e na escultura portuguesas, e de as imagens de devoção privada de pequeno formato – algumas das quais representam os instrumentos da Paixão de Cristo, as *Arma Christi*, contemplados e venerados como se fossem relíquias – não serem tão abundantes como noutros países europeus, são numerosas as imagens que incitavam à vivência da Paixão de Cristo de modo intenso. Da mesma forma, imagens culturais como as que figuram a Virgem com o Menino, existentes em grande número por todo o País, em escultura e pintura, garantiam a prática do culto mariano, a adoração e a veneração, assim como incitavam, através de diversos recursos formais, a atitudes de identificação empática com os representados.

A linguagem gestual afectiva, através das mãos e do olhar, inscrevendo na imagem uma relação que se desejava exemplar, entre a Mãe e o Filho, pode ver-se, a título de exemplo, no exemplar de meados do século XVI que sobreviveu, embora repintada, na igreja de Granja de Penedono, na diocese de Lamego. Como afirma Hans Belting, “a imagem reivindica o efeito da impressão autêntica, quer dizer também de vida” (Belting, 1994: 575). À medida que a consciência autoral se desenvolveu, em Portugal, e



que a prática artística se tornou mais complexa e sofisticada, esta “impressão de vida” ganhou novos e mais ousados contornos, servindo tanto a reinvenção de linguagens e de processos visuais, como novos ou renovados desígnios religiosos. A função religiosa e a expressão artística, não haverá dúvidas, condicionaram-se e estimularam-se mutuamente.

- 
1. Para o aprofundamento desta questão, ver Belting, 1994: xxii-xxiii.
  2. A pintura que se convencionou designar *Fons Vitae*, da Santa Casa da Misericórdia do Porto, de factura flamenga, inclui no registo superior o Calvário e, no inferior, um notável retrato colectivo, onde pontuam D. Manuel I e a sua família. Ver Dias, 1995b.
  3. A crise iconoclasta a que o Concílio de Niceia pôs termo, em 987, reemergiu, como é sabido, nos primeiros decénios do século XVI, com os ventos da Reforma protestante. Para a dramatização do estatuto da imagem, que foi crucial neste período da sua história, ver, entre outros, Stoichita, 1999.
  4. A título de exemplo, refiram-se as Constituições de D. Diogo de Sousa para o bispado do Porto (publicadas em 1497) e para o arcebispado de Braga (c. 1506), em que se determina que “os dom abbades e dom priores e abbades ponham as ymageens de seus sanctos no meo do altar”, devendo estas estar de acordo com “as rendas da ygreja donde estiverem”. Cf. Bessa, 2007: 160.
  5. Ver Alpers, 1987, no que respeita ao contributo da pintura holandesa no século XVII para o decisivo alargamento dos horizontes da pintura.
  6. Ver bibliografia final e uma síntese crítica em Belting, 1998: 53 e Rodrigues, 2001: 138-154.
  7. Ver os interessantes exemplos indicados por Bredekamp, 2015: 81-ss.
  8. Ver o oportuno e interessante estudo de Lima, 2017.
  9. Ver Chorão-Deswarte-Rosa, 1997. Relativamente ao pormenor que ilustra este texto, ver Marques, 2013.
  10. Ver os comentários críticos de Arasse, 1996: 80-81.

## 3.1. Anjo Ceroferário

Joana Antunes

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CEAACP

A última das nove hierarquias angélicas, tal como definidas por Pseudo-Dionísio, o Areopagita, coincide com a vastíssima categoria dos anjos que, não obstante o seu geral anonimato, articulam uma complexa cadeia de poderes e presenças, na mediação entre o humano e o divino, o material e o imaterial que constitui a “teologia de luz” (Craveiro, 2012: 63) cujos alicerces artísticos mergulham profundamente num tempo que a modernidade haveria de apelar de gótico. Diáfanos e luminosos, os anjos dos séculos XIV a XVI são muitas vezes presenças discretas, benfazejas e protectoras que, sem o assombro dos portentosos serafins, querubins ou arcanjos, tornam a divindade presente (ou representada) nas mais diversas cenas, cenários e suportes da arte religiosa. Outras vezes, atentos e laboriosos, cumprem tarefas práticas, servindo de acólitos e agrupando-se como que por ofício, em anjos reposteiros, tocheiros, turiferários e portadores vários, além dos ceroferários, pequenos e indispensáveis pontos de luz, que dignificam e solenizam, iluminando as trevas que a todos envolvem.

Particularmente numerosos nos séculos XIII a XVI, período que coincide com o desenvolvimento generalizado da iconografia do anjo (Reeve, 2008: 70), os ceroferários encontrar-se-ão em qualquer tipo de suporte, quase sempre em pares ou em grupos, enquadrando, acompanhando, convidando, em arquivoltas e tímpanos, nos faciais de arcos tumulares, em dípticos e trípticos portáteis, em conjuntos de figuras avulsas criadas para colocar sobre altares, acompanhando retábulos de maiores dimensões ou imagens devocionais, em peças de ourivesaria, bordados em tecidos, pintados sobre pergaminho.

Dependente, secundário, sem individualidade ou culto próprios, tratando-se de uma entidade genérica que não alimenta devoções particularizadas, o portador do círio é uma figura presente mas não necessariamente visível, desprovida de narrativa e de história e, portanto, de um lugar concreto na História da Arte e na iconografia. E, contudo, ele é também um personagem de vocação mariana, ladeando a Virgem nas suas representações mais solenes, em contexto devocional ou funerário, numa relação com a subtil e simbólica luz da vela que não se esgota nesta missão portativa. A vela, inevitavelmente assimilada ao anjo, prolonga e presentifica a natureza lumínica dos divinos mensageiros. Presente nas mãos de São José adorador do Menino, a partir das visões de Santa Brígida e São Boaventura, ou nas mãos da própria Virgem, no momento da sua Dormição, a vela (a luz) celebra a vida, nos seus ciclos (im)permanentes e dissipa o espesso peso das trevas. Oferta votiva nas cenas da Apresentação do Menino no Templo, marca o início da Purificação da Virgem e é, ainda, atributo de Nossa Senhora da Luz, com invocações várias como Nossa Senhora da Candelária, da Apresentação ou da Purificação. No ritual litúrgico, o círio, dignificado pelo candelabro, tem uma



**Díptico com a Virgem e o Menino e a Crucificação, século XIV, França, marfim**  
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque  
© Domínio público

função precisa atribuída - a do ceroférario, ou portador do círio - que obviamente se assimila, em simultaneidade de marginalidade e importância, à do anjo homónimo. Focos de iluminação sensível e simbólica, os ceroférarios são, assim, essenciais mas secundários, presentes mas virtualmente invisíveis e, apesar de tudo, privilegiados no seu contacto próximo com os personagens principais e o centro de representação.

É, talvez, por esta bem cumprida missão de invisibilidade que o anjo ceroférario, tal como o anjo tenente e demais acólitos, disseminados por entre a pluralidade de entidades angelicais, raramente foi tratado em sede própria, de forma individualizada e independente das figuras que normalmente acompanha, anuncia e ilumina. De resto, estas páginas não teriam provavelmente sido dedicadas a um destes anjos, não fora o (in)feliz acaso de haverem as reservas do Convento de Cristo albergado a escultura singular, fragmentada, repintada, descontextualizada - e, portanto, única de muitos pontos de vista - que neste catálogo pela primeira vez se apresenta (Nº 00-ESC- 07, UAMOC Nº 131).

Provinda da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Tomar - sem o menor indício de que fosse este o seu espaço original - e incorporada, no início do século XX, no espólio da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo, esta escultura de vulto inteiro está hoje desprovida da cabeça, que lhe conferiria não só força expressiva como matéria para uma atribuição cronológica e autoral porventura mais afinada, bem como da quase totalidade das asas, a sua identificação, que tampouco é transparente, fundamenta-se sobretudo em aspectos formais como a posição das mãos e o formato e

dimensão do objecto que estas sustêm. Com uma base quadrangular rematada por quatro pés que a mão esquerda do anjo apoia, prolonga-se num corpo piramidal, encimado por um volumoso nó, junto ao qual se encontraria a mão direita do anjo, e a partir do qual a peça se alonga mais ainda. Demasiado longilíneo para se tratar de um cálice, cremos que não deveria também representar uma custódia, peça de maior complexidade que por certo se desenvolveria em altura e largura, deixando marcas no volume pétreo do corpo do anjo e, sobretudo, desadequando-se à posição da sua mão direita (que não poderia obstruir o espelho) e da sua cabeça (que por certo não ficaria oculta por detrás do objecto). Por outro lado, a posição ligeiramente inclinada do objecto em questão, que permite a sugestão de um fino círio, não se coadunaria com a solenidade do porte de um cálice ou uma custódia, bem atestada, por exemplo, pelo Retábulo do Corpo de Deus, da oficina coimbrã de João Afonso (1443, MNMC, 4023; E51).

Pese embora a raridade das várias tipologias de anjos acólitos nos acervos conhecidos de escultura em Portugal, os ceroferários encontram-se com maior abundância - não chegando a ser propriamente frequentes - em escultura relevada, de natureza devocional ou funerária, ao longo do século XIV. Num momento em que a encomenda e, conseqüentemente, a produção escultórica assumem uma dinâmica sem precedentes, com a tumulária a representar um valioso testemunho da vitalidade do investimento privado para lá dos circuitos oficiais da Coroa e da Igreja, a multiplicação de efigies funerárias e imagens devocionais reclama naturalmente a presença dos anjos. Assim se assistirá, por exemplo, ao desenvolvimento da figura do anjo da guarda, tantas vezes representado junto dos jacentes, cujo sono deveriam velar até ao dia do Juízo Final (Simões, 2012: 38-39). Neste contexto, não surpreende que também os turiferários e os ceroferários ganhem expressão na arte portuguesa, sendo possível documentar alguns casos de particular interesse, embora o mapeamento das suas *aparções* esteja ainda por concretizar.

No Museu Nacional de Arte Antiga conserva-se um pequeno díptico de marfim do século XIV (620 Esc), de provável factura francesa, onde a imagem da Virgem com o Menino se faz acompanhar por dois ceroferários, aparentemente humanos e não angelicais, que encontram paralelo nos dois cistercienses portadores de círios lavrados no facial principal do túmulo que se conserva no Mosteiro de Odiveelas, outrora atribuído a D. Maria Afonso e recentemente associado a um dos netos de D. Dinis, o

infante D. Dinis (Rossi Vairo, 2012: 438-443) ou, com maior probabilidade, D. João (Fernandes, 2006: 73-87). Já nos túmulos da infanta D. Isabel, destinado ao Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, do bispo D. Gonçalo Pereira, conservado na Capela da Glória da Sé de Braga, e num fragmento do túmulo de Rui Garcia do Casal, todos associados à actividade de Mestre Pero, são anjos ceroferários que iluminam a figura de devoção da Virgem com o Menino. Noutro contexto e noutra escala, no excepcional Tríptico da Natividade (Museu de Alberto Sampaio, O 52), ainda balizado entre o último quartel do século XIV e o primeiro quartel do século XV, a dinâmica presença dos anjos turiferários que irrompem milagrosamente do fundo

**Mestre Pero, Túmulo da Infanta D. Isabel, século XIV, Pormenor do facial dos pés**  
Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra  
© Joana Antunes



do retábulo para incensar a cena principal faz-se ritmar por pequenos anjos ceroferários, dispostos sob cuidados baldaquinos miniaturais, segurando enormes e coloridos círios.

Constituindo preciosos paralelos iconográficos e formais, estes exemplos constituem a família possível da escultura de vulto que hoje se conserva nas reservas do Convento de Cristo. A partir deles, estabelece-se um ponto de partida provável tanto para a cronologia aproximada da peça, como para a sua identificação iconográfica, ambas parcialmente corroboradas por aspectos formais como o castiçal de aparato, cuidadosamente trabalhado e decorado com um baixo relevo trilobado, que parece encontrar os seus principais paralelos entre as alfaias litúrgicas de latão e bronze dourados, produzidas ao longo de todo o século XIV, como o exemplar que se conserva no museu Boijmans, com 16,5 cm [OMB 7 (KN&V)]. Esta suposição cronológica, que não pode efectivamente ser mais do que sugestiva, face ao estado lacunar da escultura, estende-se aos paralelos formais que a produção escultórica portuguesa nos oferece ao longo do período medieval. Na verdade, este anjo de longas asas, que se prolongariam até à altura dos joelhos, vestindo uma túnica lisa, levemente cingida na cintura, caída em pregas agudas que se moldam ao leve contraposto, deixando surgir um pé descalço, apresenta algumas semelhanças com a escultura de Mestre Pero e a da sua influência, notórias no cotejo de peças já mencionadas, como o facial dos pés do túmulo da infanta D. Isabel, ou de outras esculturas de vulto, como a figura de um santo mártir não identificado, que se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro (647; E19) ou mesmo o Santiago atribuído a uma oficina trecentista de Coimbra que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga (992 Esc). Pese embora as evidentes limitações de desenho, do talhe dos pregueados e até de correcção anatómica, a escultura de Tomar não deixa de apresentar singularidades, por certo resultantes de um tempo de intensa actividade escultórica - cuja pluralidade teima em conter-se na referência de Mestre Pero -, mas também indicadoras da sua proeminência num determinado contexto “expositivo”. Assim, a simplicidade das vestes deste anjo, que contrasta com o aparato compósito das roupagens de um arcanjo como São Miguel ou São Gabriel, não deixa de merecer o cuidado de uma gola dobrada e de umas mangas orladas, ligeiramente franzidas nos braços, pormenores que assistem às figuras devocionais de vulto redondo, mas que naturalmente escapam à caracterização da maioria dos anódinos anjos acólitos, como sucede com os ceroferários da infanta D. Isabel ou com os anjos atlantes, também atribuídos a Mestre Pero, do Museu Nacional de Machado de Castro (649; E11e 650; E12).

A singularidade de que se reveste esta escultura vai, contudo, muito além de eventuais atribuições autorais ou cronológicas, ao implicar, acima de tudo, estarmos perante uma escultura desacompanhada dos outros elementos que por certo terão constituído um conjunto hoje perdido ou disperso. De resto, se é lógico assumi-lo como parte integrante de um conjunto escultórico e não como peça de produção e uso independente, é também inevitável tratá-lo como objecto individual, presença corpórea de dimensões desusadas para este tipo de figura, habitualmente remetida a pequenos formatos, sobretudo quando se trata da pedra como matéria-prima. Mas são exactamente as suas características individuais, nomeadamente a sua volumetria e a sua dimensão (cerca de 84 cm de altura) que deixam antever o porte e dignidade do seu enquadramento, que terá implicado por certo (pelo menos) uma outra figura de ceroferário, constituindo o costureiro par. Perante as múltiplas possibilidades de aplicação destes *acompanhantes*, que poderiam encontrar-se a ladear um sacrário, fazer parte de um retábulo pétreo ou mesmo de uma estrutura tumular, aquela que se insinua mais plausível no contexto da tradição escultórica e das especificidades da devoção dos séculos XIV e XV em Portugal, é a da pertença a um grupo protagonizado pela Virgem com o Menino.

Num período em que a escultura de vulto se desenvolve rapidamente, é previsível que os retábulos pétreos, dos quais nos chegaram exemplos de menores dimensões, como o da Capela dos Ferreiros da Igreja Matriz de Oliveira do Hospital, de Mestre Pero (século XIV), o já aludido retábulo do Corpo de Deus, de João Afonso (1443, MNMC, 4023; E51), o baixo-relevo de São Jorge da Igreja de Eira Pedrinha (1436) ou o Retábulo da Santíssima Trindade da Capela do Espírito Santo de Bucelas (século XV), se tenham multiplicado e complexificado, articulando, porventura, muitas das esculturas avulsas que hoje se encontram dispersas por distintos espaços eclesiais e museológicos, como acontece tão frequentemente, por exemplo, com as imagens da Virgem e do Anjo da Anunciação. Neste sentido, não é inverosímil que o anjo ce-roferário aqui apresentado possa ter integrado uma composição de sentido retabular, no cenário devidamente dimensionado de uma capela e respectivo altar, ou mesmo no jogo cenográfico tantas vezes criado entre pilares (frequentemente dotados de mísulas para suporte deste tipo de esculturas) e altares. Na impossibilidade de apurar cabalmente o contexto original desta escultura, e face à opacidade de todo o exercício conjectural, importa, contudo, insistir no seu questionamento iconográfico, formal e material para que, eventualmente, sobre ela se faça luz.

## 3.2. A Virgem do Leite

Carla Alexandra Gonçalves

Universidade Aberta / CEAACP

A *Virgem do Leite* constitui-se como uma representação iconográfica profundamente disseminada, cujas origens devem procurar-se na cultura das civilizações pré-clássicas, ou nas figurações de *Isis Lactans* (amamentando o seu filho Hórus) que ganham corpo a partir de 700 a.C., prolongando-se com algumas lacunas até ao século IV d.C. (Higgins, 2012), altura em que, supostamente, surge a primeira representação da *Virgem Lactans*, num fresco pintado numa câmara do mosteiro de São Jeremias em Saqqara (Egipto). Configurando-se como matrizes iconográficas, as lactações egípcias não podem entender-se como fontes únicas, assomando também depois, na mitologia clássica, quando Hera amamenta (descuidadamente) Hércules, e Afrodite aleita Eros, entre outras ocorrências que demonstram a permanência, mas também a evolução de um tema que se vai adaptando à mentalidade e à cultura, tanto quanto à situação religiosa de cada momento histórico. Nas catacumbas de Santa Priscila sobram dois frescos do século II onde se vê uma mãe a amamentar o filho. Desconhecendo se estas serão, afinal, as primeiras representações da *Virgem do Leite* (como atestam alguns autores, Wagner, 1976; Rodriguez Peinado, 2013), confirmam-se duas representações do aleitamento em contexto cristão, possuindo, pelo espaço que ocupam, um significado muito forte do triunfo do leite sobre a morte.

É precisamente o tema da aleitação que tem sugerido a existência de ligação entre a deusa Isis e Maria (anterior, por isso, à de Vénus e Maria), problema que, ainda assim, está longe de solucionar-se (Dunand, 2000). O carácter divino das duas mães-mulheres, a simbologia do leite e a concatenação entre a amamentação e a ressurreição (Isis e Osíris, Maria e Jesus) constituem vínculos fecundos que não podem menosprezar-se, no que eles simbolizam relativamente a contrários ancestrais como a vida e a morte, o caos e a ordem. Com estes fundamentos seria fácil desenvolver uma visão sincrónica, ou de união entre estas duas Mães que assim se conformariam numa, mas a complexidade deste problema (com eixos que têm necessariamente de crescer e de rever-se no âmbito do pensamento teológico nos vários tempos e geografias de todas as representações) não tranquiliza.

A profusão das representações do aleitamento foi mais vigorosa a Oriente, conforme se antevê através das figurações coptas, também pela proximidade de determinadas fontes escritas como os Evangelhos Apócrifos sobre a Vida da Virgem e Infância de Jesus (especialmente o proto-evangelho de São Tiago, de Pseudo-Mateus, o Evangelho Árabe e o Evangelho Arménio da Infância) que propagam informações sobre o aleitamento do Menino Jesus (Blaya Estrada, 1995).

Imune aos problemas teológicos que esta figura da Virgem encerra – particularmente no que diz respeito aos dilemas sobre a sua integridade pós-parto, dando à luz sem corrupção e

permanecendo virgem, facto que impediria a produção de leite –, a *Lactação de Cristo* pode revelar a origem divina do próprio leite, ou seja, conduz à imagem de que foi o próprio Deus quem permitiu à Virgem, longe da sua própria fisicalidade, oferecer o alimento a Jesus.

A partir do Concílio de Éfeso, em 431, Maria adquire definitivamente a sua qualidade de *Mãe de Deus* (*Theotókos*), expressando toda a sua vocação ao oferecer o peito e o leite sobrenatural ao seu Filho, numa atitude que terá fortes repercussões na Salvação. O aleitamento de Jesus, que é o Verbo feito carne, mostra que Maria é, justamente, a sua Mãe, ao mesmo tempo que o investe de humanidade. E nesta mesma qualidade se revelaria a São Bernardo de Claraval, quando lhe aparece destapando o peito e oferecendo-lhe o leite a meio da recitação da Véspera *Ave Maris Stella*, exactamente no passo *Monstra te esse matrem* (Warner, 1976: 197-198), transformando o Santo em irmão de Cristo.

O leite simboliza o primeiro e imprescindível alimento, relacionando-se com a abundância, a fertilidade, o amor, a sabedoria e a (dádiva de) vida, estabelecendo-se como um reduto da imortalidade e da salvação. Trata-se de um dos fluidos permitidos à Virgem (os outros serão as lágrimas) que possui qualidades únicas e milagrosas relacionadas com a alimentação e a cura espirituais, com o renascimento, com a iluminação, no sentido da autêntica sabedoria, consubstanciando-se como fonte da vida na eucaristia. Por outro lado, o leite possui espessas relações com o sangue, na medida em que o corpo de Jesus foi-se moldando no útero da sua Mãe, partilhando o mesmo sangue que depois se transformaria em leite, autorizando a Virgem fazer parte dos processos da Incarnação e, depois, do Sacrifício redentor.

A partir do século XIV, a difundida iconografia da *Virgem do Leite* conhece, para alguns lugares da Europa (especialmente em Itália), uma nova extensão metafórica que não a substitui, na figuração da *Virgem da Humildade*, concebendo-se como Mãe de feição mais humana e sujeita ao sofrimento da amamentação depois do pecado de Eva (Warner, 1976: 201-203). Acresce ainda referir que Maria vence o pecado da queda, redimindo a humanidade e lavando os pecados do mundo. Se Adão cai através de Eva, Jesus nasce através de Maria (Williamson, 1988). Não obstante esta deriva, a devoção da *Virgem do Leite* permanece intacta durante os séculos XV e XVI, altura em que a Igreja desaconselha e proíbe determinadas imagens formosas ou dissolutas, consideradas indecorosas pelo olhar tridentino.

No que diz respeito à escultura portuguesa, acreditamos que o espólio sobrevivente, alusivo à iconografia da *Nossa Senhora do Leite*, não deve corresponder à totalidade das suas representações, na medida em que muitas peças se perderam com os anos devido a vários motivos presos, naturalmente, com a evolução da própria devoção, bem como com as múltiplas transformações do gosto que impuseram modernizações nos espaços que viam as suas esculturas subtrair-se, ou substituir-se. Nesta medida sobram poucas imagens a datar do século XIV, destacando-se a *Nossa Senhora do Leite* da Matriz de Unhão (Felgueiras), bem como o (reduzido) conjunto

*Virgem do Leite,*  
João Afonso, c. 1450-75  
Museu Nacional de Arte  
Antiga, Inv. 1042 Esc  
© DGPC/ADF - José Pessoa



sem proveniência que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga (*Nossa Senhora do Leite* em pedra do século XIV, 1859 Esc., e também as com os números 1527 Esc., 2004 Esc. e 967 Esc.). Na verdade, do século XIV português restam várias esculturas pétreas onde figura outro momento da Vida da Virgem. Referimo-nos às tantas representações da *Virgem do Ó*, ou da *Expectação*, realizadas por Metre Pero e seus sequazes, e que reflectem uma devoção característica que se transformaria nos anos posteriores.

É a partir dos trabalhos dos escultores João Afonso (activo entre o meado dos anos 30 e o final dos anos 60 do século XV) e Diogo Pires-o-Velho (activo entre 1471 e 1515) que se desenha um *corpus* de escultura em pedra alusivo à *Nossa Senhora do Leite*. A figuração da *Virgem do Leite* que pertenceu à Colecção do Comandante Ernesto Vilhena e que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga (1042 Esc.), atribuída justamente a João Afonso (c. 1460), tanto quanto a imagem da Matriz de Penha Garcia (1469), ou a escultura da Matriz de Cabanas de Viriato (Viseu) encabeçam modelos que outros artistas recopiarão até à alteração do seu formato imposta pelos trabalhos de Diogo Pires-o-Velho, que realizou as representações da *Virgem do Leite* para o mosteiro de Nossa Senhora da Conceição (Matosinhos, hoje na igreja de Leça da Palmeira), datada de 1481-1483 e para a igreja de Santa Maria do Olival, em Tomar, dos finais do século XV.

Datada do século XV é a bellissima escultura calcária de *Nossa Senhora do Leite* do Mosteiro da Batalha (Centro Interpretativo do Mosteiro da Batalha, MB 30) feita por um escultor ainda desconhecido (de origem francesa?) que também terá executado a *Nossa Senhora do Leite* (sentada) conservada no Museu Nacional de Arte Antiga (1029 Esc.). Outros foram os escultores que terão actuado ou aprendido no estaleiro escultórico batalhino e que nos deixaram imagens com a mesma invocação, guardadas hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, particularmente a *Virgem do Leite* com o nº 980 Esc., a 1332 Esc., e a 2340 Esc., obras que remetem para um horizonte formal semelhante. Do segundo quartel do século XV também resta a escultura realizada por escultor sucedâneo da oficina de Gil Eanes. Trata-se da *Virgem do Leite*, datável de entre 1450 e 1475, e que se guarda actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (1782 Esc.).

A imagem da *Virgem do Leite* presente no Convento de Cristo de Tomar (00-ESC-01), datável dos primeiros anos do século XVI, configura-se como uma representação singular. Apesar dos vários danos físicos que foi sofrendo, nomeadamente o facto de o Menino Jesus ter desaparecido do colo da Mãe, restando apenas o detalhe do seu gesto a indicar-nos o seio maternal, o lugar de onde emana o divino fluido que alimenta a humanidade como um dispositivo eucarístico, a leitura da peça mantém-se íntegra. Contrariamente ao usual para este enquadramento iconográfico, aqui não figura o acto da amamentação *tout court*, mas um momento que lhe será anterior, ou posterior, mais consistente com a Revelação: eis aqui a tua Mãe. A Mãe que se revela aos crentes na sua qualidade de princípio de vida (*Monstra te esse matrem*) através do leite transubstanciado e que, de certo modo, antecipa as suas próprias dores que conduzem à Salvação.

Esta singularidade iconográfica promove a comparação com outras esculturas igualmente originais, particularmente a *Virgem do Leite* pertencente às colecções do



*Virgem do Leite*,  
Diogo Pires-o-Velho,  
finais do século XV  
Igreja de Santa Maria do  
Olival, Tomar © CAG



***Virgem do Leite*, autor desconhecido, século XV**  
Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, Inv MB 30  
© DGPC/ADF - José Paulo Ruas

Museu Nacional Machado de Castro (E 29), bem como a do Museu Nacional de Arte Antiga (1981 Esc.), ambas do final do século XV, e que se representam de forma mais contida. Nestas imagens anota-se a presença de um mamilo revelado através de uma acanhada abertura nos vestidos e substancialmente tapado pela pequena mão do Menino que o segura. Estes casos, ainda que revelem proibidade e adequação, são relativamente incomuns. Com um sentido diametralmente oposto assoma a figuração de outra *Virgem do Leite*, também do Museu de Arte Antiga (1130 Esc.) e datável do século XV, que, em vez de um, mostra abertamente os dois seios, dos quais se ocupa o Filho mamando no esquerdo e brincando com o direito, despidorado, sob o olhar complacente da Mãe que o alimenta.

Fecha este ciclo iconográfico dedicado à devoção da Virgem Mãe outra escultura em pedra da Senhora com o Menino ao colo, do segundo meado do século XV e que se guarda no Museu de Arte Antiga (1431 Esc.). Na realidade, trata-se da figuração de Nossa Senhora a segurar o Menino que a apunhala no peito, ao invés de alimentar-se nele. A Virgem segura os três pregos da Paixão na mão esquerda, numa clara alusão à Crucificação e ao martírio. Esta escultura expõe *Nossa Senhora das Dores*, neste caso com o Menino ainda pequeno a assinalar o sofrimento e a expiação (mistério doloroso), por oposição à sua alimentação na infância (mistério gozoso), fechando o ciclo da Salvação através do sacrifício e, mais ainda, através dos fluidos que se permitem à Virgem, que serão o leite e as lágrimas, transsubstanciados no sangue eucarístico de Cristo que se adivinha, ou que aqui se subentende. E os elos assim criados entre a vida, a dor e a salvação alongam-se ainda mais se entendermos que o sangue de Cristo, implícito nesta figuração, é, justamente, o mesmo sangue de Maria que o fundou fisicamente no seu útero virginal. Quando o Filho faz derramar o sangue da sua Mãe está a derramar o seu, firmando o paralelismo entre o leite e o sangue, entre os seios e as feridas, entre o princípio e o fim que, por seu turno, expressa o renascimento na figura deste par sacrificial.

## 3.3. Calvário

Joana Ramôa Melo

Bolsista de Pós-Doutoramento FCT / IHA, IEM - FCSH/UNL

A representação de Cristo na cruz oferece-nos porventura uma das mais inquestionavelmente centrais imagens do Cristianismo, religião identificada, desde os seus primórdios, como “religio crucis” (Tertuliano, *Apologeticus adversus Gentes pro Christianis*). Sem levantar, por isso, dúvidas à partida quanto ao seu conteúdo e à sua razão de existir, não deixamos de estar perante uma iconografia que conhece afinal, ela própria, um processo de criação, de implantação (não sem reservas) e de transformação (de uma representação definida pela contenção e a metaforização à sua concretização mais dramática e – até – realista, passando pela interpretação gloriosa e triunfalista de Cristo e da sua morte na cruz, como veremos). Tais representações obrigam-nos, por isso, como todas as imagens produzidas e/ou usadas em contexto religioso e devocional, a uma profunda indagação acerca da sua relação com a palavra escrita, com a reflexão sobre ela desenvolvida (exegese) e os mecanismos da sua assimilação entre os crentes. Ao mesmo tempo, teremos de questionar práticas, intencionalidades e os complexos meandros da relação entre teologia e discurso/prática imagético/a, se queremos compreender em profundidade essas dinâmicas representacionais. De facto, se devemos evitar o equívoco de projectar nas imagens a expectativa de uma ilustração transparente dos dogmas, não podemos também encarar aqueles dois discursos como paralelos. Cada imagem requer uma análise profunda das suas possíveis fontes de inspiração, relações e usos (tão mais difícil quanto algumas delas estão hoje perfeitamente descontextualizadas), sem que essa análise concorra para um olhar isolador; pelo contrário, essa observação individual atenta só ganha pleno sentido no complemento com uma reinserção da imagem num universo visual mais alargado (seja ele natural, porque fisicamente dialogante com a imagem no seu contexto original de recepção; ou artificial, tecido pelo historiador, como no caso das séries iconográficas; Baschet, 2008) que a alimenta ou que explica a sua existência. Desta forma, dificilmente um texto teológico preciso pode explicar todas as singularidades de uma peça – incluindo as suas especificidades estéticas, que não são desprovidas de sentido nem de efeito sobre o observador –, já que ela entra em diálogo com diversas (e, muitas vezes, diferentes) tradições, propondo uma síntese própria da linguagem figurativa (Faure, 2015: 356). Para além disso, quando atingimos o final da Idade Média, estamos num momento de plena consolidação do recurso às imagens como instrumento central da pregação e, portanto, do acesso aos crentes, permitindo converter em matéria visível até os mais abstractos conceitos. Com a acentuação do papel dos pregadores, particularmente a partir do século XIII e muito por acção das ordens mendicantes, cresce o recurso à imagem como “instrumento de trabalho”, numa tentativa de alcançar de forma directa, eficaz e duradoura os fiéis. Neste caso, falamos de imagens reais, mas também

de imagens mentais, já que a imaginação – potencialmente estimulada pela arte, mas não só – ocupa igualmente um lugar central no estabelecimento dessa relação entre o dogma e o cristão, desafiando as fronteiras (muitas vezes artificialmente estabelecidas) entre texto, palavra e imagem, entre estratégias visuais e textuais (Beaulieu-Berlioz, 2015: 379). Este é um aspecto que nos parece particularmente relevante para podermos compreender o modo de actuar que, nos últimos séculos medievais, se esperava das imagens de Cristo crucificado – fosse em contexto narrativo ou não – sobre aquele que a partir delas meditava, estimulando uma presença mental e espiritual do crente nos acontecimentos. Esta ideia é muito clara naquelas representações, multiplicadas no final da Idade Média, em que os leigos são colocados a par das figuras santas ou bíblicas e/ou inseridos num contexto narrativo em que aquelas são protagonistas. Para a iconografia que aqui particularmente nos interessa, torna-se especialmente interessante o confronto com a imagem de Maria de Borgonha no seu Livro de Horas (1470-1480, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 1857), na qual aparece como observadora directa da crucifixão de Jesus, numa participação que lhe é proporcionada pela oração sobre o texto bíblico. Isto significa que, olhando a morte de Jesus na cruz, não se relembra ou se imprime na memória simplesmente um acontecimento situado num tempo pretérito; a imagem serve a mediação de uma presença, apela a uma recordação do passado, dando-lhe sentido no presente e projectando-a – através da promessa da salvação – no futuro. Despertar uma piedade afectiva parece ser a intenção geral de textos e imagens da Paixão produzidos e divulgados um pouco por toda a Europa Ocidental a partir do século XIII; uma piedade fortemente sustentada sobre uma tomada de consciência, por parte do devoto, da partilha, com Cristo sofredor, da sua humanidade, ou, com a Virgem, do seu sofrimento como mãe. É no quadro dessa nova espiritualidade afectiva orientada para os leigos, exemplarmente representada pelos mendicantes, e sobretudo pelos franciscanos, que tem vindo a ser situada a mudança (significativa) que ocorre nas representações europeias ocidentais de Cristo crucificado, expandindo-se uma nova abordagem mais dramática durante e a partir daquela centúria, o que faz coincidir essa dinâmica iconográfica com o que na historiografia da arte se consagrou designar como “gótico”. A um Cristo juíz, triunfante e impassível divulgado no românico, suceder-se-ia a figura humana e trágica de Jesus exposta pelo gótico, no que se oferece, em leitura superficial, como sinal de uma nova forma de entender e explorar as duas naturezas de Cristo em função do quadro político e social vivido em cada contexto, mas que é na verdade não só o espelho mas um elemento actuante de um mais complexo, intelectual e longo processo de reflexão acerca do fenómeno encarnacional e da transubstanciação operada em contexto eucarístico. Ao mesmo tempo, a necessidade de uma concreta eficácia no combate a certas heresias que punham tais dogmas em questão e na comoção (para a captação) dos fiéis – eles próprios, frequentemente, encomendadores de tais imagens pungentes – integra a dimensão das práticas e da pragmática que não pode ser descuidada quando toca à leitura da expansão de fenómenos como o desta mudança iconográfica, com um mais assíduo tratamento da temática da Paixão e a sua abordagem segundo novos moldes estéticos e narrativos a difundir-se do século XII em diante. À exposição teológica sobrepõe-se a focalização nos protagonistas, aqueles com quem o encomendador ou o simples devoto se identificam, num sentimento cujo despertar se torna então a razão primeira desse enfoque temático e das escolhas que o mesmo implica. A tendência é, por isso, de um ponto de vista narrativo, frequentemente para simplificar e esquematizar. Quase sempre Jesus aparece acompanhado da Virgem e de São João – convidando estes a uma partilha da sua dor –, ao mesmo tempo que a representação da cena em que a Igreja recolhe o sangue de Cristo e a Sinagoga desvia dele o olhar, muito em voga no século XII, começa a rarear (Wirth, 2008: 238). Não



**Crucificação, Mestre desconhecido, Flandres, 1490-1500**

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum  
© Domínio público

obstante diversas variações coexistam, podemos sintetizar o “modelo gótico”, identificando-lhe algumas características frequentes: Cristo é representado de olhos fechados (porventura o mais imediato sinal que nos comunica a sua morte – opção já encontrada no século X mas que se generaliza no XIII), com coroa de espinhos (e não a coroa real de muitos exemplos anteriores), a cabeça caindo sobre o peito, o corpo pendurado e contorcido no desenho de um “S” ou de um “Z” (numa acentuação da “curva gótica” que caracteriza tantas figuras escultóricas e pictóricas), os pés perdem o suporte do *supedaneum* e seguram-se à cruz por um só cravo (o modelo dos 4 cravos desaparece definitivamente na segunda metade do século XIII, para reaparecer no início do século XVI). Cristo perde, assim, o olhar e é então o seu corpo, a simplicidade e abnegação que exalam do seu despojamento absoluto que comunicam com o fiel. A devoção que estas representações espelham e pretendem excitar, focada na humanidade de Cristo e no seu sofrimento, vem, contudo, de trás. O arranque do processo é frequentemente situado no século XI, com os mosteiros beneditinos do noroeste europeu a assumirem um protagonismo particular no delinear de uma espiritualidade à qual não seriam alheios, depois, os sermões e os comentários ao Cântico dos Cânticos dos cistercienses e, finalmente, a partir de Duzentos, o misticismo imitativo e a proposta de vida dos mendicantes, em particular, como dissemos, dos seguidores de Francisco (Fulton, 2002: 60). Pelo caminho, fenómenos vários concorrerem para alimentar e justificar a sobrevivência e os novos impulsos dados a esta linha devocional, desde desenvolvimentos na teologia da Encarnação – com exemplo maior em Anselmo de Canterbury

(1033-1109) – ao desenvolvimento urbano e conseqüente crescimento de um laicado mais interessado em participar na vida da devoção cristã, passando pelo novo ênfase posto no indivíduo e nas emoções humanas (em especial o amor), desenvolvimentos litúrgicos (reafirmando a presença *histórica* de Cristo sobre o altar), os movimentos de reforma interna da Igreja (como a cluniacense e a gregoriana), as Cruzadas à Terra Santa ou até a participação feminina na promoção de uma iconografia que lhes permitia o encontro com um sacrifício que, pela exclusão da vida eclesiástica, lhes parecia, à partida, vedado (como sugeriu, em primeiro lugar, Caroline Walker Bynum). A figura de Cristo que começa por resultar desta dinâmica devocional é, contudo, a de um Deus todo-poderoso, guerreiro e Senhor dos Céus; não a desgraçada vítima do pecado humano. A sua cruz oferece-se como uma “arma” de vitória, o “troféu” sobre o qual o seu triunfo tivera lugar. Ele expõe a sua Paixão para provocar maravilhamento e gratidão – não compaixão – mas também para fazer uma censura aos que se recusam a aceitar o seu sofrimento e a condenar os que não reconhecem a sua dívida e, por isso, não dão a Deus o que lhe é devido. Pesa, assim, uma ideia de julgamento, indissociável do contexto milenarista em que se opera essa mudança no protagonismo dado a Jesus crucificado, marcado por uma expectativa de aproximação ao fim de uma narrativa (a cristã), que só poderia conhecer consolo numa partilha de lugar e de exemplo com Cristo, reencontrado no seu 2º Advento (donde as grandes peregrinações a Jerusalém de 1026-27, 1033, 1054 ou 1064-65) (Fulton, 2002: 60-61). As *nuances* que este movimento devocional conheceria ao longo dos séculos XII, XIII e XIV dão-se a ver, de forma muito clara, nalgumas das formas que ganha a representação de Cristo padecente, da sua Paixão e Crucifixão na arte. Assim, a acentuação dramática – por vezes chocante – do *pathos* contido nessas cenas, a partir de Trezentos e particularmente nos países do Norte da Europa, dá conta das novas vias pelas quais se entende poder chegar a Deus, mediadas pela compaixão e a imitação do corpo sofredor de Jesus. A tendência não é, contudo, tão generalizada como por vezes se faz crer. As peças portuguesas (como as castelhanas, curiosamente; Robinson, 2013) mostram bem, aliás, a pertinência e a coexistência de uma outra linha, pautada pela contenção (Fernandes, 2001: 87) e por um tradicionalismo que dificilmente se rejeita, reflexo de outras fontes literárias de inspiração e de práticas devocionais e sensibilidades diversas, que importa continuar a explorar.

O fascínio que, ainda hoje, estas imagens de Cristo/Deus na cruz exercem sobre nós, historiadores da arte, da religião ou da sociedade, ou mesmo crentes – gerando, aliás, incompreensão fora de um contexto cristão – prende-se precisamente com a sua qualidade de paradoxo (a agonia é fonte de êxtase; a tortura sinal de redenção; Bynum, 2002: 25), com o facto de viverem de uma tensão inerente a toda a história do Cristianismo, entre a visibilidade/acessibilidade e a invisibilidade/inacessibilidade de Deus. Elas dão visualidade ao milagre que diariamente se re-encena na celebração da missa, o de Deus feito matéria no corpo de Jesus e o da re-presentação dessa existência histórica e salvífica real na hóstia consagrada.

## 3.4. Santíssima Trindade

Carlos A. Moreira Azevedo

Pontificio Consiglio della Cultura

Começam a afirmar-se, com o realismo medieval, imagens da personificação de Deus, a partir dos séculos X-XI. A difusão, porém, acontece no século XIII. Esta exposição reúne exemplares da tipologia mais comum para imagens de pedra dos séculos XV e XVI: representação vertical conhecida como Trono da Graça<sup>1</sup>. Mostra a figura do Pai sentado no trono a sustentar a cruz, onde está cravado o Filho. A Pomba esvoaça entre as duas figuras, em diferentes formas.

Os exemplos mais antigos desta tipologia datam dos princípios do século XII<sup>2</sup>. Será a figuração da Trindade mais difundida entre os séculos XII e XVI<sup>3</sup>. Trata-se de uma representação rica de motivações teológicas, litúrgicas e espirituais. Por isso, apta a ser largamente difundida. Apresenta as três Pessoas sem ambiguidade. Graças à verticalidade oferece um impulso unitário novo. Completa a cena da Crucificação, revelando-a como evento trinitário.

Com a criação de uma festa da Trindade em toda a Igreja e em virtude do crescimento do culto ao Espírito Santo<sup>4</sup>, desenvolve-se a produção de imaginária que reproduz este esquema.

Caracterizemos as três figuras: para imagem do Pai é preferido o *Antiquus Dierum*, o Antigo dos dias, da visão do profeta Daniel (7,9), com barba e cabelos brancos<sup>5</sup>. De simples ancião, transforma-se em figura solene de papa ou imperador, desde os últimos decênios do século XIV. Na cabeça, mostra, por vezes, a tiara pontifícia ou a coroa imperial, dita de Carlos Magno e do Sacro Romano Império<sup>6</sup>. Os artistas dos países germânicos, desde o século XV, preferem esta última. Com a introdução do *Triregnum*, pelos Papas de Avinhão, a figura do Pai adota-a. Há uma passagem não automática da metáfora linguística à metáfora visual, passagem da formação de uma imagem retórica à fabricação de uma imagem plástica correspondente (Cf. Boespflug, 1991: 188). A evolução do vestiário divino acompanha as vestes do imperador, do rei, do Papa, do bispo, do presbítero. A papalização da figura de Deus supõe logicamente a sua sacerdotalização, já que acompanha as restantes vestes litúrgicas: alba com cordão, estola cruzada, fírmal na capa.

O Pai segura a cruz como gesto de oferenda. Há imagens de alabastro nas quais o Pai deixa a cruz e levanta os braços. Deus não é o Sumo-sacerdote, mas quem acolhe a oferta sacerdotal do culto. Cristo é simultaneamente o sacerdote e a vítima do santo sacrifício. O Filho crucificado mantém-se semelhante no decurso dos séculos. Apenas varia a dimensão da cruz e a sensibilidade religiosa, que oscila entre a expressão de Cristo mais sofredora e dramática e a mais serena. Ao associar, neste esquema iconográfico, a majestade divina e o homem-Deus sob a figura do humilhado, os latinos reconhecem no Crucificado a mais alta expressão a que o Verbo se elevou. É a perspectiva

da cristologia do séculos XI-XII que recolhe a visão do ser humano a carregar as fraquezas humanas no seu destino divino. A Idade Média reconhece dinamismo do Salvador imolado a atrair a alma humana ao amor.

A imagem preferida para representar o Espírito Santo, ao longo de toda a história da arte, foi a representação zoomórfica da pomba. O Evangelho de Marcos (1, 9-11) diz apenas que desceu dos céus “como uma pomba”. Lucas (3, 22) usa o termo mais forte “sob a forma corpórea de uma pomba”. A comparação da descida a um voo foi adotada pelos artistas como expressão plástica. A posição da pomba é instável: aparece em movimento, quer descendente quer ascendente. Tanto plana entre as cabeças do Pai e do Filho, como desce da boca do Pai para a cabeça de Cristo ou sobe da cabeça de Cristo para os lábios de Deus-Pai. Este último tipo mais raro pode ver-se em um alabastro de Nottingham do século XV, existente no Museu da Diocese de Leiria<sup>7</sup>. Este movimento assume diferentes interpretações. Pode recordar Cristo a entregar o Espírito ao Pai (Lc 23,46), pode sublinhar a comunhão entre o Pai e o Filho ou ainda transmitir a ideia do Espírito enviado pelo Pai sobre o Filho para o revelar ao mundo (Mt 3,16-17; Lc 3,21-22). Mais raramente a pomba pousa no ombro de Cristo.

Já uma oficina do século XIV, talvez de Évora, nos mostra uma imagem da Trindade, de calcário com vestígios de policromia, proveniente do extinto Convento de S. Domingos de Évora, hoje no Museu da Cidade<sup>8</sup>. Ainda sem qualquer coroa, o venerável ancião segura, com as mãos por baixo da haste, a cruz de Cristo crucificado e morto. A base da cruz pousa ainda no regaço do Pai. A Pomba une a boca do Pai à cabeça do Filho. Esta forma de pousar a cruz no regaço pode ver-se ainda na Trindade da Igreja de S. Pedro de Alviobeira, dos fins do século XV<sup>9</sup>. Aí já o Pai está com coroa real, que imita ornamentos de pedras preciosas. A Pomba está entre as barbas do Pai e a cabeça de Cristo, que toca com o bico.

Dos finais do século XV é a escultura de pedra anã, de oficina coimbrã, atribuída ao Mestre PA, pertencente à capela gótica-manuelina do claustro da catedral de Évora e hoje no Museu de Arte Sacra da Sé<sup>10</sup>. O Pai, ainda sem coroa, ostenta testa altiva e olhos fortemente modelados. A cruz vai até à base, entre as vestes. As mãos seguram a cruz lateralmente, o que sublinha o gesto de dom, a apresentação do Filho Salvador. Da figura da Pomba só resta pedaço da cauda, nas barbas da figura paterna.

As oficinas de Coimbra, da segunda metade do século XV, produziram muitas obras deste tema. Algumas, encomendadas por mosteiros e postas nas mãos de mestres mais famosos, e outras, com gosto mais popular.

O Museu Nacional de Arte Antiga conserva uma das Santíssimas Trindades proveniente da Coleção Ernesto Vilhena<sup>11</sup>. A figura do Pai já mostra coroa de imperador. A cruz é sustentada com as mãos do Pai, por baixo da haste horizontal, e pousa a base aos seus pés. A Pomba descendente pousa no cimo da haste vertical da cruz. A cabeça de Cristo apresenta-se destruída.

Pelo fim do século XV, alguns exemplares mostram a cruz a pousar sobre o globo do mundo. É o que vemos na Trindade da Igreja de Nossa Senhora das Neves da Pedreira (Cf. Dias, 2003: 61). De resto, apresenta detalhes comuns: o Pai, com coroa imperial, sustenta a cruz pelas extremidades da trave horizontal; a figura da Pomba pousa sobre o madeiro e toca com o bico a cabeça de Cristo. O mesmo pormenor, da cruz sobre o globo, surge no exemplar do Convento de Cristo em Tomar (Cf. Dias, 2003: 61). Nesta obra, onde o Pai de coroa imperial está sentado em almofada, também sustenta a cruz pelas extremidades da trave e a pomba desce, pousando o bico sobre a cabeça de Cristo.

Ainda na primeira metade do século XVI, na escultura do Museu de Óbidos, se repete este figurino mais usual: cruz a pousar entre os pés da figura paterna simplesmente coroada, que sustenta a cruz por baixo da trave. A Pomba pousa no cimo da haste vertical<sup>12</sup>.



**Santíssima Trindade,**  
**Inicial B, Taddeo Crivelli,**  
**1460-1470**  
Los Angeles, The J.  
Paul Getty Museum  
© Domínio público

O Museu Diocesano de Santarém guarda obra de calcário, proveniente da paróquia de S. Mateus da Junceira, datada do século XVI, com coroa fechada. O pluviál da figura do Pai abre, envolvendo o crucificado. A cruz pousa sobre rocha com caveira de Adão, como ocorre nos exemplares do Convento de Cristo (nº 21) e de Carrazede (nº 22), nesta exposição. Este detalhe alude ao lugar do Calvário como túmulo de Adão, para sublinhar de modo lendário uma verdade teológica: Cristo, dando a vida na cruz, remiu a humanidade toda desde o início ao fim. O sangue de Cristo caído aos pés da cruz vai penetrar na terra onde estaria sepultado Adão.

1. Expressão retirada da Carta aos Hebreus 4, 16. A classificação deste tipo iconográfico como Trono da Graça deve-se a F.X. Kraus, historiador de arte do século XIX. Sobre o tema, ver Grondijs, 1962; Boespflug, 1991; Pearman, 1974; Pfeiffer, 1993. Para mais detalhes ver Azevedo, 2016.
2. Mais antigos exemplos são uma miniatura francesa de 1130 ca (Cambrai, Bibl. Mun. 234, c.2), pequeno altar portátil de Londres de 1131 (Vict. and Albert Museum), e um vitral de 1145 em Saint Denis, onde falta a pomba. O tema seria consagrado pelas obras de Masaccio, Dürer, Tintoretto.
3. Sobre o exemplar do Museu Municipal de Santarém, atribuído ao século XIV, ver Fernandes, 2014.
4. A Idade Média desenvolveu o culto ao Espírito Santo. Quando visitamos uma Capela do Espírito Santo geralmente encontramos lá dentro uma representação da Trindade. As capelas dos hospitais da Idade Média frequentemente eram dedicadas ao Espírito Santo, em virtude da sua dimensão de Consolador ou Paráclito. Por isso adaptado a consolar os doentes e aflitos. Ver Nadal, 1998.

5. Por vezes o gesto da Palavra, correspondente à narração evangélica, é feito com a direita. Esta imagem é frequentíssima no século XV.
6. A escultura conservada no Museu Nacional de Arte Antiga, de cerca de 1560-1570, apresenta uma coroa tipo tiara (Inv. 1439; 98 x 44 x 32cm. Cf. Dias, 2003: 227).
7. Cf. Ferreira, 2006: 14. A cruz pousa sobre o globo, o Pai faz o gesto da palavra com a direita e segura a cruz pela parte de cima da trave, o que será raro.
8. Inv. 1737; 138 x 42 x 33 cm.; Cf. O Sentido, 2000: 118.
9. Cf. Dias, 2003: 61. Pai segura a cruz, com as mãos por baixo da trave horizontal. Esta tipologia Trono da Graça mereceu alguns estudos regionais como o de Veloso, 1987. Recolhe nove esculturas do século XVI com o referido esquema.
10. Inv. E 4; Cf. Pereira-Falcão, 1997: 83-85.
11. Inv. 957 Esc; 81 x 32,5 x 24cm. Cf. O Sentido, 2000: 151.
12. Museu Municipal de Óbidos. Inv. 157, adquirida em 1999. Cf. A Trindade, 2006.

## 3.5. S. Brás

Maria José Goulão

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / CEAACP

Ó glorioso S. Brás/ Santo da minha afeição/  
Pede a Deus, que tanto faz/ Que anime o meu coração./  
Foste mártir, foste Bispo/ Perseguido pela fé/  
Para mim já basta isto/ Para me manter de pé.(...)/  
Vão-se meus dias na dor,/ Minha garganta adoeceu./  
Pede ao nosso Salvador/ A graça vinda do céu.

Oração a S. Brás

S. Brás de Sebaste é um mártir de origem arménia, festejado a Ocidente no dia 3 de fevereiro. Tendo sido um dos santos mais populares de toda a Idade Média, o seu culto obteve uma enorme projeção em Portugal nos séculos XIV e XV, atestado inclusivamente pela presença na antroponímia portuguesa das variantes do seu nome: Brás, Braz ou ainda Vasco, como no caso do navegador Vasco da Gama, que recebeu na pia de baptismo a invocação deste santo.

Com o passar dos séculos, a vida de S. Brás foi completamente reformulada pela lenda, pouco se sabendo com rigor sobre a sua biografia. Embora todos os detalhes da sua vida e martírio sejam pura invenção e não tenham qualquer rigor histórico, o certo é que podemos aceitar como verídica a base da sua história: S. Brás foi um jovem de conduta exemplar, mais tarde nomeado bispo, que terá sido martirizado no início do século IV. A referência escrita mais recuada que se encontra sobre este santo remonta aos manuscritos de Aécio de Amida, um escritor e médico da corte bizantina de finais do século V - inícios do século VI, nos quais o seu auxílio é invocado para o tratamento de pessoas asfixiadas com objetos entalados na garganta.

A veneração desta figura sagrada de origem oriental foi introduzida no Ocidente em data recuada, mas não anterior ao século VIII, altura em que se encontram os primeiros testemunhos da sua devoção (Giorgi, 2002: 65). O seu culto expandiu-se a partir da cidade de Roma, disseminando-se pela Europa nos séculos XI e XII. Relatos da sua vida e milagres encontram-se nos martirológios do século IX, nos sinaxários históricos gregos, e nas diversas recensões latinas da sua lenda (Kirsch, 1907). A lenda da vida de S. Brás é posteriormente adaptada e recontada na *Legenda Aurea*, ou *Lenda Dourada*, de Jacobus de Voragine, publicada no século XIV, enriquecendo-se aqui de múltiplos pormenores, que terão certamente ajudado à forte adesão popular obtida pelo santo.

S. Brás terá nascido em Sebaste, a atual Sivas, uma cidade do centro da Turquia, capital da província homónima, e que integra a região da Anatólia Central. Na altura do nascimento do santo, Sebaste, situada na Ásia Menor, fazia parte do Império Romano. Sendo originário de uma família abastada, consta que S. Brás terá estudado

medicina, que chegou a exercer. No entanto, a profissão de médico que se lhe atribui terá provavelmente origem na sua reputação de santo taumaturgo e curador de doenças do corpo e da alma.

Seguindo uma prática bastante frequente na época entre cristãos das regiões orientais do Império, S. Brás decide a certa altura optar pela *fuga mundi*, adotando uma vida contemplativa de eremita. Cedo adquire uma aura de santidade, devido aos seus múltiplos milagres: segundo a lenda, homens e animais doentes acodem a consultá-lo, curando-os ele com um simples gesto de benção. A comunidade cristã de Sebaste, conhecedora da fama do santo, decide escolhê-lo para ocupar a sede episcopal, em reconhecimento da sua vida exemplar; Brás aceita com muita relutância este cargo e honrarias, preferindo, todavia, continuar a morar na sua cova, no monte Argeu. Torna-se assim um bispo-anacoreta, com uma especial ligação aos mais desfavorecidos, pobres e doentes, e a sua fama de taumaturgo aumenta com o passar do tempo.

Nesta altura, a governação do Império Romano encontrava-se dividida entre os imperadores Licínio, a Oriente, e Constantino a Ocidente. Agrícola, o governador que dirigia os destinos da Capadócia e da Arménia Menor, em nome do imperador Licínio, desencadeou uma perseguição aos cristãos. Brás encontrava-se nas montanhas, na sua gruta, onde os animais ferozes acorriam a fazer-lhe companhia, e servia-se dos seus dotes milagrosos para curar os que encontrava feridos ou doentes. Quando os caçadores do governador da Capadócia se dedicavam a apresar nos bosques bestas selvagens para os jogos imperiais, onde os cristãos eram devorados, encontram à entrada da gruta do santo uma grande quantidade de ursos, leões e tigres, que esperavam pacientemente que S. Brás terminasse as suas orações para o consultar. Este é assim descoberto, feito prisioneiro e trazido como troféu à presença de Agrícola. É interrogado, severamente flagelado, e levado para as masmorras, onde continua a fazer milagres através da pequena abertura da sua cela. Consegue com as suas preces soltar da garganta de uma criança que estava em riscos de morrer asfixiada a espinha de peixe que a sufocava; para esse efeito, segundo algumas variantes da lenda, o santo tomou os dois círios acesos que a mãe da criança lhe oferecera como ex-voto na festa da Candelária e dispô-los em forma de cruz de Santo André, com eles tocando a garganta do paciente, que se curou de imediato. Consegue ainda, com a sua intervenção milagrosa, devolver a uma pobre viúva um porco, que era o seu único bem, e que lhe havia sido arrebatado por um lobo; em agradecimento, a mulher levou-lhe a cabeça e os pés assados do porco à sua masmorra, para que os comesse, ou, noutra versão da história, um círio feito com o sebo do animal.

Finalmente, o governador ordena que Brás seja submerso num tanque, mas o santo não só não se afoga como consegue a proeza de caminhar sobre as águas; os pagãos que tentam fazer o mesmo afogam-se todos. Um anjo pede então a Brás que regresse à terra e sofra ali o martírio, ao que o santo obedece. Face à sua recusa em sacrificar às divindades pagãs imperiais, é martirizado no ano de 316: os verdugos suspendem-no num poste com roldana e laceram-lhe o corpo com pentes de ferro (*pectinibus ferreis*) ou ancinhos, semelhantes aos que se empregam para cardar as fibras têxteis. Terá sido de seguida decapitado (Silva, 2012: 35-36; Duchet-Suchaux e Pastoureau, 2009: 94-95).

A iconografia de S. Brás está relacionada com as histórias da sua vida e milagres. Na escultura tardo-medieval portuguesa, é normalmente representado envergando as vestes episcopais e uma mitra curta (muito embora fosse bispo da Igreja Oriental), fazendo com uma das mãos o gesto do ensinamento ou de ordem, com dois dedos em vez de um, como acontece por vezes com os bispos (Macedo, 2009: 183), ou empunhando o báculo episcopal ou, mais raramente, a palma do martírio. Tem frequentemente ajoelhada a seus pés, ou em posição ereta ao seu lado, a criança que libertou da morte por asfixia, que junta as mãos em súplica, e cujo pescoço o santo



**São Brás, Inicial G,**  
**Mestre desconhecido,**  
**1450-1460**  
Los Angeles, The J.  
Paul Getty Museum  
© Domínio público

se relíquias suas em abundância, sem dúvida procedentes, na sua maioria, de homônimos seus. É, além do mais, um dos grandes santos taumaturgos, integrando o grupo dos Catorze Santos Auxiliares, intercessores eficazes contra as mais diversas doenças, o que muito contribuiu para aumentar a sua popularidade. Esta devoção, em que os santos aparecem em conjunto, dada a simbologia dos números na Idade Média e a crença de que agrupados teriam mais poder, surge na Renânia, no sul da atual Alemanha, no primeiro quartel do século XV, e relaciona-se com o contexto da peste negra e com os conflitos armados que afligiam os crentes (Réau, 1997: 230; Duchet-Suchaux e Pastoureau, 2009: 110).

Encontram-se no espaço europeu vários locais de peregrinação dedicados a S. Brás. Em França, os cluniacenses colocaram sob a sua invocação uma capela do priorado de Berzé-la-Ville, no Mâconnais. Relíquias do seu crânio conservavam-se em Montpellier. A cidade de Pézenas, no Languedoc, onde floresciam as manufaturas têxteis, adoptou como patrono S. Brás, porque havia sido martirizado com os pentes de cardar. Em Nézel (Seine-et-Oise), perto de Paris, o santo tem um local de peregrinação em seu nome. Na Alemanha, é o padroeiro da catedral de Braunschweig e da Casa dos Guelfos, bem como do convento de S. Brás, na Floresta Negra, que foi reconstruído no século XVIII. É ainda o patrono da ordem arménia de S. Brás, e da cidade de Dubrovnik, na Croácia - em tempos a República independente de Ragusa, na antiga Dalmácia - , que em 1170 se colocou sob a proteção do santo e lhe consagrou a catedral. Nesta cidade, as relíquias de S. Brás (a sua cabeça, um fragmento do osso da sua garganta, a mão direita e uma das suas tíbias) são veneradas em procissão no dia 3 de fevereiro.

Em Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX, S. Brás foi adotado como patrono dos trabalhadores da indústria da lã, e era particularmente venerado no principal centro desta atividade, no Yorkshire, onde se acreditava que tinha sido ele o inventor do pente de cardar, dada a similitude das cardas com o instrumento de tortura que lhe

toca em gesto de cura, ou em cuja garanta introduz a mão salvadora para a libertar da espinha que a sufocava. Quando representado em pinturas ou relevos, pode ainda surgir com vestes episcopais, rodeado de animais selvagens, em alusão à sua vida de eremita, ou acompanhado de um lobo e de um porco, apresentando, como atributo, um círio ou tocha, ou duas velas acesas cruzadas, ou ainda o rastelo ou cardas de ferro com que foi martirizado. Em Espanha é representado com a mão sobre a garganta, e na Alemanha com a sua trompa ou corno de caça, o *Blasiushorn*, ou *Cornu sancti Blasii*, relíquia que se conserva em Braunschweig. Em território europeu, a lenda de S. Brás foi representada frequentemente sob a forma de um ciclo narrativo, cujos episódios mais correntes são: S. Brás domesticando os animais selvagens; a cura milagrosa da criança sufocada pela espinha de peixe; a devolução do porco à pobre anciã; o martírio do santo, esfacelado pelas cardas de ferro, ou decapitado (Tavares, 1990: 34; Duchet-Suchaux; Pastoureau, 2009: 96).

Embora de origem oriental, S. Brás foi um dos santos mais populares do Ocidente, encontrando-

está associado. Em Bradford também se celebrava uma festa em sua honra, e era considerado o padroeiro dos cardadores de lã em particular, e do comércio e manufatura da lã em geral. Em Itália, em Milão e em Nápoles, os habitantes gabavam-se de ter em seu poder fragmentos de relíquias do santo. A igreja de S. Biagio, em Vicenza, estava-lhe igualmente consagrada.

Os canteiros recomendam-se de igual modo à sua proteção, dada a analogia entre as unhas de ferro que rasgaram a carne do santo e o escopro metálico dentado que lhes serve para desbastar os blocos de pedra. Os guardadores de porcos consideram-no igualmente o seu patrono. Na Alemanha, devido a um jogo de palavras acerca de *Blasius* (Brás, em alemão), que evoca o verbo "soprar" (*blasen*), é ainda o protetor dos tocadores de cornos de caça ou de instrumentos de sopro, e dos guardas-noturnos, sendo igualmente invocado para proteger das tempestades, dos vendavais e dos furacões. Pela mesma razão, protegia os moleiros que tinham moinhos de vento. Rezava-se também a S. Brás contra as afecções da bexiga, que em alemão se designa por *Blase* (Réau, 1997: 230-231; Duchet-Suchaux e Pastoureau, 2009: 95).

Em Portugal existem disseminadas pelo território continental e insular várias igrejas, capelas e ermidas dedicadas a S. Brás, sendo a mais conhecida a ermida de S. Brás de Évora, uma construção de finais do século XV, erguida como ex-voto pela proteção do santo aquando da epidemia de peste que assolou o país em 1479-80. Também nos Açores, na ilha Terceira, existe uma igreja paroquial de S. Brás (Praia da Vitória), iniciada no século XV. A igreja matriz da Chamusca é um templo manuelino igualmente dedicado a este santo, assim como a capela que tem o seu orago, fundada em 1571, na igreja matriz de Oliveira do Hospital. Junto a Coimbra, na Ega (Condeixa-a-Nova), realiza-se a feira de S. Brás, cuja origem remonta ao reinado de D. Dinis. Valpaços, Ferreira do Zêzere, Nazaré e Serpins têm também mercados e romarias a ele dedicados, cujas origens se perdem nos tempos.

S. Brás é o santo protetor por excelência contra as enfermidades da garganta, em alusão ao milagre da criança salva de morrer asfixiada: é invocado contra a tosse simples, os soluços, a tosse convulsa e a papeira, bem como contra o garrotinho ou a difteria. Era-lhe atribuída a capacidade de livrar os enfermos *ab omni morbo gutturis*. A 3 de fevereiro, dia da sua festa, o sacerdote dava a "benção de S. Brás", que consistia em benzer o pescoço dos fiéis, acompanhando este gesto de uma invocação do nome do santo taumaturgo. Em certas dioceses, a festa de S. Brás confundia-se com a da Candelária, que se comemora no dia anterior, a 2 de fevereiro. Neste caso, era costume aplicar-se sobre a garganta dos enfermos dois círios acesos colocados em posição de cruz, previamente benzidos pelo sacerdote durante as festividades da Apresentação do Senhor, ou de Nossa Senhora da Candelária, que haviam decorrido na véspera. Outro remédio consistia em atar uma faixa vermelha da cor do sangue, previamente ensopada em água benta, à volta do pescoço do paciente (Réau, 1997: 230-231).

Devido à história dos seus milagres e martírio, S. Brás é ainda o padroeiro dos animais domésticos, dos cavalos, dos alfaiates e agricultores, de outros mesteres como carpinteiros, chapeleiros, colchoeiros, construtores, curtidores de peles, engessadores, estofadores, médicos, músicos, padeiros, pedreiros, sapateiros e, como já mencionado, das profissões relacionadas com a manufatura e o comércio têxtil: cardadores, tecelões e comerciantes de lã. Acredita-se que este santo tem a capacidade de proteger contra os animais ferozes, as hemorragias, as úlceras e as doenças da vesícula, as dores de dentes e os cálculos renais, sendo ainda invocado para se conseguir uma boa confissão (Silva, 2012: 35-36, 240).

Estes seus dotes explicam o tenaz enraizamento do seu culto na devoção popular e asseguram-lhe presença frequente na iconografia artística portuguesa de finais da Idade Média.

## 3.6. Arcanjo S. Miguel

Mário Jorge Barroca

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CITCEM

### ORIGEM E DIFUSÃO DO CULTO

Os primeiros testemunhos do culto a S. Miguel surgem na zona oriental da bacia mediterrânica, em Alexandria, onde, nos inícios do século IV, o Imperador Constantino mandou erguer um templo em sua honra (Réau, 1956: II. 1, 44). A passagem deste culto para o Ocidente ocorreu nos finais da centúria seguinte, com a *aparição* do Monte Gárgano, na Apúlia, que originou a construção de um templo que cedo se converteu num dos mais influentes centros de peregrinação do Sul de Itália. O dia da sagração deste templo, 8 de Maio de 492, estaria na origem de uma das comemorações do calendário litúrgico. Com efeito, embora a principal festa de S. Miguel fosse a 29 de Setembro – como acontecia, de forma esmagadora, em Portugal – alguns calendários registam também a festa de 8 de Maio, relacionada com a sagração do templo do Monte Gárgano<sup>4</sup>.

Na Península Ibérica, os primeiros testemunhos do seu culto remontam ao século VII. Na realidade, Cármen Garcia Rodriguez refere a presença de Julião, abade do “*monasterii Sancti Michaelis*”, no XI Concílio de Toledo, reunido em 675, acrescentando que no Hino de St<sup>o</sup> Adriano e St<sup>a</sup> Natália, que D. Justo Perez de Urbel atribuíra aos finais do século VII, se encontra igualmente referência a S. Miguel (Garcia Rodriguez, 1966: 135-136). Mas, apesar destas menções precoces, a difusão do culto ao Arcanjo foi um acontecimento mais tardio, do século IX-X e seguintes, portanto já contemporâneo do processo da *Reconquista*. É significativo que, ao longo da sua obra, José Vives não arrole qualquer inscrição paleocristã que mencione S. Miguel (Vives, 1963). E que, em Espanha, fosse preciso aguardar pelo século VIII para se registar uma referência às relíquias (*sic*) de S. Miguel, mencionadas em 759 (Fábrega Grau, 1953: 219). A partir do século X a sua festa está inscrita, de forma definitiva, nos calendários litúrgicos hispânicos: no *Calendário de Córdoba*, que Reinhart Dozy atribuíra ao ano de 961, o dia 29 de Setembro é registado como “Festa de S. Miguel Arcanjo” (Dozy, 1961: 142); e o mesmo volta a acontecer no *Calendário del Vigilano*, de 976, e no *Calendário Emilianoense*, de 994 (Vives-Fábrega Grau, 1949: 145).

Em Portugal os dados disponíveis são concordantes. Não conhecemos nenhum testemunho epigráfico que mencione o Arcanjo durante o período paleocristão, e o mais remoto exemplo epigráfico é o lintel de Faião (Sintra), obra do século X, onde se regista a dupla invocação de S. Miguel e de St<sup>o</sup> Adriano (Barroca, 2000: N<sup>o</sup> 14). A nível da documentação pergaminácea, o Arcanjo é mencionado em alguns dos nossos documentos mais antigos: é o orago principal de Negrelos (Guimarães) (DC 5, de 870) e o orago secundário de Soalhães (Marco de Canaveses) (DC 8, de 875) e de Lordosa (Penafiel)

(DC 9, de 882)<sup>2</sup>. E no célebre diploma de 922, do *Livro Preto*, são mencionadas três igrejas que lhe são dedicadas: Cortegaça (Lavadores, V. N. Gaia), Oliveira de Azeméis e *Dezanos* (LP 81 = DC 25). A partir de então, o culto a S. Miguel propaga-se extraordinariamente, tornando-se um dos oragos mais comuns do norte e centro de Portugal.

## A ICONOGRAFIA

O Arcanjo S. Miguel ocupa um lugar de destaque no quadro devocional da Baixa Idade Média portuguesa, em boa medida por conjugar o lado militar (enquanto chefe das milícias celestes) com a vocação psicopompa (na qualidade de condutor das almas no trânsito para o Além) e enquanto protagonista principal da psicostasia (ou seja, da pesagem da alma). Estas três dimensões a que o Arcanjo está ligado deram origem a outras tantas opções iconográficas.

Como chefe das milícias celestes, o Arcanjo, que comanda o “*número innumerável dos Anjos*” (Flos Sanctorum, 1674: II, 206), é usualmente representado em posição estante e envergando equipamento militar. Esta iconografia, muito difundida entre nós, inspira-se no *Apocalipse* segundo S. João, onde, na “*Visão da Mulher e do Dragão*”, metáfora do combate entre a Virgem/Igreja e o Diabo/Mal, se refere o aparecimento, nos céus, de “*uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas*” (Ap 12,1) e de “*um grande Dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas*” (Ap 12,3). Na visão de S. João o episódio culmina com “*uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás*” (Ap 12, 7-9). A vitória de Miguel originou uma copiosa série de esculturas enquanto chefe das milícias celestes, onde surge espetando a lança na boca do Dragão, a seus pés. O Arcanjo enverga equipamento militar (lança e, às vezes, escudo) e, a partir dos inícios do Século XVI, ostenta arnês integral.

Como psicopompo, coadjutor das almas no trânsito para o Além, S. Miguel surge, ao lado de outro Arcanjo, S. Gabriel, segurando o sudário de onde emerge a Alma do defunto, representada na forma de uma pequena figurinha desnuda. Vemos essas iconografias, a um tempo propiciatórias e anunciadoras da bem-aventurança, em alguns túmulos medievais portugueses, como, por exemplo, nos monumentos de Egas Moniz (Paço de Sousa), de Rodrigo Sanches (Grijó), de St<sup>a</sup>. Isabel (St<sup>a</sup> Clara de Coimbra), no túmulo gótico da Sé do Porto ou no jacente não identificado procedente de S. Francisco de Santarém (Museu do Carmo, Lisboa).

Finalmente, enquanto entidade que preside à psicostasia, à pesagem da alma, que garante a entrada do Paraíso, o Arcanjo costuma ser representado segurando uma balança com dois pratos, onde se avaliam as boas e as más ações do defunto (as primeiras na forma de uma pequena criança desnuda, iconografia que se confunde com a da própria alma; as segundas na forma de um pequeno diabrete, que se confunde com a própria representação do Diabo). A cena da pesagem da alma não se encontra referida no *Apocalipse*, embora a avaliação das boas e más ações esteja presente nesta visão final de João (Ap 20,12). Mas a representação da avaliação do passado individual como uma “*pesagem*”, com recurso a balança, que vem já do Antigo Egipto, está presente noutras passagens da Bíblia (Jó 31, 6; Da 5,27).

Algumas imagens, como é o caso de boa parte das esculturas presentes nesta exposição, conjugam atributos de duas iconografias distintas – a do chefe das milícias celestes e do Arcanjo que preside à psicostasia: S. Miguel espetando a lança na boca do Dragão e segurando, na mão direita, a balança das almas.



**Medalha com o  
Arcanjo S. Miguel,  
Mestre desconhecido,  
França, c. 1470-80**

New York, The Metropolitan  
Museum of Art, The Cloisters  
Collection © Domínio público

No Portugal românico uma das mais significativas representações de S. Miguel é o relevo do Mosteiro de S. Miguel de Arnóia, onde o Arcanjo, chefe das milícias celestes, ostenta um escudo de tipo normando e o dragão se enrola, qual serpente, a seus pés. Mas, para encontrarmos esculturas de vulto é necessário aguardar pelo Gótico e pelo florescimento da escola de escultores de Coimbra. Um dos exemplos mais antigos deste novo ciclo é a escultura de S. Miguel da Igreja de Foz de Arouce, atribuível a Mestre Pêro e aos meados da centúria de Trezentos. Nesta mostra encontramos uma escultura de S. Miguel, que abdica da balança e opta apenas pela iconografia militar (MNAA, 1062 Esc), que pode ser atribuído à oficina de Gil Eanes, escultor de Coimbra com actividade conhecida c. 1430-1440. Esta escultura saiu da mesma oficina que executou o S. Miguel da Igreja de St<sup>a</sup>. Maria do Castelo de Montemor-o-Velho (MNMC, 4056, E-49) (Ai Confini, 2000: N<sup>o</sup> 55, 243-244; Dias, 2003: N<sup>o</sup> 13, 175). Ligeiramente mais tardias, dos meados do século XV, são as esculturas atribuíveis a Mestre João Afonso (durante algum tempo designado “Mestre da Igreja de Alhadas”), como é o caso do S. Miguel segurando a balança e sem representação do Dragão a seus pés (MNAA, 1011 Esc), cujas asas têm estreito paralelo com o notável S. Miguel da Col. Vilhena, segurando escudo com uma cruz de remates flordelisados, também presente nesta mostra (MNAA, 1002 Esc) (Ai Confini, 2000: N<sup>o</sup> 93, 255-256). Esta última peça encontra paralelo numa outra escultura da colecção Vilhena (MNAA, 977 Esc) (Ai Confini, 2000: N<sup>o</sup> 41, 240). A forma como o Dragão, as asas ou até o cabelo esvoaçante do Arcanjo foram representados permite unir estas esculturas com outras desta exposição, como o muito mutilado S. Miguel do Convento de Cristo (CC, 00-Esc-12, UAMOC 14), o S. Miguel da Igreja do Salvador, hoje no Museu Machado de Castro (MNMC, 645 E-37)

(Ai Confini, 2000: N<sup>o</sup> 56, 244; Dias, 2003: N<sup>o</sup> 15, 177) ou o S. Miguel da Sé Velha de Coimbra (MNMC, 4018), ajudando todos a definir a personalidade da oficina de escultura de Mestre João Afonso e de seus discípulos, de que se conhecem mais imagens. Um pouco mais tardio, com evidentes afinidades com o túmulo de Diogo da Azambuja (Convento de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. dos Anjos, Montemor-o-Velho) criado por Diogo Pires, o Moço, c. 1518, é a imagem do Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, que podemos atribuir a um dos primeiros decénios do século XVI. O Arcanjo abandonou as suas vestes cortesãs, quatrocentistas, com que surge representado nas esculturas anteriores, e opta, agora, pelo arnês integral, abdicando, também, da representação da balança. Estamos, portanto, perante o Arcanjo miliciano, que derrota o Dragão, prostrado a seus pés. Obra mais modesta, produto de oficinas regionais, é a imagem de S. Miguel de Carregueiros, trajando vestes civis, empunhando lança e segurando a balança.

Estas sete esculturas ajudam-nos, assim, a acompanhar o percurso quatrocentista e proto-quincentista de uma iconografia rica em ressonâncias estéticas, culturais e, até, mentais.

- 
1. No *Flos Sanctorum*, por lapso, atribuída a 7 de Maio (Ribadaneira, 1674: I, 534).
  2. Indicamos, aqui, a data expressa no diploma e não a datação crítica dos mesmos, normalmente um pouco mais tardia.

## 3.7. Outras devoções

### S. Sebastião, S. Roque e S. Vicente

Carlos A. Moreira Azevedo

Pontificio Consiglio della Cultura

A figura de São Sebastião, tão admirada pelo seu poder taumatúrgico e tão fascinante pelas pitorescas e maravilhosas narrativas populares da sua vida, tornou-se muito frequente na arte<sup>1</sup>. As diferenças de representações dos traços fisionómicos, da idade, da veste de cavaleiro ou de soldado, de mártir sorridente ou de contorcido na dor, espelham a diversidade de sensibilidades dos artistas e das épocas, dos clientes que encomendavam e das situações experienciais.

Há, por vezes, no tratamento das figuras, uma vontade clara de identificar Sebastião a Cristo, sobretudo na posição de atado à coluna<sup>2</sup>. Deste modo, ambos expõem a nudez, sofrem inocentes e testemunham a entrega da vida a Deus.

A tendência para representar Sebastião como jovem cheio de beleza, a ser sagitado quase nu, ganha terreno a partir do século XIV e é promovida na época do Renascimento (Cf. Darriulat, 1998). O esquema representativo anterior quase desaparece no século XV. A figura de São Sebastião é oportunidade para modelar o corpo de um efebo com virtuosismo e para exercer um perfeccionismo carnal, próprio da harmonia clássica dos heróis greco-romanos.

Várias exposições têm revelado, entre nós, interessantes figuras de sabor nórdico e pertencentes ao gótico final<sup>3</sup>. A razão mais forte para a multiplicação de imagens é ser patrono invocado nos momentos de peste que desde o século XIV dizimaram parte da população europeia.

Na escultura é frequente a produção portuguesa de imagens em calcário policromado das várias oficinas<sup>4</sup>. Nos finais do século XV produziu-se grande quantidade de escultura, com muitos exemplares ainda conservados<sup>5</sup>. Atribuída a oficina da Estremadura é a figura de Sebastião, com gorro e farta cabeleira, calção curto, com laço e pés abertos em simetria, proveniente do Convento de Santos-o-Novo, e atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (Cf. Carvalho, 2000a: N<sup>o</sup> 87). Imagens mais rudes, também dos finais do século XV, são de coleção particular, uma com o calção muito descido no ventre (Cf. Dias, 2003: N<sup>o</sup> 25; Azevedo, 2005: 26, fig. 22) e outra com cabeleira muito típica pelos riscos paralelos do penteado e olhar descido (Cf. Dias, 2003: 68; Azevedo, 2005: 27, fig. 23). Já a passar para o século XVI são duas imagens com uma banda no cabelo ornada com uma flor central, provenientes da Coleção Vilhena e agora no Museu Nacional de Arte Antiga; uma é obra do monogramista MP (Diogo Pires-o-Velho?), (Inv. 1108 Esc.) e outra, de rosto mais erguido e maior formato, do monogramista M (Inv. 1731 Esc.; Cf. Carvalho, 2000a: N<sup>o</sup> 36, 121; Carvalho, 2002: N<sup>o</sup> 34). Das oficinas de Coimbra são muitas imagens, ainda a culto em muitas terras, por

exemplo a da região de Mafra, com cabeleira aos caracóis em S (Cf. Do Gótico, 2000: Nº 66). Das oficinas coimbrãs parece ser o fragmento da coleção do Arq. Fernando Távora (Cf. Azevedo, 2005: 27, fig. 26).

O São Sebastião da Igreja Paroquial de Cacia (Cf. Carvalho, 2005: 66), escultura portuguesa do já tardio século XVI, em pedra calcária policromada, segue a tipologia iconográfica mais difundida pelos cânones do gótico português para a representação do Santo: jovem, imberbe, descalço, parcialmente desnudo, com as mãos cruzadas atrás das costas, atadas à coluna. O sofrimento resultante das setas está patente no sangue e revela o carácter já avançado na “musculatura bem definida, a natural construção anatómica patente no delineamento das pernas e dos pés, as feições humanamente personalizadas”. Segundo Maria João Carvalho “a tranquilidade do padecimento parece agora transformada em melancolia, expressão espiritual consentânea com os novos tempos”. A expressão do rosto e a ligeira inclinação da cabeça para o lado esquerdo, põem-no em paralelo com uma imagem da mesma invocação que integra o acervo do Museu Nacional de Arte Antiga que, curiosamente, se caracteriza também por ser uma das poucas esculturas deste período a representar o Santo barbado (MNAA, Inv. 1630 Esc; Cf. Carvalho, 2005: 66).

A novidade iconográfica mais saliente consiste na muito invulgar tonsura, com a calote do crânio completamente escanhoadada. A tonsura é, além do mais, sublinhada pelo recorte regular e simétrico dos caracóis que definem uma "auréola" de cabelos. Muitas das esculturas góticas de São Sebastião optaram por penteados cingidos por um cordão ou por um diadema de que se soltavam caracóis, em forma de auréola simbólica. Na escultura de Cacia, estamos perante uma efetiva tonsura.

Elemento iconográfico invulgar é a situação da árvore diante da figura, como aparece em obra da escultura portuguesa do primeiro quartel do século XVI, do Museu Nacional de Arte Antiga (Cf. Carvalho, 2005: 70). O mártir aparece amarrado, agarrando, com grandes mãos desniveladas, o instrumento auxiliar que identifica o seu martírio.

Concorrente na invocação por motivos da peste foi São Roque. Tendo vivido em meados do século XIV em Montpellier lança-se como peregrino na Itália e socorre muitos doentes da peste. Sendo ele mesmo contaminado refugia-se na floresta, com visões de um anjo e a ajuda de um cão. Regressado à sua terra é tomado por espião e acaba por morrer na prisão. Como se depreende destes dados, a sua divulgação entre nós será mais tardia. Nas representações do século XVI aparece com o braço direito a segurar a túnica de modo a deixar ver a ferida da cocha descoberta. Está revestido de capa sobre túnica e usa chapéu. A concha de vieira colocada sobre o ombro, botas e bordão recordam o peregrino. Exemplar de S. Roque, do final do século XV, encontramos na capela de N. S. das Febres em Aveiro, ou no Museu de São Roque em Lisboa (Esc. 202), onde se conserva imagem de calcário policromado, dos inícios do século XVI, concebida para a Torre de Álvaro Pais, junto à antiga ermida de São Roque. Aqui aparece com a iconografia completa do anjo e do cão, aos seus pés, com traje de peregrino e ostentando ferida na perna direita.

Nas outras devoções salienta-se S. Vicente, escolhido como fator de coesão nacional, bastante acolhido na iconografia portuguesa. Caracterizado diácono na veste dalmática habitual, acrescentam-lhe os artistas a palma do martírio, que aparece geralmente na mão direita. Como atributos próprios, que o distingam de outros diáconos mártires, surgem os instrumentos da sua paixão. Por vezes, aparece o cavalete ou espécie de cruz aspada, que alude ao primeiro suplício de tortura que maltratou o seu corpo. É representada a grelha, que se distingue da de S. Lourenço porque está munida com pontas de cravos, e a mó, que se refere ao lançamento do seu cadáver ao mar.

Também a figura do corvo, que defendeu o seu cadáver das feras, está presente em muitas figurações do santo, mas em Portugal os corvos surgem quase sempre unidos à



**S. Sebastião, Martin Schongauer, século XV**  
New York, The Metropolitan Museum of Art  
© Domínio público

embarcação alusiva ao transporte dos restos mortais do Algarve para Lisboa. De facto, o atributo do barco tem particular incidência em Portugal. S. Vicente aparece a sustentar a miniatura de um barco e, por vezes, pousam dois corvos na embarcação, um na proa e outro na popa.

O modelo mais comum e repetido entre nós é a imagem de vulto do século XV e XVI, feita em calcário. O santo veste a dalmática sobre túnica longa e manípulo, suspenso no braço esquerdo (Alcorochel, Bugalhos<sup>6</sup>, Mosteiro da Batalha, Museu de Óbidos, várias no Museu Nacional de Arte Antiga - Coleção Vilhena, Inv. 981 Esc.7, Inv. 1082 Esc.8). A dalmática cai à frente em forma de bico, à maneira gótica, seja na pintura da primeira metade de Quinhentos seja ainda por arcaísmo, na escultura do mesmo período, como acontece na imagem de Chanterene, nos Jerónimos<sup>9</sup>; na da matriz de Figueira de Castelo Rodrigo; na imagem da Coleção José Lico, com influência da arte do Norte<sup>10</sup>. A figura do mártir, na esquerda, sustenta o barco e na direita a palma martirial, ou, em menor número de exemplares, ao inverso. É o caso da imagem, no ângulo da face poente voltada a terra, da Torre de Belém, na qual a palma está na esquerda de S. Vicente, que encosta a si um navio, com a direita. Algumas vezes o Evangelário substitui a palma (por exemplo: Alcabideche, Alpedriz<sup>11</sup> e MNAA).

Podemos verificar no século XVI dois grandes centros produtores de imagens vicentinas: o de Lisboa e o de Coimbra. Do grupo de Lisboa podem assinalar-se como exemplos do primeiro quartel do século: o S. Vicente da porta axial dos Jerónimos, de Chanterene; a imagem no ângulo noroeste da Torre de Belém, sob dossel; a figura adossada no pedestal, sob a Pietá, no cruzeiro de Arroios.

À escola coimbrã pertencem, por exemplo, as imagens situadas na paróquia de Varcariça (Mealhada), dos meados do século XVI, com o barco na mão esquerda e o livro na direita; Castelo Viegas (Coimbra); Sangalhos, com barco na esquerda e palma na direita<sup>12</sup>; igreja de Santa Maria da Devesa de Castelo de Vide, com livro na mão esquerda e palma na direita; etc. Estas imagens, geralmente de pedra ançã, apresentam vestígios de pintura.

Já do fim do século XV ou inícios de quinhentos são as esculturas de S. Vicente das igrejas paroquiais de S. Vicente de Sousa – Felgueiras, da Matriz da Moita – Anadia<sup>13</sup> e de Vimioso (de pedra, na fachada, século XVI), com barco na esquerda e palma na direita<sup>14</sup>.

1. Como bibliografia geral ver Kraehling, 1938 e Danieli, 2007.  
2. Como exemplo, podemos referir a pintura a óleo sobre madeira do Convento de São Gonçalo em Amarante, dos finais do século XVI (Azevedo, 2005: 60-61) em confronto com a bela pintura setecentista da Igreja de santo Estêvão de Alfama, em Lisboa, de Bernardo Pereira Pegado, ca 1740. (Idem: 62-63). Este estudo é desconhecido pela obra de Rico, 2014. Para mais detalhes ver Azevedo, 2016.

3. Sobre o tema ver Rita, 1986.
4. Estudo exemplar foi realizado a partir de uma imagem encontrada em 1969, desaparecida e reencontrada a cabeça em 1992 (Estudos, 1997). Uma escultura do século XV foi estudada por Gusmão, 1986: 45-53.
5. A título de exemplo podemos referir: Museu de Arte Sacra de Santa Cruz de Vila Viçosa, proveniente de antiga ermida (86 cm); imagens em pedra, com o típico gorro na cabeça, na Igreja paroquial de Sepins - Cantanhede (84 cm) e na Igreja paroquial de Alhadas - Figueira da Foz (67 cm). São frequentes na região de Arganil (Côja) e Cantanhede (Bolho).
6. Igreja de N. S. da Graça (Bugalhos), com nau na mão esquerda.
7. É uma das obras desta coleção que representa o nosso santo. Mostra carácter goticizante local (1475-1500), apesar de muito estática e dominada pelos panejamentos. Apresenta, na base, uma inscrição com nome de quem a mandou executar. Cf. Carvalho, 2000a: 167; Nº 82, 251-252.
8. Escultura da segunda metade do século XV, com vestígios de policromia, mostra S. Vicente com livro na direita e barca e corvos na esquerda. Cf. A Espada, 2002: 31.
9. No portal axial: à direita, S. Vicente, com dalmática em bico e barco na mão esquerda, e à esquerda, o Infante D. Fernando, com as correntes habituais. Cf. Dias, 1987: 60.
10. Cf. O Brilho do Norte, 1997: Nº 73, 221. S. Vicente de madeira policromada, com 60 cm, sustenta com as duas mãos a barca, já muito danificada.
11. Imagem policromada do século XVI (58 cm), da Ermida de S. Vicente, lugar de Montes, com atributos de nau e livro.
12. Deste tipo era a imagem de vulto que D. Rodrigo da Cunha descreve como estando ao meio do altar de S. Vicente na Sé de Lisboa. Cf. Correia, 1953: III, 261.
13. Imagem do século XV, com atributo de barco e corvos.
14. As imagens de pedra do século XVI são frequentes: Igreja paroquial de S. Brás (Chamusca), que pertenceu á igreja de Ulme; Igreja de N. S. da Conceição de Louriceira.



**S. Roque, século XVI**  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art  
© Domínio público



*Santíssima Trindade*  
Colagem e zona de fractura  
Convento de Cristo, Tomar  
© IPT - Gonçalo Figueiredo

# VI

## Intervenção de conservação e restauro



**S. João Evangelista**  
**Remoção de cimento**  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT

# 1. No rasto da devoção intervenção de conservação e restauro

Fernando Costa, Catarina Cunha,  
Nuno Pereira, Marco Rocha  
Instituto Politécnico de Tomar

## INTRODUÇÃO

A intervenção de conservação e restauro, realizada em contexto de estágio curricular (mestrado) no Laboratório de Conservação e Restauro de Materiais Pétreos do Instituto Politécnico de Tomar (IPT), localizado no Convento de Cristo, contemplou um conjunto de nove esculturas de vulto (imagens religiosas) que se enquadram num período de produção que abrange os séculos XIV, XV e XVI. Foram coletadas pela União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo (UAMOC) e integram, atualmente, o acervo museológico do Convento de Cristo, em Tomar.

As imagens intervencionadas representam a *Virgem*, o *Anjo Ceriferário*, a *Virgem do Leite*, *Cristo Crucificado*, *São João Evangelista*, a *Santíssima Trindade* (duas representações), *São Brás* e o *Arcanjo São Miguel*. Foram esculpidas num único bloco de pedra calcária, tendo recebido, possivelmente aquando da sua génese, uma camada cromática policroma, a qual, considerando os estratos que atualmente se sobrepõem, dificilmente se vislumbra.

O estado de conservação das imagens caracterizava-se “regular” (Pinho & Freitas, 1999), não obstante a existência de alterações/degradações que justificavam uma intervenção, motivada designadamente pela deposição de sujidade, pelos destacamentos da camada cromática, em algumas imagens bastante notórios, e pela existência de fraturas, colagens e preenchimentos, que entendemos comprometedores para a sua estabilidade material.

Perante essas constatações, no estudo prévio à intervenção avaliaram-se as soluções metodológicas possíveis, de acordo com a finalidade da mesma, sem descurar as premissas que se relacionam com a ética e deontologia inerentes à atividade. Entendeu-se que seria mais apropriado assumir-se uma abordagem baseada fundamentalmente nos princípios da conservação, tomando como critério o contexto museológico em que as obras se inserem, em detrimento de uma abordagem que fosse, ao mesmo tempo, direcionada para a reconstituição material e/ou reintegração estética das imagens. Para esse entendimento contribuíram as correntes teóricas atualmente aceites, relacionadas com os princípios fundamentais para a conservação e restauro do património histórico-cultural.

Nessa medida, uma vez que as esculturas já não assumem qualquer carácter devocional (não se destinam ao culto), em que perante tal teria eventualmente que se adotar uma abordagem distinta, essencialmente no que respeita à sua funcionalidade e integridade estéticas, o principal objetivo da intervenção foi eliminar, interromper ou minimizar as alterações/degradações detetadas, preservando as marcas da passagem do tempo, da sua historicidade, da sua autenticidade, em conformidade com princípio da intervenção mínima, preconizado por Camillo Boito (2003) e consignado nas Cartas de Veneza e de Cracóvia, documentos basilares para as principais normas internacionais sobre conservação e restauro atualmente em vigor. Contudo, ficou previsto proceder-se a restauros do suporte de algumas imagens, que poderemos considerar estruturais, ou seja, pretendem restituir à matéria pré-existente unidade e estabilidade físicas, relevantes para o contexto expositivo subsequente.

Por outro lado, antes de se submeter qualquer bem histórico-cultural a um evento expositivo, deslocando-o das particularidades ambientais a que tem estado sujeito e às quais já se adaptou do ponto de vista físico-químico, será primordial acautelar a sua estabilidade e integridade materiais, para que a sua manipulação, transporte e alterações do meio envolvente daí decorrentes não resultem em danos ou perdas.

Porém, essa circunstância não deixa de se enquadrar na metodologia definida. Excetuando as situações em que é necessário recuperar a leitura artística da obra, ou a sua “unidade potencial”, axioma de Cesare Brandi (1963), excluindo obviamente desse processo práticas empíricas, será sobretudo necessário proceder-se a uma limpeza cuidadosa, a consolidações e/ou fixações e a tratamentos de proteção, utilizando materiais que assegurem a máxima reversibilidade e compatibilidade, preservando as adições e as marcas da passagem do tempo (desde que estas não venham a comprometer o seu estado de conservação e/ou leitura) enquanto testemunhos do percurso histórico da obra.

**S. João Evangelista**  
Fixação com Beva gel em  
White Spirit e limpeza da  
camada cromática  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT

## INTERVENÇÃO

Perante a metodologia definida, relativamente à qual já se deu conta, julgou-se ser mais procedente elaborar uma proposta de intervenção de âmbito comum, relativa às nove imagens, em virtude de as alterações/degradações detetadas no conjunto das peças serem tipologicamente semelhantes entre si. Para tal pesou também o facto de se estar a preparar as obras para uma exibição, o que pressupõe alguma uniformidade relativamente aos critérios adotados para a intervenção. Todavia, algumas imagens foram sujeitas a alguns tratamentos diferenciados, por força do seu estado de conservação ou da existência de adições potencialmente nocivas, os quais serão devidamente aludidos adiante.

As alterações/degradações que se revelaram mais problemáticas do ponto de vista da preservação das esculturas podem resumir-se a destacamentos da camada cromática e a colagens e preenchimentos com materiais inadequados, dos quais se destaca, pela sua natureza, a utilização de cimento *Portland*.





**S. João Evangelista**  
Colagem com material  
incompatível (cimento)  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT

Visto ser necessário efetuar uma pré-fixação dos destacamentos e bolsas existentes, de forma a tornar possível a limpeza de depósitos agregados à superfície sem a ocorrência de perdas parciais da camada cromática, o adesivo deverá ter afinidade com a tipologia dos solventes a utilizar posteriormente nessa mesma limpeza. Após se ter procedido a uma limpeza superficial de poeiras com o auxílio de um pincel de cerdas macias, foram efetuados testes de solubilidade. Esses testes permitiram determinar quais os solventes mais apropriados para cada tipo de resíduo e, ao mesmo tempo, selecionar um adesivo compatível com os mesmos.

Com efeito, a pré-fixação e a fixação foi efetuada com recurso a Beva Gel 371<sup>®</sup>, aplicado a pincel ou injetado, e na limpeza, consoante o tipo de depósito, utilizou-se *White Spirit*, solução de *White Spirit* e Teepol<sup>®</sup>, solução de água, acetona, álcool e amoníaco e solução de tolueno e isopropanol.

Os depósitos de sujidade, de várias tipologias, encontravam-se praticamente com a mesma permanência em todas as imagens, quer na superfície cromática quer na superfície do suporte, exceto na imagem de São Brás que não necessitou de intervenção.

Os destacamentos da camada cromática eram mais proeminentes nas imagens da *Santíssima Trindade* (a), *Senhora do Leite*, *São João* e no *Anjo Ceriferário*, com riscos de perda bastante acentuados, pelo que se precedeu à sua fixação de forma bastante exaustiva. A camada cromática da *Virgem* e da *Santíssima Trindade* (b) mereceram apenas fixações pontuais. Os vestígios pictóricos presentes na imagem de *São Miguel* foram igualmente fixados.

A existência de colagens e preenchimentos com argamassa de cimento *Portland* obrigaram a alguns procedimentos excecionais no que respeita ao caráter da intervenção no conjunto das obras. Efetivamente, a presença dessas argamassas pode resultar em danos irreparáveis. Para além de um acabamento muito distinto relativamente aos materiais pré-existentes, constituem mais um fator de degradação, uma vez que contêm sais solúveis que migram para os outros materiais, são incompatíveis do ponto de vista mecânico e dificultam as trocas gasosas com o meio (Veiga, 2003).

Nas imagens de *Cristo Crucificado* e de *São João Evangelista* existiam preenchimentos com cimento, localizados respetivamente no pé esquerdo e na base, os quais foram removidos. A representação da pomba alusiva ao Espírito Santo, pertencente à imagem da *Santíssima Trindade* (a) apresenta-se fraturada, tendo sido, numa intervenção anterior, colada com cimento, colagem essa reforçada por meio de um espigão metálico, o que implicou a sua descolagem de forma a permitir o respetivo tratamento – remoção do cimento e substituição do espigão.

Para além de ter sido necessário voltar a colar, de forma reversível, a representação do Espírito Santo, foi também necessário fazê-lo com a imagem da *Virgem*, mas perante superfícies de fratura com dimensões bastante superiores, sujeitas a solicitações de carga significativas, de várias ordens e naturezas, especialmente em situações que requeiram o manuseamento e transporte da obra. Encontrava-se fraturada de forma transversal ao nível do tronco, não existindo, no caso, marcas de colagem nem de espigões. Na representação do Espírito Santo substituiu-se o espigão existente, em latão, por um de fibra de vidro, e colou-se com uma mistura de Paraloid B72<sup>®</sup> e pó de pedra. Relativamente à fratura na imagem da *Virgem*, aplicou-se um espigão em aço inoxidável e colou-se com uma mistura de resina Epo 121<sup>®</sup> e pó de pedra.



**Virgem**  
Execução do furo para  
aplicação de espigão  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT



**Virgem**  
Aplicação de espigão e  
da resina para colagem  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT



*Virgem*  
Processo de colagem  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT

Nos preenchimentos que se entenderam necessários efetuar, em resultado da remoção de cimento e da matéria afeta às colagens, utilizou-se uma argamassa constituída por cal hidráulica, farinha de sílica e pó de pedra. Depois de realizados os preenchimentos foi necessário reintegrá-los, devido à grande diferença cromática entre estes e a superfície pétrea, aproximando ao tom original do material calcário. Para o efeito, foram utilizados pigmentos naturais suspensos em água de cal.

No final da intervenção aplicou-se uma camada de proteção sobre a superfície das imagens, com intuito de as proteger dos diversos agentes de degradação.

Por fim, julgamos que a proposta de conservação definida corresponde ao trabalho executado, na medida em que o critério de intervenção mínima, preconizado inicialmente, se vê respeitado, tendo presente o carácter expositivo e museológico no qual se enquadram as imagens tratadas.



**Santíssima Trindade**  
**Preenchimento da**  
**zona de fratura**  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT



**Cristo Crucificado**  
**Reintegração cromática**  
Convento de Cristo,  
Tomar © IPT

## 2. No rasto do original considerações sobre o estudo material e técnico de escultura policroma

Ana M. Cardoso, Ana F. Machado

António Candeias, José C. Frade, Sara Valadas

Laboratório Hércules / Universidade de Évora

Laboratório José de Figueiredo / Direção-Geral do Património Cultural

Do ponto de vista material, a escultura em pedra policromada consiste na aplicação de camadas de tinta sobre um suporte relativamente poroso, no qual o aglutinante penetra até determinado ponto, formando-se uma íntima ligação química e mecânica entre o substrato e as camadas de tinta que, dependendo da natureza do material pétreo e da composição da tinta, determina a aderência e a coesão das camadas pictóricas aplicadas.

Contrariamente à escultura em madeira policromada, em que é realizado todo um cuidadoso trabalho de preparação do suporte de forma a eliminar as suas irregularidades, que consiste na aplicação de diversas camadas de gesso aglutinado numa cola proteica, proporcionando uma superfície lisa na qual se podem aplicar as diversas camadas de policromia, na escultura em pedra não se verifica o mesmo esquema de execução técnica. A superfície lisa da própria pedra elimina, por um lado, a necessidade desse laborioso processo de preparação do suporte e, por outro, as pequenas irregularidades provocadas pelas ferramentas utilizadas pelos escultores contribuem para a manutenção da aderência dos filmes pictóricos ao suporte. Contudo, fenómenos de lixiviação e migração de iões do substrato pétreo para a policromia podem originar-se devido a variações de humidade relativa e temperatura, contribuindo para o seu processo de deterioração e, conseqüentemente, promovendo o seu destacamento através de uma progressiva perda de aderência ao suporte pétreo e de coesão das próprias camadas de policromia.

Este tipo de patologias associado à realização de novas policromias (resultantes de alterações impostas por qualquer razão de carácter devocional, de gosto de época ou por determinação do proprietário da obra) aplicadas directamente nas superfícies já desprovidas de tinta e, por vezes, sobre as que ainda exibem policromia, conjuntamente com intervenções de conservação/restauro, menos respeitadoras da integridade original da peça e de seus materiais, torna extremamente complexo o estudo de uma escultura em pedra policromada, do ponto de vista do reconhecimento dos materiais e das técnicas originais de produção. Assim, apenas um aprofundado estudo laboratorial dos materiais e da forma como estes se encontram aplicados permitirá deslindar, embora de forma limitada, o que é original do que são as adições materiais posteriores, assim como proporcionar um melhor entendimento do que eram as práticas originais na criação destas obras e igualmente contribuir para a sua conservação.

No entanto, apesar de em muitos casos não subsistir policromia original, a identificação dos materiais não originais é igualmente importante. Numa obra com um historial tão grande como o de uma escultura do século XIV, XV ou XVI, estes materiais, que foram sendo adicionados ao longo dos séculos, acabam por contar uma história, que é a da própria peça e do contexto em que ela se inseriu. Desta forma, hoje estes materiais são já parte integrante desse objecto, que outrora foi de devoção e, actualmente, se apresentam como uma janela aberta para um passado que se pretende conhecer e melhor compreender.

No âmbito desta exposição, foi seleccionado um conjunto de 21 esculturas em pedra policromada com o objectivo de se efectuar o seu estudo técnico e material. Em muitos casos, são evidentes as profundas alterações que as peças sofreram ao nível da policromia, onde são visíveis extensas áreas de destacamento e é perceptível a adição de novos materiais.

A informação histórica existente sobre este grupo escultórico é parca, sabendo-se apenas que datam entre os séculos XIV e XVI, sendo algumas atribuíveis à escola de Coimbra. Nove delas são provenientes do Convento de Cristo<sup>1</sup>, em Tomar, e as restantes doze pertencem ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga<sup>2</sup>, provindo as mesmas de uma doação efectuada pelos herdeiros do Comandante Ernesto Vilhena, em 1980, aquando da sua morte.

## METODOLOGIA

No campo da investigação científica de obras de arte, a observação a olho nu acrescida de documentação fotográfica, geral e de pormenor, são de extrema importância para o conhecimento da peça e no processo da recolha de amostras e respectivo mapeamento. Após a decisão sobre os pontos onde realizar amostragem, numa dada obra, procede-se à sua remoção utilizando um bisturi e/ou um estilete, com o auxílio de uma lupa, e efectua-se o registo fotográfico do ponto de onde se retira cada amostra.

Com o objectivo de se fazer o estudo técnico e material deste conjunto escultórico composto por 21 obras, procedeu-se à recolha de um total de 129 amostras, procurando-se de uma maneira geral abranger as cores dominantes em cada escultura. Deste modo, retiraram-se principalmente amostras de áreas de cor verde, azul, vermelho, das carnações, dos elementos dourados e ainda do suporte pétreo.

O estudo laboratorial do conjunto escultórico em análise iniciou-se com a montagem das amostras em corte estratigráfico. Através da sua observação ao microscópio óptico foi possível proceder à análise estratigráfica, estudando-se desta forma a sequência de aplicação dos estratos, a sua cor, espessura, as misturas de pigmentos presentes, bem como as suas características morfológicas. Esta primeira abordagem constituiu assim o ponto de partida de toda a sequência analítica seguida, com vista à caracterização material das policromias.

As observações realizadas por microscopia óptica foram efectuadas num microscópio óptico de luz reflectida da Leica DM2500 acoplado a uma máquina fotográfica digital Leica DFC 290H, que possibilitou o registo das imagens correspondentes a cada corte estratigráfico, com ampliações de 100X, 200X e 500X, sob luz visível e ultravioleta.

A identificação propriamente dita dos vários materiais (pigmentos, cargas e aglutinantes) implicou o uso das diferentes técnicas complementares de micro-análise e análise química, nomeadamente a microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios X por dispersão de energia (SEM-EDS), micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR) e micro-difracção de raios-X ( $\mu$ -XRD).

Através de microscopia electrónica de varrimento (SEM), em modo de electrões retrodifundidos, acoplada à espectrometria de raios X por dispersão de energia (EDS) obtiveram-se imagens dos cortes estratigráficos, contendo informação acerca da morfologia e distribuição das partículas e sua composição elementar. Deste modo, por SEM-EDS, foi possível obter mapas elementares que mostram a distribuição dos elementos químicos em cada amostra e, ainda, fazer uma análise pontual na qual se obtém a composição química elementar de uma dada partícula. Nas análises por SEM-EDS, utilizou-se um microscópio electrónico ambiental Hitachi S3700N, equipado com um detector de raios X Bruker Xflash 5010 SDD. As análises foram realizadas em baixo vácuo<sup>3</sup> (pressão variável: 30-40 Pa), com uma corrente de 20 kV.

A análise por micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR) foi fundamental na identificação dos materiais orgânicos presentes nos diversos estratos policromos, para além confirmar e complementar a identificação de pigmentos e cargas efectuada por SEM-EDS.

Sendo uma técnica de análise molecular, a  $\mu$ -FTIR permite a identificação de moléculas e não apenas dos elementos químicos que as constituem. Deste modo, os resultados obtidos com esta técnica analítica complementaram os que se obtiveram por SEM-EDS, permitindo a identificação de materiais que a técnica de SEM-EDS não permite, designadamente aglutinantes e consolidantes, produtos de degradação e alguns pigmentos. Nas análises por  $\mu$ -FTIR, foi utilizado com um espectrómetro de infravermelho Bruker Tensor 27 acoplado a um microscópio de infravermelho Hyperion 3000 e equipado com um detector MCT (*mercury cadmium telluride* – telureto de mercúrio e cádmio) criogenicamente arrefecido. As análises foram efectuadas com o microscópio a operar no modo de transmissão, tendo-se previamente separado à lupa binocular as camadas a analisar de cada amostra e colocadas numa microcélula de compressão de diamante. Os espectros de infravermelho (IV) foram traçados na região 4000-600  $\text{cm}^{-1}$ , com uma resolução espectral de 4  $\text{cm}^{-1}$  e resultantes de uma acumulação de 64 varrimentos.

A micro-difracção de raios X foi particularmente útil na caracterização mineralógica das amostras recolhidas do suporte das esculturas, para além de complementar os resultados das policromias obtidos nas análises por  $\mu$ -FTIR e SEM-EDS. Para tal, procedeu-se à análise de forma não destrutiva de cada amostra num micro-difracómetro de raios X BRUKER Discovery com detector Lynxeye.

## RESULTADOS

### Os suportes pétreos

No que diz respeito ao suporte das esculturas, quer as análises por  $\mu$ -XRD quer os resultados obtidos por  $\mu$ -FTIR permitiram concluir que estas são compostas principalmente por calcite. Este mineral é uma das formas mais abundantes de carbonato de cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ), sendo o principal constituinte dos mármore e dos calcários. Em alguns casos, detectou-se a presença de gesso (sulfato de cálcio di-hidratado -  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), evidenciando um processo de degradação do material do suporte devido à acção de poluentes atmosféricos, tal como o dióxido de enxofre ( $\text{SO}_2$ ). Por  $\mu$ -FTIR, também se identificou oxalato de cálcio, em algumas das amostras de suporte pétreo. Este composto é igualmente um produto de degradação, revelador da acção de agentes microbiológicos, como os fungos que libertam ácidos que reagem com a calcite do substrato pétreo ou pode originar-se na interacção da calcite com o aglutinante utilizado na formulação das tintas que constituem as camadas de policromia.



**São Brás**  
**Inv. 2341 Esc MNAA**  
 Espectro de IV obtido na análise de uma amostra de suporte pétreo, revelando a presença de calcite, vestígios de sulfato de cálcio e de oxalatos.

Quanto à identificação do material pétreo, isto é, do tipo de rocha a partir da qual cada peça foi esculpida, os dados adquiridos por  $\mu$ -XRD e a observação microestrutural permitiram verificar que se trata de rochas calcárias de cor clara. Análises petrográficas e isotópicas em curso no âmbito deste projeto poderão num futuro próximo dar indicações importantes sobre a origem destes materiais pétreos e a relação entre os diversos grupos escultóricos.

### A camada polícroma

O exame das amostras ao microscópio óptico revelou uma estrutura estratigráfica complexa, caracterizada por um elevado número de camadas e que traduzem as diversas intervenções ou alterações que as peças sofreram ao longo dos anos, sendo um grande desafio descortinar, em cada situação, o que ainda resta de original.

O seu estudo analítico das esculturas permitiu identificar a presença de materiais que se inserem no período cronológico atribuído, entre os séculos XIV e XVI. Contudo, dada a extensão do período de utilização destes materiais em um ou mais séculos, não se pode garantir a sua atribuição ao momento da criação artística, ainda que estes pertençam aos primeiros estratos da sequência estratigráfica.

No entanto, a relação dos materiais identificados com as técnicas de produção artística poderá auferir hipóteses mais sustentadas acerca da problemática da originalidade. A título de exemplo<sup>4</sup>, considere-se o caso da escultura *São Brás*, com número de inventário 2341 Esc MNAA, que será abordada mais à frente neste artigo.

Considerando o conjunto das vinte e uma esculturas como um todo, as análises efectuadas por SEM-EDS e  $\mu$ -FTIR permitiram a identificação dos pigmentos e cargas existentes nas diversas camadas de policromia, tendo-se verificado que de uma forma geral estas são compostas por misturas de pigmentos em que o branco de chumbo ( $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) é quase uma constante. No entanto, muitas são as situações em que este pigmento não é detectado, tendo sido substituído pelo branco de zinco (ZnO) e/ou cargas como barite ( $\text{BaSO}_4$ ), calcite ( $\text{CaCO}_3$ ) ou gesso ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ).

Quanto à cor azul, foram detectados diversos pigmentos nas camadas analisadas, na maioria correspondendo a indumentárias: azurite, esmalte e azul da Prússia. A azurite é um pigmento de origem mineral ( $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$  – hidroxicarbonato de cobre (II))



**São Brás**  
(inv. 2341 Esc MNAA)

**São Brás**  
Inv. 2341 Esc MNAA  
Locais de amostragem de três amostras (a,b) e respectivos cortes estratigráficos (c, d, e).

a) Pormenor dos locais de amostragem 3 & 4;  
b) Local de amostragem 6;  
c) Corte estratigráfico 2341-3;  
d) Corte estratigráfico 2341-4;  
e) Corte estratigráfico 2341-6.

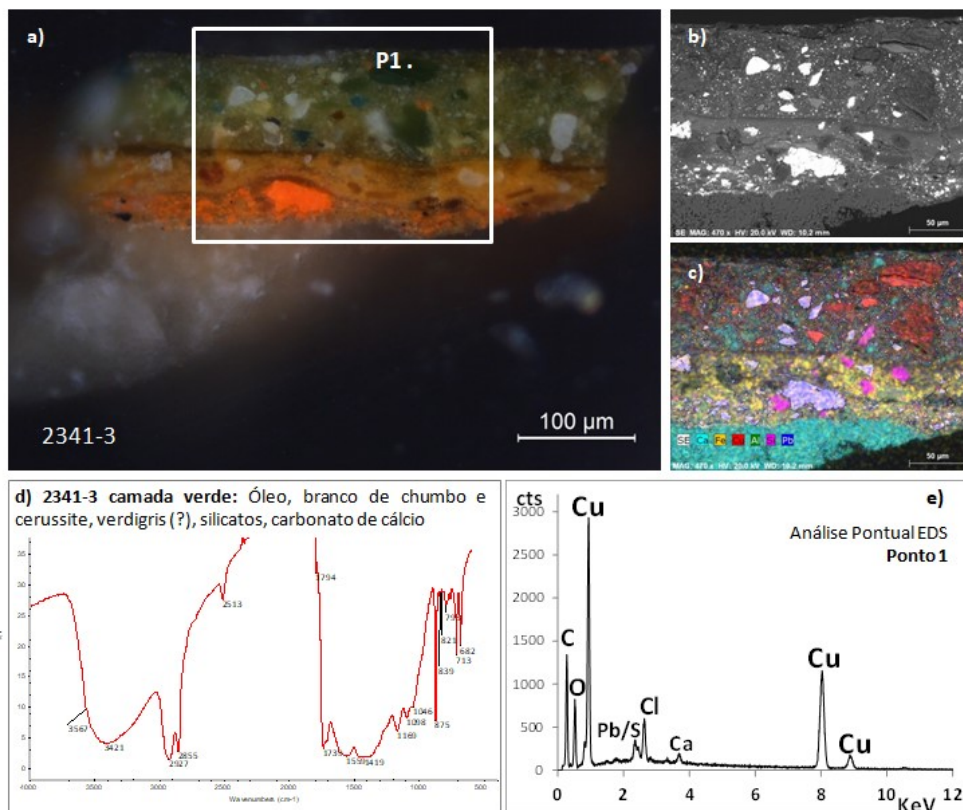
utilizado ao longo de toda a história até ao século XIX, enquanto o esmalte e o azul da Prússia são de natureza sintética. O esmalte é essencialmente um vidro de potássio que contém cobalto e alumínio, tendo surgido nos finais do século XVI (1584) e sido usado até ao XIX. Já o azul da Prússia ( $\text{Fe}_4[\text{FeCN}_6]$ ) ainda se encontra em uso, tendo começado a sua utilização no início do século XVIII. Para além destes pigmentos, em camadas de cor azul foi ainda identificada a presença de índigo, um corante natural ainda muito utilizado nos dias de hoje.

No que diz respeito aos pigmentos vermelhos e laranja, identificaram-se apenas pigmentos cujo período de utilização vai desde a antiguidade até ao presente, à excepção do mínio ou vermelho de chumbo ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ), que foi usado até ao século XIX. Para além deste pigmento laranja, detectou-se o vermelhão ( $\text{HgS}$ ), o ocre vermelho ( $\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{argila}$ ), assim como lacas de cor vermelha, cuja identidade do corante não foi possível aferir.

Nas camadas de cor vermelha correspondentes às indumentárias, é frequente o vermelhão encontrar-se em mistura com o ocre vermelho, com laca vermelha ou mesmo com o mínio; uma mistura de vermelhão e de algumas partículas de laca vermelha é praticamente constante em camadas correspondentes a carnações, sendo esta mistura inserida numa matriz de branco de chumbo ou de outro pigmento branco, nos casos de camadas não originais da obra.

Em camadas correspondentes à cor azul, é também comum a utilização do vermelhão isolado ou em mistura com laca vermelha, inseridos numa matriz constituída principalmente por azurite e branco de chumbo.

Os pigmentos verdes detectados nas várias análises realizadas são pigmentos à base de cobre, contudo nem sempre se conseguiu ter a certeza exacta de pigmento se trata. Em quase todas as camadas contendo pigmento verde, verificou-se por SEM-EDS que as partículas correspondentes eram constituídas por cobre (Cu). Nestes casos, apenas com uma análise molecular é possível determinar a natureza exacta do pigmento, tendo-se como hipóteses genéricas a malaquite ( $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$ ) – hidroxicarbonato de



**São Brás**

**Inv. 2341 Esc MNAA**

Amostra 2341-3 Verde: corte estratigráfico (a), imagem de SEM (b), mapa elementar (c), espectro de IV da camada verde (d) e espectro de EDS do ponto 1 (e).

cobre (II)), o verdigris ( $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$  – hidroxiacetato de cobre) ou o resinato de cobre (mistura de orgânicos de cobre, obtidos a partir do verdigris e de resinas diterpênicas, como a terebintina de Veneza). Em diversas camadas o pigmento verde foi identificado, por  $\mu$ -FTIR, como sendo verdigris ou resinato de cobre. Através desta técnica não é possível diferenciar estes dois pigmentos, pois apresentam espectros de infravermelho muito semelhantes. Contudo, o que normalmente sucede em pintura de cavalete ou em escultura policromada é que o resinato de cobre é aplicado como camada final, na execução de velaturas, sobre uma camada de tinta de cor verde. Não obstante, na análise por SEM-EDS de um número significativo de amostras, verificou-se que a maioria das partículas de cor verde era constituída por cobre e cloro, atestando para a presença de cloretos de cobre, compostos usualmente associados à degradação da malaquite.

Na gama de pigmentos amarelos foram detectados o ocre amarelo ( $\text{FeO}(\text{OH})$ ) e o amarelo de estanho e chumbo ( $\text{Pb}_2\text{SnO}_4$ ) sendo que, enquanto o primeiro é utilizado desde a Pré-história até ao presente, o segundo entrou em desuso já no século XVIII.

Múltiplos são os casos de amostras em que se verificou a existência camadas com pigmento negro em mistura com outros pigmentos, com o objectivo de se obterem tonalidades mais escuras. Em grande parte dos casos, as partículas destes pigmentos são constituídas apenas por carbono (C), o que indica que estes são negros à base de carvão vegetal. Contudo, em algumas situações detectou-se, por SEM-EDS, a presença conjunta de carbono e cálcio, o que normalmente remete para um pigmento negro de origem animal. A confirmação foi dada por  $\mu$ -FTIR, ao detectar-se o mineral hidroxiapatite ( $\text{Ca}_{10}(\text{PO}_4)_6(\text{OH})_2$ ), um dos principais componentes do osso e do marfim.

Como já se mencionou, as esculturas apresentam sinais evidentes de alterações, nomeadamente ao nível dos elementos dourados, presentes em motivos decorativos das indumentárias e nos atributos ou coroas das imagens. Assim, quase todas as amostras retiradas de áreas de dourado revelam a existência de duas ou mais camadas constituídas

por folha de ouro. Nos respectivos cortes estratigráficos são evidentes sucessivos doubramentos em que as folhas metálicas são constituídas por uma liga de ouro, prata e cobre e aplicadas directamente sobre uma camada de cor castanha ou vermelha e, em alguns casos, branca ou de tonalidade clara. Em todas as análises efectuadas a estas camadas subjacentes à folha de ouro foi detectada, por  $\mu$ -FTIR, a presença de óleo. Em todas as análises efectuadas às camadas subjacentes à folha de ouro foi detectada, por  $\mu$ -FTIR, a presença de óleo.

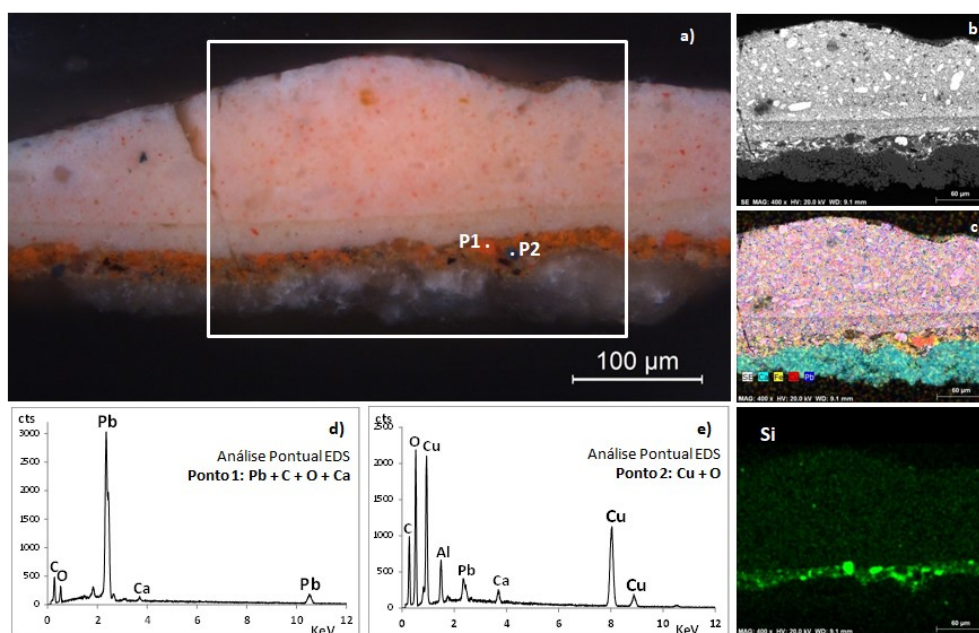
O mesmo tipo de aglutinante foi detectado em todas as restantes camadas de policromia, mesmo na primeira camada aplicada sobre o suporte. Objectivamente, faz todo o sentido a aplicação de um aglutinante desta natureza em escultura em pedra, ao invés de um proteico, cuja durabilidade e aderência ao suporte poderia ser inferior. Enquanto na escultura em madeira policromada, será mais lógico que as primeiras camadas contenham um aglutinante como a cola de pele que coadjuva a coesão das camadas de preparação à base de gesso, que estão sempre sujeitas a movimentos oscilatórios por parte do suporte lenhoso, devido à absorção e perda de água em função de variações de humidade relativa. Já na escultura em pedra, poderá ser mais eficiente o uso de um óleo secativo nas primeiras camadas, uma vez que este é um material que solidifica através de um processo de polimerização e, sendo o suporte pétreo um material poroso, no qual o óleo penetra até certa medida, polimerizando no interior dos micro-poros a apenas alguns micrómetros da superfície, promovendo uma maior aderência pois o filme de óleo formado fica fisicamente agarrado ao suporte.

Factores como oscilações dos valores de humidade relativa e temperatura, assim como as interacções entre o óleo e iões metálicos constituintes dos pigmentos e do suporte pétreo podem comprometer a integridade do revestimento policromo, promovendo um maior destacamento deste comparativamente a esculturas em madeira policromada. Durante o processo de degradação de um óleo secativo, formam-se sais orgânicos com iões como o  $Pb^{2+}$  ou o  $Ca^{2+}$ , provenientes do branco de chumbo e do suporte, respectivamente. Nas análises efectuadas por  $\mu$ -FTIR às diversas camadas de policromia das esculturas em estudo, detectaram-se quase sempre dois produtos de degradação – carboxilatos de chumbo e oxalato de cálcio. Porém, a origem do oxalato poderá explicar-se também pela acção de fungos.

### O original: *São Brás*, Inv. 2341 Esc MNAA

Relativamente à problemática quanto à originalidade das camadas de policromia, como se mencionou acima, o caso da escultura *São Brás* (Inv. 2341 Esc MNAA) ilustra de forma relativamente simples o modo como se pode distinguir o que é original, numa obra com estas características. Três das cinco amostras recolhidas da sua policromia apresentam uma estratigrafia completa, contendo ainda uma camada correspondente ao suporte. São estas as amostras correspondentes ao verde (2341-3), ao azul (2341-4) e à carnação (2341-6).

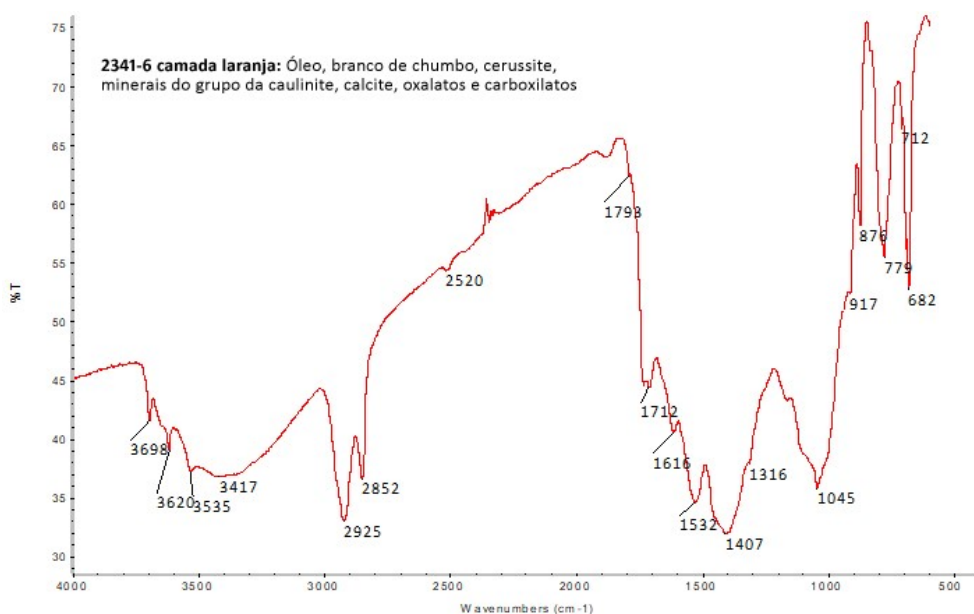
Os três cortes estratigráficos revelam a existência de um estrato cor-de-laranja, com uma espessura média na ordem dos 15-20  $\mu m$ , aplicado directamente sobre o suporte. A análise por SEM-EDS da amostra 2341-6 evidencia a presença de chumbo (Pb), silício (Si), carbono (C), ferro (Fe), cálcio (Ca) e cobre (Cu), neste estrato. O elemento químico Pb relaciona-se com o branco de chumbo ( $2PbCO_3.Pb(OH)_2$ ) e com o mínio ( $Pb_3O_4$ ); o Si e o Fe sugerem a presença de silicatos com óxidos de ferro associados, isto é, de um pigmento como o ocre vermelho ( $Fe_2O_3 +$  argila); o C nas partículas negras indica a utilização de carvão vegetal; as poucas partículas azuis de cobre correspondem a azurite ( $2CuCO_3.Cu(OH)_2$ ); e o cálcio poderá dever-se a carbonato de cálcio



**São Brás**  
**Inv. 2341 Esc MNAA**  
 Amostra 2341-6 Carnação:  
 Corte estratigráfico (a),  
 imagem de SEM (b), mapas  
 elementares (c) e espectros  
 de EDS dos pontos 1 e 2 (d, e).

(CaCO<sub>3</sub>) existente no estrato. Os espectros de infravermelho referentes a esta camada confirmam a presença do branco de chumbo, do carbonato de cálcio e dos silicatos, pela detecção de minerais argilosos do grupo da caulinite, revelando ainda bandas de absorção características dos óleos secativos da cerussite (PbCO<sub>3</sub>), carboxilatos de chumbo e oxalato de cálcio, estes últimos produtos de deterioração. Em suma, a combinação das técnicas analíticas empregues, permitiu verificar que a camada laranja é constituída por minio, branco de chumbo (hidrocerussite), cerussite, carvão vegetal, ocre vermelho e vestígios de azurite, aglutinados com um óleo secativo.

Acima da camada laranja, dependendo da amostra considerada, são visíveis camadas com cores diferentes, não permitindo *à priori* os seus materiais constituintes afirmar se estas são ou não originais, pois o seu período de utilização enquadra-se perfeitamente na época a que a peça está atribuída (século XV). Contudo, ao observar-se atentamente os cortes das amostras correspondentes ao verde e à carnação, verifica-se que existe uma camada fina (espessura < 5 µm) de cor castanha, aplicada antes da última

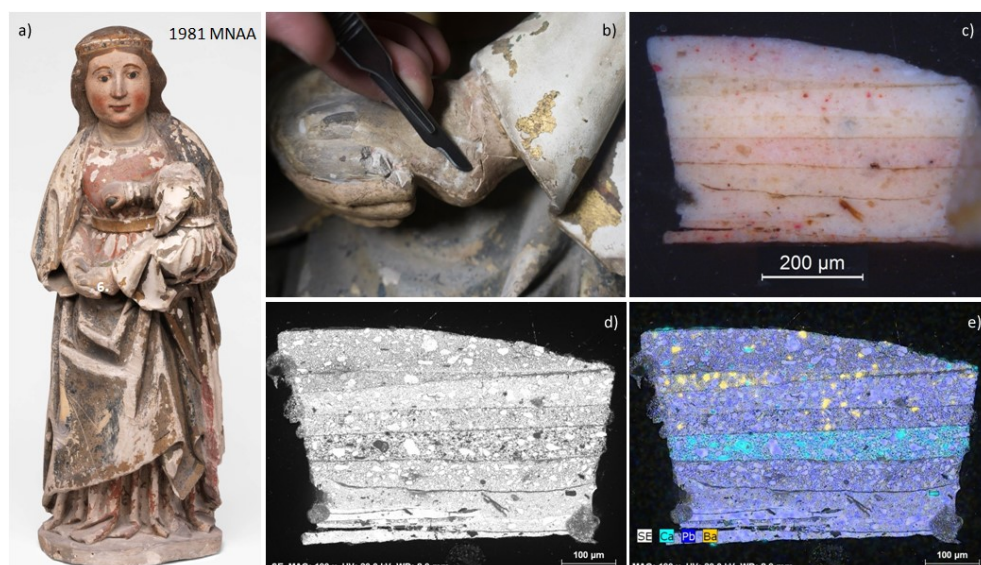
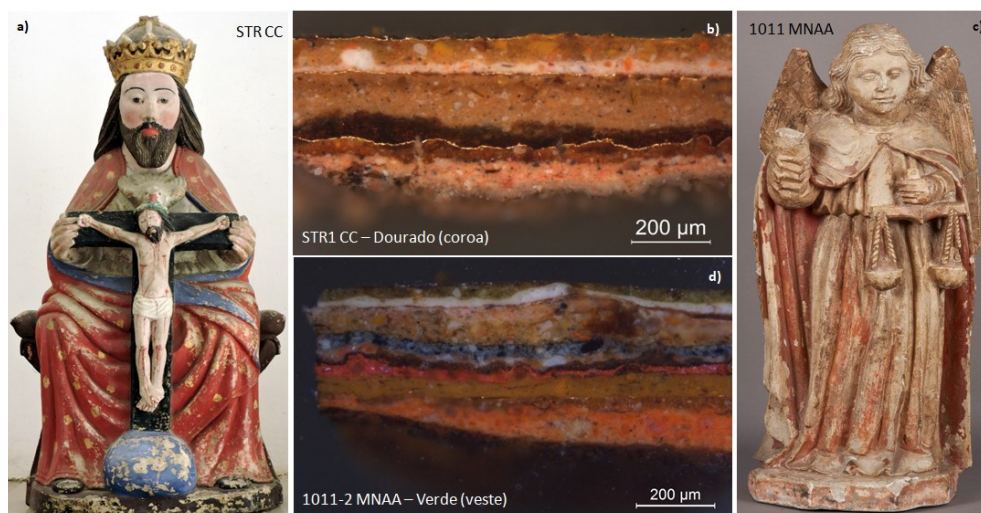


**São Brás**  
**Inv. 2341 Esc MNAA**  
 Espectro de IV da camada  
 laranja da amostra 2341-6.

camada (verde, na 2341-3; cor-de-rosa, na 2341-6). Esta camada castanha, apesar de não ter sido possível analisar por  $\mu$ -FTIR, dada a sua espessura extremamente fina, sabe-se pela análise SEM-EDS que é de natureza orgânica, podendo tratar-se de um consolidante ou de vestígios de um verniz antigo. Assim, as camadas visíveis acima deste estrato castanho fino poderão corresponder a material adicionado posteriormente à execução original da escultura.

#### Exemplos de repolicromias

- a) Santíssima Trindade (Inv. 00-ESC-03 CC),
  - c) Arcanjo São Miguel (Inv. 1011 Esc MNA)
- e respectivos cortes estratigráficos em b) e d).



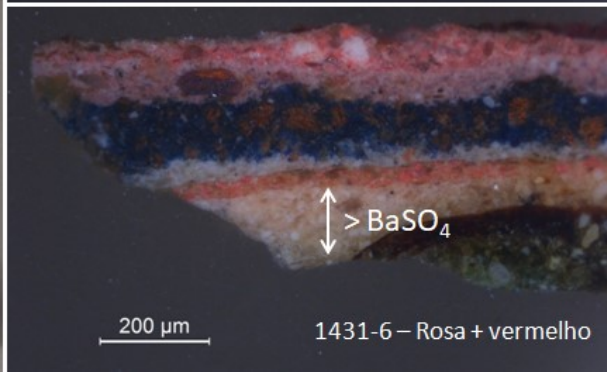
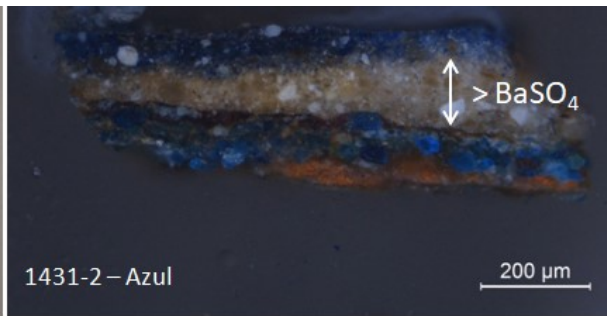
#### Virgem do Leite

Inv. 1981 Esc MNA

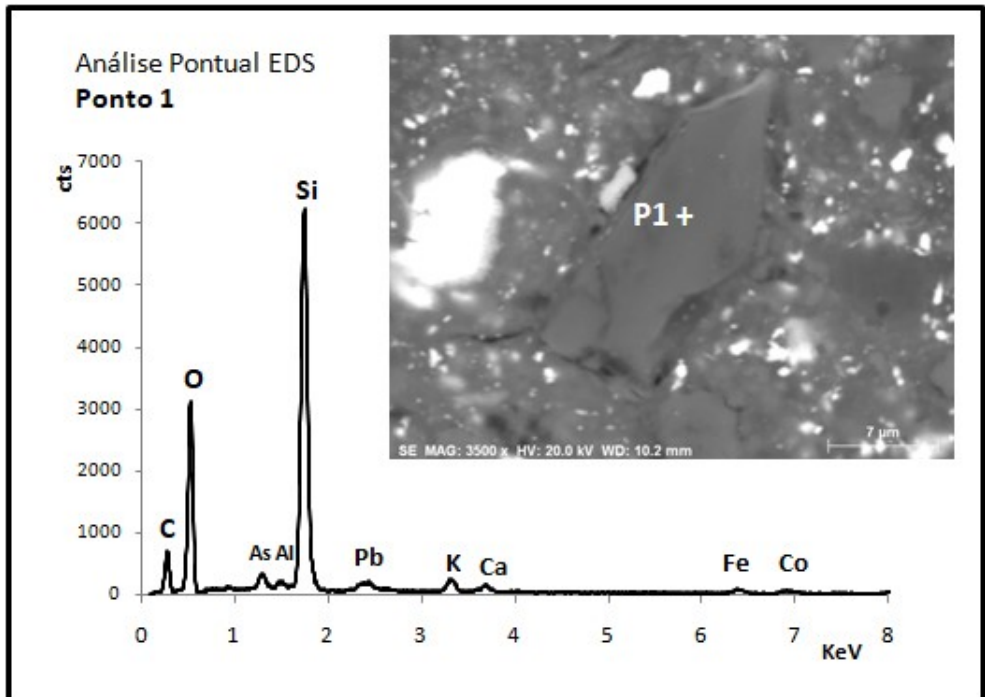
- Fotografias geral (a) e pormenor (b) do local da recolha da amostra 1981-6 carnação; e respectivo corte estratigráfico (c), imagem de SEM (d) e mapa elementar (e).

### As repolicromias

São frequentes as situações em que as estratigrafias evidenciam a repetição de policromias ou até alterações de cor associadas ao “gosto da época”. O facto de se estar perante estratigrafias tão complexas, geralmente, evidencia que tenha havido repolicromias, contudo apenas através da análise química dos diferentes estratos será possível uma atribuição cronológica a essas repolicromias. Como exemplos destas situações, tem-se os casos das esculturas *Virgem do Leite* (Inv. 1981 Esc MNA) e *Virgem das*



**Virgem das Dores**  
**Inv. 1431 Esc MNA**  
 Fotografia geral, com a localização da recolha das amostras 2, 4 e 6, e respectivos cortes estratigráficos.



**São Brás**  
**Inv. 2341 Esc MNA**  
 Espectro de EDS obtido na análise pontual de uma partícula da camada verde da amostra 2341-3.

*Dores* (Inv. 1431 Esc MNAA), onde se verifica a presença de sulfato de bário ( $\text{BaSO}_4$ ), carga inorgânica de origem sintética utilizada a partir do século XIX<sup>5</sup>.

Um outro exemplo é o da identificação do pigmento azul da Prússia, que sendo de origem sintética e introduzido apenas início do século XVIII facilmente se conclui que se trata de uma repolicromia, tal como a detecção do pigmento azul esmalte na camada verde da amostra 2341-3 da escultura *São Brás* (Inv. 2341 Esc MNAA), reforçando o que foi já referido anteriormente acerca da originalidade desta camada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A combinação das diversas técnicas de micro-análise utilizadas neste estudo permitiu a caracterização material e técnica das esculturas em estudo, cujas policromias compreendem, em diversos casos, o original e os estratos acrescentados ao longo do tempo. Neste artigo pretendeu-se tão-somente apresentar a metodologia de estudo e exemplificar a complexidade e riqueza de resultados que irão trazer uma nova luz no conhecimento destes conjuntos escultóricos. Pela frente, a equipa do projeto tem agora longos meses de interpretação e integração do enorme volume de resultados obtidos nesta fase de estudo e montagem da exposição naquilo que se pretende seja exemplo da investigação transdisciplinar que é necessária para se conseguir um novo olhar sobre o nosso património. No final, a informação estará disponível à comunidade científica e à população em geral respeitando os novos paradigmas de ciência aberta e acesso ao conhecimento.

- 
1. *Anjo Ceriferário* - AJ, Inv. 00-ESC-07 CC; *Cristo na Cruz* - CR, Inv. 00-ESC-23 CC; *São Brás* - SBR, Inv. 00-ESC-13 CC; *São João* - SJ, Inv. 00-ESC-02 CC; *Virgem do Leite* - SL, Inv. 00-ESC-01 CC; *Arcanjo São Miguel* - SM, Inv. 00-ESC-12 CC; *Santíssima Trindade* - STR, Inv. 00-ESC-03 CC; *Santíssima Trindade* - ST, Inv. 00-ESC-04 CC; *Virgem* - V, Inv. 00-ESC-08 CC.
  2. *Virgem do Leite*, Inv. 1981 Esc MNAA; *Virgem do Leite*, Inv. 1029 Esc MNAA; *Virgem do Leite*, Inv. 1130 Esc MNAA; *Virgem das Dores*, Inv. 1431 Esc MNAA; *Santíssima Trindade*, Inv. 1857 Esc MNAA; *Santíssima Trindade*, Inv. 1534 Esc MNAA; *São Brás*, Inv. 1804 Esc MNAA; *São Brás*, Inv. 2341 Esc MNAA; *São Brás*, Inv. 1278 Esc MNAA; *Arcanjo São Miguel*, Inv. 1002 Esc MNAA; *Arcanjo São Miguel*, Inv. 1062 Esc MNAA; *Arcanjo São Miguel*, Inv. 1011 Esc MNAA.
  3. O facto de o microscópio poder operar em baixo vácuo (pressão variável: 30-40 Pa), elimina a necessidade de se efectuar metalização (recobrimento da superfície da amostra/ corte estratigráfico com carbono ou com ouro para melhorar a sua condutividade).
  4. Tendo em conta a profusão de dados analíticos obtidos neste estudo será compreensível que, no formato limitado de um artigo, não se abordem exaustivamente todos os resultados obtidos, nem seja possível referir-nos a cada obra individualmente. Deste modo, optou-se por criar um website ([www.erihs.pt/norastodadevocaao/index.html](http://www.erihs.pt/norastodadevocaao/index.html)) onde ficarão disponíveis em regime aberto para toda a comunidade científica os dados analíticos obtidos para cada escultura.
  5. O correspondente natural desta carga é o mineral barite que pode ser encontrado em alguns casos de pintura de cavalete ou escultura policromada, mas normalmente associada como impureza a outros pigmentos e em baixa proporção, quando comparado com o uso que é feito a partir do século XIX.



Desconhecido, *São Brás*  
século XV-XVI (detalhe), Cat. 28  
Museu Diocesano de Santarém  
© MDS - João Nunes da Silva

# CATÁLOGO





**São Miguel Arcanjo**  
século XV, Cat. 35  
Museu da Comunidade  
Concelhia da Batalha  
© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

## ANJO CEROFERÁRIO

Autoria desconhecida

Século XIV

Pedra calcária, com vestígios de policromia

82 × 31 × 29 cm

Capela de Nossa Senhora da Piedade, Tomar

Convento de Cristo, Tomar

Nº Inv. 00-ESC-07

Entre a vasta corte de anjos que habitualmente seguem, acompanham e auxiliam as principais figuras de devoção, todos eles anónimos representantes do último círculo da hierarquia angelical, os ceroferários, ou portadores do círio, encontraram um lugar de particular protagonismo nas teofânicas teorias de arquivoltas dos portais góticos, mas sobretudo na íntima proximidade da imagem da Virgem pintada e esculpida sobre uma grande variedade de suportes. Em Portugal, encontrá-los-emos sobretudo ao longo dos séculos XIV-XV, em túmulos, retábulos e peças portáteis, sempre em estreita associação com a devoção mariana. Anjos acólitos, fizeram, por isso, parte dos circuitos devocionais deste período sem, contudo, serem eles próprios alvo de devoção.

O anjo ceroferário do Convento de Cristo, identificado a partir de dois atributos essenciais, embora igualmente degradados - as asas e o castiçal -, destaca-se do conjunto escultórico apresentado nesta exposição pela sua natureza enigmática e problemática, em grande medida propiciada pelas extensas lacunas de matéria pétreia que se estendem à cabeça, à quase totalidade das asas, à mão direita e a parte do objecto que segura. Não obstante estas perdas, a que se juntam extensas zonas de repolicromia, tanto as características formais do objecto sustido pelo anjo, como a sua posição corporal, corroboradas por paralelos em escultura relevada dentro e fora de Portugal, apontam no sentido da sua identificação iconográfica e cronológica, aproximadamente remetida à 2ª metade do século XIV.

Inventariada como parte do acervo da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo (UAMOC Nº 131), terá provindo da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Tomar, embora não seja possível aferir se foi este o seu destino primeiro. O que é fácil de supôr é a sua pertença a um grupo escultórico de generosas dimensões, hoje perdido ou ainda não identificado, certamente constituído por um outro ceroferário e, talvez, por uma imagem da Virgem.

JA



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

## VIRGEM DO LEITE

Autoria desconhecida  
Século XV-XVI  
Pedra calcária policromada  
98 x 43,5 x 24 cm  
Proveniência desconhecida  
Convento de Cristo, Tomar  
Nº Inv. 00-ESC-01

Depois do culto à Virgem da Expectação, ou Nossa Senhora do Ó, materializado em várias imagens criadas ao longo do século XIV, uma outra visão se desenvolve ao longo do século XV, igualmente humanizada e carnal na sua representação. A Virgem do Leite (*Virgo Lactans*) mantém-se, assim, até ao Concílio de Trento - com notáveis exceções ao longo dos séculos XVII e XVIII - como um dos títulos marianos mais populares da imaginária em Portugal.

Acto humano mas também simbólico, associado à nutrição espiritual do fiel e ao ciclo de nascimento e morte evocado pela melancólica imagem da infância de Cristo e da maternidade da Virgem (em breve transformada em Mater Dolorosa), a amamentação permite várias abordagens formais. Assim, se muitas vezes se representa o pleno acto da lactação, com a Virgem oferecendo o próprio seio ao Menino (como a versão do Mosteiro de Santa Maria da Vitória MB 30, do MNAA 1029 Esc, ambas do século XV, ou a Virgem do Leite dita de D. Catarina d'Eça, 859; E105, já do século XVI), noutras ele transforma-se num momento antecipação. Perante o olhar dos fiéis, o seio da Virgem é exposto pela mão do Filho, num misto de premeditação simbólica e atracção infantil pelo seio materno (vejam-se os exemplos da Virgem do Leite do MNMC 4030; E29, patente nesta exposição, ou da Virgem de Leça de Diogo Pires-o-Velho, de 1481).

No caso da escultura do Convento de Cristo, que se inscreve neste segundo grupo, a ambiguidade do gesto é ainda maior, reforçada pela sua naturalidade, uma vez que a mão do Menino se aproxima subtilmente do seio, puxando com dois dedos a abertura da *saia* (ou túnica exterior) que permitirá a sua exposição plena, por enquanto apenas anunciada. Cena íntima e profundamente humanizada, esta partilha física entre Mãe e Filho não deixa de codificar os indícios que a própria relação entre o leite e o sangue antecipam, pois a abertura que revela o seio da Virgem é idêntica à chaga que há-de marcar o peito de Cristo, numa dor sempre partilhada entre um e o outro.

Muito mutilada, esta escultura não conta já com a cabeça da Virgem, fragmentada ao nível do pescoço, podendo contudo ver-se ainda as finas mechas de cabelo ondulante, levemente estriado, que caem de ambos os lados dos ombros, estreitando-se à medida que se aproximam dos cotovelos dobrados da figura. Igualmente perdida, encontra-se a quase totalidade do corpo do Menino, do qual apenas restam a mão direita e parte de uma perna, com a evidência do sexo, ingrediente fundamental na humanização da figura, que não se demite da necessária afirmação da sua carnalidade, uma vez que Cristo é o *Verbo que se fez carne* (João 1:14).

Os vestígios de policromia e douramento que recobrem ainda as vestes e zonas de carnação sublinham a riqueza dos apontamentos escultóricos destinados a sugerir a textura dos tecidos orlados e bordados, numa escultura de talhe seguro e preciso que deverá remeter-se à produção escultórica do último quartel do século XV aos primeiros anos do século XVI.

JA



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

### VIRGEM DO LEITE

Oficina ativa em Coimbra

Século XV, 1475-1500

Pedra calcária policromada

76 x 30 x 20 cm

Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros), 1980; comprado por Ernesto de Vilhena, por intermédio de António Saraiva Nunes, na Póvoa do Concelho (Trancoso) c. 1935

Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv. 1981 Esc

Esculpida de pé, frontal, estática, a Virgem Maria com o Menino Jesus sentado sobre a sua mão esquerda representa o tema da Virgem do Leite, inscrevendo-se na linha das imagens das Virgens da ternura que celebram quer a maternidade divina, quer a humanidade de Jesus filho de Deus representado como pequena criança. O gesto do infante, quando toca e aperta o seio no peito materno, por menos evidente que o escultor o tenha querido manter perante o olhar do crente observador, é claro, anunciando assim a devoção ao Leite de Maria entendido como regenerador e simbólico alimento espiritual para as almas.

A composição escultórica integra a imagem, por seu turno, num vasto conjunto de obras em que o tema surge representado com uma maior ou menor exibição dos seios maternos, dominado fundamentalmente pela relação física exibida na gestualidade das figuras, quer quando a Virgem surge a amparar os pés ou o corpo do Menino com as mãos, quer quando o Menino se apoia sobre o peito virginal com formas de contato mais ou menos diretas.

Plasticamente, a escultura deriva de modelos plenamente consagrados pela produção das oficinas góticas sedeadas em Coimbra mas nos pormenores como a definição dos drapeados em V profundo do manto da Virgem, denuncia-se a paulatina abertura replicadora das formulações dos escultores provenientes do Norte da Europa.

MJVC



© DGPC/ADF  
Luísa Oliveira

## VIRGEM DO LEITE

Oficina ativa em Coimbra (?)  
 Século XV, 1450-1500  
 Pedra calcária policromada  
 85 x 44,5 x 30 cm  
 Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena  
 (Herdeiros), 1980  
 Museu Nacional de Arte Antiga  
 Nº Inv. 1029 Esc

O leite é um símbolo culturalmente intemporal. Significou a fecundidade enviada do céu pelos deuses nos cultos do panteão antigo e egípcio, presente nas cenas da amamentação de Hórus pela deusa Isis, ou nas histórias de Hércules alimentado nos peitos de Hera. O néctar sagrado cedo recebeu a sua dimensão cristã. A seguir à comunhão dos recém-batizados seguia-se a bebida do leite misturado com mel que adquire assim uma vertente eucarística e iniciática, simbolizando o novo nascimento cristão. Ao longo dos séculos, o cristianismo irá abandonar esta prática litúrgica e eucarística, mas o leite permanecerá nas hagiografias com um sentido paralelo ao do sangue vertido pelos mártires, mantendo-se no culto das relíquias e, especialmente, na veneração das partículas da pedra sobre a qual tinha caído o precioso leite da Virgem ao amamentar o Menino numa gruta em que repousaram durante a Fuga para o Egito.

Na iconografia cristã as imagens da Virgem a amamentar o Menino Jesus integram-se num grupo de representações identificadas genericamente como Virgens da ternura cujo valor sacramental eleva presencial e materialmente o papel de Maria como intercessora na Salvação através da comunhão com Jesus, o Filho de Deus, no quadro histórico de uma espiritualidade renovada que exalta a maternidade divina e cultua a humanidade de Cristo. As tipologias iconográficas mais comuns nas imagens da Virgem do Leite medievais e tardo medievais portuguesas têm como fontes principais as *Galaktotrophousa(s)* bizantinas e de *Maria Lactans* ou *Virgo Lactans* do cristianismo latino, condensando uma série de fontes, as bíblicas vetero (Apocalipse 12, 5-6) ou neotestamentárias (Lucas 11, 27-28), as dos Evangelhos Apócrifos (Evangelho do Pseudo-Mateus, Narração atribuída a José de Arimateia), os escritos dos Padres da Igreja (desde Tertuliano até Santo Agostinho), cujos valores espirituais marcaram as palavras de São Bernardo de Claraval (Sermões no Advento do Senhor, século XII), do Pseudo-Boaventura (Meditações Sobre a Vida de Cristo, século XIII), do *Speculum Humanum Salvationis* (c. 1324), da poesia devocional e da parenética exaltante da maternidade de Maria.

A escultura da Virgem sentada a amamentar o Menino Jesus também sentado sobre o seu joelho do lado esquerdo, o lado do coração, derivando diretamente da lenda do aleitamento na Gruta do Leite durante a Fuga para o Egito, tem como protótipo formal direto a escultura francesa do Gótico, desde as pequenas imagens esculpidas em marfim nas oficinas da Île-de-France na segunda metade do século XIV, até às obras monumentais de esculturas sedentes como a "Notre Dame de Grasse" de uma oficina do Languedoc, já de 1460-1480 (Toulouse, Musée des Augustins), modelos de um conjunto significativo de peças conservadas no património português de que se salientam diversas "Nossa Senhora da Cadeira" (Gondar, Igreja Velha, 1470; MNAA, Inv. 2307 Esc; MAS E 27) numa linhagem formal cujo término monumental é a "Virgem do Leite" sedente no Túmulo de D. Sancho na igreja do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra, já do fim da primeira década do século XVI.

### BIBLIOGRAFIA

Santos, 1948 (I); Fernandes, 1997; Barroca, 2002; Carvalho, 2014.

MJVC



© DGPC/ADF  
Pedro Alexandrino

**VIRGEM DO LEITE**

Oficina ativa em Coimbra

Século XV, 1450-1475

Pedra calcária policromada

76,2 x 30,5 x 26 cm

Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros), 1980; comprado pelo colecionador aos herdeiros do Barão de Alvaiázere na Quinta da Alcaidaria Mor (Ourém) em data posterior a Abril de 1935

Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv. 1130 Esc

A imagem de Maria figurada em pé a amamentar o Menino no seio esquerdo constitui um dos tipos escultóricos mais recorrentes na representação da Virgem do Leite durante a Idade Média em Portugal. Composições frontais e rígidas, atemporalidade dos retratos, humanização dos gestos de amparo, com maior ou menor exibição dos seios, são características comuns a um vasto conjunto de imagens que se conservam sob esta invocação, muitas aqui expostas, apresentando variantes formais que resultam sobretudo de produções oficinais diferentes. Por sistema, raramente os olhares das figuras da Virgem e de Jesus se cruzam com o do observador, que é o crente: as imagens foram criadas para tornar presentes, como corpos na cidade dos homens, os sentidos espirituais da participação da Mãe de Deus na Salvação redentora e da humanização da divindade através do retrato em matéria da cena do Seu aleitamento.

A notícia da compra desta escultura Virgem do Leite Inv. 1130 Esc na região de Ourém pelo colecionador Ernesto Vilhena corrobora a classificação da escultura na órbita da oficina da Virgem do Leite da igreja de Santa Maria do Olival já sugerida por Carla Fernandes (1997), indiciando um círculo territorial de circulação de modelos a partir de obras modelares, cabeças de série, que têm em Tomar o seu centro de referência.

**BIBLIOGRAFIA**

Fernandes, 1997; Vale-Dodds, 1997; Carvalho, 2014.

MJVC



© DGPC/ADF  
José Pessoa

**VIRGEM DO LEITE**

Autoria desconhecida

Século XV

Escultura de vulto perfeito em calcário

62,5 x 26,5 x 19 cm

Oficina de Coimbra

Proveniência desconhecida

Museu Nacional de Machado de Castro

Nº Inv. MNMC 4030

Escultura de vulto em calcário, com representação da Virgem com o Menino – tradicionalmente designada por Virgem do Leite –, o qual se encontra sentado e seguro no seu braço direito. Apresenta-se com os cabelos descobertos e coroados por um discreto diadema. Veste um manto que cai num largo pregueado, avolumando-se à medida que chega à base; sob ele é visível uma túnica de decote quadrado, aberto no peito para lhe descobrir o seio, que o Menino segura com a sua mão esquerda.

O modelo desta escultura adopta algumas das características de obras saídas da oficina de Diogo Pires-o-Velho, nomeadamente na forma de compor os panejamentos, na expressão do rosto e no tratamento dos cabelos e do diadema que lhe cinge a cabeça.

PF



© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

## VIRGEM DAS DORES

Oficina ativa em Coimbra  
Século XV, 1450-1500  
Pedra calcária policromada  
97,5 x 36 x 24,5 cm  
Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena  
(Herdeiros), 1980  
Museu Nacional de Arte Antiga  
Nº Inv. 1431 Esc

Representação iconográfica rara na escultura medieval portuguesa, esta Virgem Maria coroada como rainha do céu apresenta o Menino Jesus sentado sobre o seu braço direito, segundo o modelo mais comum das imagens marianas do período Gótico, enquanto segura os cravos da crucifixão - instrumentos das *armas christi* da Paixão - na sua mão esquerda e o Menino Jesus trespassa o peito materno com uma espada.

Constitui assim um tipo híbrido, em que a aparente imagem devocional da Virgem da ternura anuncia o drama da Paixão e morte de Cristo, através dos atributos simbólicos e da espada de dor, elementos mais habituais nas figurações do tema das *mater dolorosae* e das representações das sete dores terrenas de Maria conforme os episódios narrados nos Evangelhos (Profecia do Velho Simeão; Fuga para o Egito; Desaparecimento de Jesus em Jerusalém; Encontro de Maria e Jesus a caminho do Calvário; Maria junto da Cruz; Maria recebe Jesus descido da Cruz; Maria deposita Jesus no Sepulcro). Maria ganha assim o estatuto de co-redentora, participando na Paixão do seu Filho para salvação e redenção da humanidade.

A difusão do culto do Rosário a partir do século XIII, em que a ordem dos dominicanos desempenhou um papel preponderante, e a inclusão de sete Ave Marias nos Mistérios Dolorosos que integraram o sistema de recitação, estará associada a esta representação. Desconhecendo-se a proveniência original desta peça antes de ter entrado na coleção do Comandante Ernesto de Vilhena, o que não permite rastrear a sua biografia prévia, a associação da imagem e a singular resposta escultórica às devoções estimuladas pela espiritualidade dominicana são hipóteses a considerar.

MJVC



DGPC/ADF  
Pedro Alexandrino

**CRISTO NA CRUZ**

Autoria desconhecida  
Século XVI  
Pedra calcária policromada  
136,5 × 98 × 38,5 cm  
Proveniência desconhecida  
Convento de Cristo, Tomar  
Nº Inv. 00-ESC-23

Sabe-se pouco, ou quase nada, sobre a proveniência da escultura de Cristo na Cruz guardada nas reservas do Convento de Cristo de Tomar. Sem a sua referência no inventário realizado pela União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo que, no cumprimento da sua missão de protecção e salvaguarda do património, resgatou várias obras de arte e outros objectos dispersos que guardou no Convento, a escultura de Cristo continua sem procedência definida, para além de conhecer-se a sua morada no segundo espaço do Museu Lapidar da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo na *Sala do Capítulo Incompleta*, depois de adquirida pela União em 1923.

A escultura possui alguns danos materiais (lacunas pétreas e interferências de restauros anteriores) e vestígios de várias camadas pictóricas. A espessa carnação posterior terá protegido a peça que manteve a pedra calcária relativamente íntegra.

Esta representação de Cristo na Cruz descende dos formatos que João de Ruão inaugurou durante os anos 30 do século XVI, particularmente o Cristo dos Olivais (1536), ou o Cristo do Calvário da Capela dos Vales na igreja de Santa Iria em Tomar (c. 1536), que se oferecem como modelos para outras imagens, como a do Cristo do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC5728) presente neste catálogo. Na verdade, as obras de João de Ruão serviram como padrões formais, quer para artistas, quer para os encomendantes que os solicitavam continuamente. Por este motivo se prolongaram formatos e, mais do que tudo, os desenhos de alguns pormenores que firmaram a autoria do escultor normando. O Cristo na Cruz do Convento de Cristo não é excepção a esta regra, mostrando-nos o mesmo tónus muscular e, particularmente, o mesmo estilo de penteado, com uma madeixa de cabelo a passar defronte da orelha, sobre a barba bifurcada. Ainda assim, a escultura de Tomar apresenta-se assaz diferente, pois que o escultor não fez pender o Cristo, não ajustou as proporções ao cânone de Ruão, criando uma nova imagem menos pormenorizada e mais austera, ainda que muito teúrgica. Por todos estes motivos, enquadrámos esta escultura no último quartel do século XVI.

Trata-se da figuração de Jesus que se mostra corpo desamparado e redentor, preso na Cruz sacrificial, no culminar do sofrimento a que se entregou, abandonando a carne. Apelando à compaixão e à piedade, este Cristo recorda aos crentes as dores a que foi submetido antes da expiação e no resgate dos homens.

CAG



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

## CALVÁRIO

Autoria desconhecida  
Século XV-XVI  
Pedra calcária policromada  
64 × 55 × 18 cm  
Proveniência: Tojal, Lavos  
Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz  
Nº Inv. 75-H-030

A devoção a Cristo Crucificado ganha particular expressão nas artes visuais a partir dos séculos XII-XIII, com o crescendo de imagens pintadas sobre painéis e manuscritos, trabalhadas em metal e, sobretudo, esculpidas em madeira e dispostas sobre os altares. Contudo, é a partir do século XIV que a representação da Crucificação obtém maior densidade dramática, pela exploração plástica do sofrimento de Cristo, e maior complexidade narrativa, com o desenvolvimento das grandes cenas do Calvário. Quer nas suas versões mais elaboradas, com grupos escultóricos de várias figuras incluídos, por exemplo, em retábulos, quer em formatos simplificados, constantes de Cristo, a Virgem e São João Evangelista, os Calvários foram imagens frequentes no horizonte devocional das épocas medieval e moderna.

Em Portugal, encontrá-los-emos nos mais diversos suportes e localizações, desde os cruzeiros aos altares das igrejas e, embora existam preciosos testemunhos de Crucifixos (eventualmente acompanhados pelas figuras do Calvário) de madeira, foi sobretudo a pedra que, entre os materiais nobres, respondeu com maior eficácia aos vários tipos de encomendas e respectivas qualificações. Assim, as placas esculpidas e policromadas multiplicam-se, sobretudo a partir do século XIV e ao longo dos seguintes, em formatos que atravessam o erudito e o popular, quase sempre em pequenos e médios formatos, portáteis e portanto passíveis de constituírem retábulos de altar, de serem engastados em paredes ou nichos, utilizados em contexto devocional ou funerário, reutilizados e readaptados.

O Calvário do Museu Municipal Santos Rocha, que aqui se apresenta, testemunha a longa duração destes pequenos Calvários, bem como a sua intemporalidade: obra de um escultor de recursos modestos, retém no essencial da forma a eficácia visual e emotiva dos modelos de maior refinamento formal. Sem a correcção anatómica, a elegância dos panejamentos e a delicadeza do gesto de outros exemplares de cronologia aproximada, este Calvário transmite, até pela evidência da sua repolicromia, a transversalidade do poder da imagem nas suas diversas formas de expressão plástica. Num composição sintética, sem referências espaciais nem particulares preocupações de proporção entre as figuras, resume-se a tríade dolorosa do pós-morte de Cristo. Assim, devidamente enquadrados pelo protagonismo do seu corpo, as pequenas figuras da Virgem e de São João Evangelista, apresentam-se ao fiel como modelos de piedade e compunção.

Pela irregularidade da sua forma, que não coincide com os formatos retabulares ilustrados por outros Calvários, como aquele que de seguida se apresenta, poderá supor-se a sua readaptação a partir de uma placa de maiores dimensões, ou o encaixe numa base que entretanto se perdeu.

JA



**CALVÁRIO**

Círculo de João Afonso

Século XV

Pedra calcária (vestígios de policromia)

75 × 65 × 15,5 cm

Proveniência: Igreja paroquial das Alhadas

Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz

Nº Inv. 75-H-082

Desde os dípticos de marfim parisienses (MNAA 620 Esc) e dos alabastros de Nottingham (Museu Nacional Grão Vasco 889; E14) até às placas calcárias das oficinas portuguesas (MNAA 1191 Esc e 1123 Esc), vários foram os suportes que, ao longo dos séculos XIV e XV, consagraram o formato do rectângulo vertical, com ou sem remate de inspiração arquitectónica, à representação sumária do Calvário, com a Virgem e João Evangelista, ou Maria Madalena, ladeando Cristo Crucificado. Aplicadas a espaços e contextos funerários ou, mais frequentemente, utilizadas como retábulos de altar, estas peças apresentam por norma grandes afinidades formais com a escultura relevada dos faciais dos túmulos coevos, numa transversalidade lógica que liga as preocupações quotidianas no culto dos vivos à protecção além-túmulo que se pretendia após a morte.

Inscrito, portanto, numa tipologia comum, este Calvário revela uma particular qualidade plástica, reforçada pela ausência de policromia, que melhor expõe a precisão do trabalho escultórico e a sua qualidade lumínica, exemplarmente modelada pelos volumes dos corpos e dos panejamentos das três figuras que o constituem. Estas, espaçadas entre si, articulam-se numa típica relação triangular que concede à composição espaços de *respiração* mais amplos do que o habitual, permitindo, por um lado, uma melhor espacialização da cena, evidenciada pela relação directa que se estabelece entre a Virgem e Cristo e, por outro lado, a individualização relativa de cada figura e da sua gestualidade específica, também aqui expressivamente trabalhada. De facto, ainda que correspondam a um modelo comumente reproduzido, com a Virgem de mãos unidas sobre o peito e o Evangelista de rosto baixo, com a mão direita consternadamente pousada sobre a face, os gestos destas figuras são trabalhados com outra desenvoltura e naturalidade o que, a par de certos paralelos formais - como o do Cristo Crucificado da Santíssima Trindade do retábulo de Bucelas da antiga capela do Espírito Santo de Bucelas, ou o Calvário da igreja matriz de Cantanhede - permitem colocar esta obra no círculo de influência da oficina de João Afonso.

JA



© MSR  
Daniel Godinho

**CALVÁRIO**

Escola de Coimbra

Século XVI

Pedra calcária policromada

183,5 x 111,5 x 31,5 cm

Proveniência: Igreja ou capela de Aveiro, não identificada.

Museu de Aveiro / Santa Joana

Nº Inv. MA 241/B

Este baixo-relevo, com a representação do Calvário em pedra calcária policromada, é tradicionalmente designado por “Crucifixo que tem por *plafond* o panorama de Jerusalém” (Gonçalves, 1960).

O trabalho escultórico releva-se nos quatro elementos que o constituem e o formam: a representação central com Cristo crucificado, no monte do Gólgota, e, abaixo da cruz, a caveira. No topo da cruz, identifica-se a placa com a inscrição epigráfica “I.N.R.I.”.

Em segundo plano, sobressai um conjunto de casario e alguma vegetação, com policromia em tons terra, laranja, amarelo, azul e verde, representando a perspectiva panorâmica de Jerusalém.

Com uma temática religiosa aliada à sua função catequético-devocional, esta obra será proveniente de uma igreja ou capela de Aveiro ou da sua região, e trabalhada em “pedra de Ançã”.

Este baixo-relevo integra ainda um conjunto mais vasto de escultura em pedra proveniente da cidade e região de Aveiro, que deu entrada no Museu de Aveiro, quando da sua fundação (1911-1912).

**BIBLIOGRAFIA**

Gomes, 1921: 50; Gonçalves, 1960: 8; Quadros, 1978: 63; Quadros, 1984: 119; Costa, 2006: 121; Costa, 2010: 11.

MCC



© CMA, MAV/SJ  
Sandra Nunes

**CRISTO NA CRUZ**

Oficina de Coimbra

Século XVI

Escultura de vulto em calcário

81 x 56 x 18 cm

Proveniência desconhecida (aquisição a um particular)

Museu Nacional de Machado de Castro

Nº Inv. MNMC 5728

Escultura de vulto em calcário, com Cristo crucificado e adossado a uma cruz lisa, de secção rectangular. Apresenta-se cravado por três pregos, um em cada mão e outro nos pés. Tem a cabeça descaída para a direita, com coroa de espinhos sobre cabelos longos e ligeiramente ondulados e rosto com barba bifurcada. O seu corpo é longilíneo, coberto por cendal ligeiramente pregueado e com laçadas à direita.

Trabalho com algum equilíbrio anatómico e delineado por delicados traços expressivos. Este modelo escultórico encontrava-se, possivelmente, inserido num cruzeiro de caminhos e, embora com evidentes diferenças formais, aproxima-se de outras de idêntica tipologia, como é o caso do magnífico Cristo crucificado de Santo António dos Olivais, em Coimbra, peça esculpida por João de Ruão em 1536.

**BIBLIOGRAFIA**

Diálogos, 2013: 21-22.

PF



© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

**SÃO JOÃO EVANGELISTA**

Autoria desconhecida  
Século XVI  
Pedra calcária policromada  
100 × 35 × 21 cm  
Proveniência desconhecida  
Convento de Cristo, Tomar  
Nº Inv. 00-ESC-02

Pertencente ao Convento de Cristo em Tomar é a imagem calcária de São João, cuja autoria e proveniência se desconhecem mas cujos traços formais permitem datar do último quartel do século XVI.

Na relação com as restantes esculturas que pertencem ao Convento e que agora se expõem, esta imagem apresenta-se relativamente íntegra, ainda que tenha sido alvo de intervenções ao longo dos anos (em data incerta) que determinaram o uso de cimento a colar o pé esquerdo, material que agora se retirou. A policromia visível da peça é, seguramente, posterior à sua realização.

A escultura de São João deve comparar-se com outras suas semelhantes, particularmente com a que provém da capela dos Lançarotes da Igreja de Vera-Cruz (Aveiro), pertencente ao Museu de Aveiro / Santa Joana (Nº 164/B), mas também com a da Coleção Ernesto Vilhena (Herdeiros), hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (Nº 947 Esc), com as quais possui grandes afinidades ao nível da pose e pelo facto de calçar o mesmo género de sandálias. Na reserva do Museu Santos Rocha (Figueira da Foz) encontra-se uma escultura em pedra com a mesma iconografia, ainda que muito posterior à que agora se analisa. Deve ainda referir-se, neste contexto comparativo, a imagem de São João que Tomé Velho concebeu para o primeiro retábulo da actual Matriz de Matosinhos (São Salvador de Bouças) durante o segundo meado da década de setenta do século XVI. Feitas estas comparações, conclui-se que a escultura de São João do Convento não foi concebida por nenhum dos escultores que terão realizado as remanescentes, cada uma de sua mão e de seu ano, mas por um artista ainda por encontrar, pese embora o devamos procurar em Coimbra.

São João Evangelista esculpiu-se com correcção, ainda que sem a suavidade dos pormenores à flor da pedra e a anatomia impoluta que devemos a outros artistas, particularmente a João de Ruão. Ainda assim, regista-se que a imagem segura o livro na mão esquerda com um dos dedos a prender uma página, como vemos acontecer com frequência nas esculturas desenhadas e concebidas pelo escultor normando. Trata-se de um pormenor que nos remete para um horizonte de influências específico e muito relevante que não podemos deixar de apontar, pois que o escultor do São João do Museu Nacional de Arte Antiga não foi capaz de repetir o formato quando esculpiu o livro, deturpando aquela singularidade. Juntando o detalhe do dedo da mão entre o livro, ao talhe e à configuração do rosto, das vestes e suas quebras, bem como ao feitio dos pés, concluímos que esta representação possui um carisma muito especial.

Foi com Maria que São João subiu até ao calvário e foi com ela que, em cúmulo de comoção, assistiu à morte lenta de Cristo, agastado e dolorido. É esta a representação que se mostra aos crentes que a compreenderão, compadecidos, aspirando alcançar os insondáveis mistérios que os salvarão da morte.

CAG



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

## SÃO JOÃO EVANGELISTA DE CALVÁRIO

Escola de Coimbra

Século XVI

Pedra calcária policromada

85 x 36 x 19 cm

Proveniência: Capela dos Lançarotes, da Igreja de Vera-Cruz,  
de Aveiro

Museu de Aveiro / Santa Joana

Nº Inv. MA 164/B

A escultura de vulto de São João Evangelista, em pedra calcária policromada e dourada, forma parte de um Calvário com a figura de Nossa Senhora (MA Inv. 163/B), ladeando o Crucifixo central (MA Inv. 165/B). Representa-se assim, como o apóstolo mais novo de Jesus, para Quem se dirige o seu “olhar em alvo”, simbolizando, neste passo da morte na cruz, a Humanidade dos Filhos da Igreja. Como Santo Evangelista, segura o livro do seu Evangelho na mão esquerda, seu atributo iconográfico.

Tal como acontece com a Virgem (Cat. 16), o conjunto retabular é proveniente da Igreja de Vera Cruz de Aveiro, demolida no século XIX, precisamente da Capela dos Lançarotes (da família Couceiro da Costa, com origem no Morgado de Vilarinho), que remonta ao século XVI. Data-se esta capela de entre 1583 e 1585, datas de um caixotão de tecto abobadado e do portal da mesma.

“Este Calvário foi vendido a 17 de Fevereiro de 1792 pelo morgado de Vilarinho, Francisco Couceiro da Costa à Confraria da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de Vera Cruz por 100\$00, conhecida por Capela de Lançarote, existente até 1877 na dita Igreja” (Gomes, 1921).

O conjunto escultórico que constituía a parte superior do retábulo central da Capela, todo em pedra calcária, era ladeado pelos dois baixos-relevos nomeados, da “Invenção da Santa Cruz”, e armava-se acima do ponto central reservado ao sacrário e/ou devoção primeira, ladeado este por dois baixos-relevos alusivos a “Nicodemos” e a “José de Arimateia”. Todos os elementos arquitectónicos e escultóricos desta capela entraram no Museu de Aveiro, após a destruição da igreja sede de freguesia que era a de Vera Cruz, no século XIX, a 4 de Novembro de 1911, quando da constituição do Museu.

### BIBLIOGRAFIA

Gomes, 1921: 50; Gonçalves, 1960: 8-9; Neves, 1975: 246; Quadros, 1978: 63; Quadros, 1984: 119; Costa, 2006: 115-156; Costa, 2010: 11.

MCC



© DGPC/ADF  
José Rúbio

**MATER DOLOROSA**

Autoria desconhecida  
 Século XVI  
 Pedra calcária policromada  
 81,5 × 33,5 × 23 cm  
 Proveniência desconhecida  
 Convento de Cristo, Tomar  
 Nº Inv. 00-ESC-08

A imagem da Virgem, pertencente às reservas do Convento de Cristo em Tomar, não possui uma origem conhecida, sabendo-se apenas que terá emparelhado com a representação de São João (Nº 00-ESC-02) também do Convento.

Esta peça, concebida em calcário branco, estava muito danificada antes de pensar-se a exposição onde se integra. Partida em três lugares, a escultura foi recentemente colada no tronco (que estava decepado das pernas), ficando de fora o rosto cuja reconstrução, densamente interventiva, podia desvirtuar a correcta leitura do seu modelo primitivo. A cabeça da escultura desapareceu, ignorando-se a sua volumetria, bem como a do pescoço.

Sem atribuição definida, a imagem da Mater Dolorosa do Convento de Cristo enquadra-se nos moldes formais concebidos em Coimbra a partir dos anos 30 do século XVI mas digeridos depois, quando entram em palco os artistas sucedâneos de João de Ruão que dilataram as formas, dissipando a finura das texturas anteriores. Esta escultura representa a Virgem num tamanho generoso, veste-se com humildade e envolve-se nos largos panos que segura ao peito com as mãos cruzadas, mostrando os dedos delicados, delgados e compridos que lhe conferem elegância. Os elementos visíveis permitem colocar esta obra no último quartel do século XVI, depois de vista e digerida a imagem de Santa Isabel, que João de Ruão terá realizado para a Sé Velha de Coimbra em c. 1566 (MNNM, Nº E 103).

Quase não sobram representações da Virgem do Calvário, em pedra e de vulto redondo, datáveis do século XVI. Para além desta figuração, conhecem-se os exemplos da Mater Dolorosa do Museu de Aveiro / Santa Joana (Nº 163/B) e proveniente da capela dos Lançarotes da Igreja de Vera-Cruz (Aveiro), a Virgem presente no retábulo-mor da igreja Matriz de Matosinhos (São Salvador de Bouças), concebida por Tomé Velho, e a congénere do Museu Municipal Santos Rocha (em reserva e já do século XVII). Trata-se de uma iconografia que se desenvolve sobretudo em contexto retabular, ou relevada, reservando-se a representação da Virgem Dolorosa para o momento da Deposição da Cruz (Piedade).

Irmanando com Cristo Crucificado e São João, a Mater Dolorosa apresenta-se como uma mulher entregue ao sofrimento por ver o Filho preso e morto na Cruz. De mãos cruzadas no peito e empunhando o lenço onde chorou de tanta perturbação, Maria surge como uma Mãe desamparada que se acompanha pelo filho que Jesus lhe entregou na hora do seu passamento. Será com João que Maria expiará a dor, e com ele se apresenta aos crentes que, por sua vez, vivem em comunhão a comisseração da perda e do luto.

CAG





© IPT  
Gonçalo Figueiredo

## NOSSA SENHORA DO CALVÁRIO

Escola de Coimbra

Século XVI

Pedra calcária policromada

85 x 35 x 19 cm

Proveniência: Capela dos Lançarotes, da Igreja de Vera-Cruz,  
de Aveiro

Museu de Aveiro / Santa Joana

Nº Inv. MA 163/B

Escultura de vulto de Nossa Senhora, em pedra calcária policromada e dourada, que forma parte de um Calvário com a figura de São João Evangelista (MA Inv. 164/B), ladeando o Crucifixo central (MA Inv. 165/B). Nossa Senhora apresenta-se com túnica e capa debruadas a ouro e com decoração vegetalista policroma, sublinhada a ouro na cintura e no corpo da túnica. O véu e coifa, em conformidade à Sua dignidade de Mãe de Jesus, que, no Calvário figura à direita de Cristo, simboliza desde essa “Hora” a Mãe da Igreja.

Tal como acontece com o São João Evangelista (Cat. 14), o conjunto retabular é proveniente da Igreja de Vera Cruz de Aveiro, demolida no século XIX, precisamente da Capela dos Lançarotes (da família Couceiro da Costa, com origem no Morgado de Vilarinho), que remonta ao século XVI. Data-se esta capela de entre 1583 e 1585, datas de um caixotão de tecto abobadado e do portal da mesma.

“Este Calvário foi vendido a 17 de Fevereiro de 1792 pelo morgado de Vilarinho, Francisco Couceiro da Costa à Confraria da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de Vera Cruz por 100\$00, conhecida por Capela de Lançarote, existente até 1877 na dita Igreja” (Gomes, 1921).

O conjunto escultórico que constituía a parte superior do retábulo central da Capela, toda em pedra calcária, era ladeado pelos dois baixos-relevos, nomeados da “Invenção da Santa Cruz”, e armava-se acima do ponto central reservado ao sacrário e/ou devoção primeira, ladeado este por dois baixos-relevos alusivos a “Nicodemos” e a “José de Arimateia”. Todos os elementos arquitectónicos e escultóricos da Capela dos Lançarotes entraram no Museu de Aveiro, após a destruição da igreja sede de freguesia que era a de Vera Cruz, no século XIX, a 4 de Novembro de 1911, quando da constituição do Museu.

### BIBLIOGRAFIA

Gomes, 1921: 50; Gonçalves, 1960: 8-9; Neves, 1975: 246; Quadros, 1978: 63; Quadros, 1984: 119; Costa, 2006: 115-156; Costa, 2010: 11.

MCC



© DGPC/ADF  
José Rúbio

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Autoria desconhecida

Século XV-XVI

Pedra calcária policromada

79,5 × 42 × 29 cm

Proveniência: Igreja de S. Pedro da Beberriqueira, Tomar

Convento de Cristo, Tomar

Nº Inv. 00-ESC-03

A devoção à imagem da Santíssima Trindade cresce no século XII e assume particular intensidade a partir do século XIV, quando se mobiliza um processo complexo de humanização inscrito nas correntes teológicas e com repercussões na representação. A natureza trina e una de Deus, que se expõe através da conciliação com o Filho Homem e o Espírito Santo em forma de pomba, cuja proveniência vai ao encontro do Batismo, alcança, a partir daí, vários suportes e diferentes modos de expressão plástica. Bastará a observação do trifonte que se encontra também no Convento de Cristo (numa das chaves quinhentistas na dependência de acesso ao refeitório) para compreender a diversidade interpretativa deste tema no tempo largo que aqui se aborda. Tal como acontece com o Purgatório, outra entidade que ganha força nos mesmos períodos, a Trindade constrói a possibilidade da Salvação e é, em momentos difíceis para os crentes (e para a própria Igreja), uma recorrência que encontra na escultura em pedra a sua maior e mais divulgada expressão.

A representação mais comum deste tema, também ligado ao culto do Espírito Santo, é a do modelo identificado nesta peça: Deus entronizado que segura nos braços o Filho crucificado, sobre o qual pende o Espírito Santo, em ligação entre Pai e Filho. São composições hieratizadas, variando apenas na maneira como é segurada a cruz (lateralmente – como acontece neste caso – ou por baixo), onde assenta esta (sobre o globo ou sobre a caveira de Adão), na forma específica do trono e da coroa, na plasticidade de sugestão mais ou menos rígida e nas aptidões do artista para captar os desafios da anatomia e do tratamento das vestes.

Alguma insegurança desta peça nestes domínios, comprovada pelas dificuldades patentes na gestão dos corpos e das expressões faciais e corporais, na ondulação das roupagens, grossa e longe do naturalismo, ou na utilização dos instrumentos que acompanham os protagonistas (a coroa, a cruz, o globo e o trono com almofada), permitem pensar na eficácia de uma representação humanizada que é sobretudo concebida para oferecer aos crentes a matéria emotiva da Salvação. Estes ingredientes, conferindo o movimento que entrega suficiente energia ao tema, remetem a colocação desta peça para o período manuelino, à semelhança do que acontece noutras obras em tudo idênticas na região centro (como é o caso da Trindade da igreja matriz de Bugalhos, Alcanena, ou ainda a da igreja matriz de Alviobeira, Tomar), a sugerir a mesma autoria ou o mesmo círculo oficial. Com muitas zonas de destacamento do pigmento polí-cromo, a peça sofreu vários repintes ao longo do tempo.

MLC



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Autoria desconhecida  
Séculos XV-XVI  
Pedra calcária policromada  
56 x 25 x 20 cm  
Proveniência: Igreja Matriz da Pedreira, Tomar  
Igreja Matriz da Pedreira  
Nº Inv. PT E 01

A Santíssima Trindade da igreja matriz da Pedreira é uma obra de pequenas dimensões que obedece aos formulários mais comuns ao tema, aqui tratado por artista de uma oficina do período manuelino. Seguramente, encontra afinidades com a Trindade do Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. Nº 1455 Es.) que teve de se moldar à curvatura do bloco de pedra em que foi trabalhada, apresentando, assim, uma inclinação pouco habitual.

A obra da Pedreira é globalmente um exercício de doçura divina humanizada. As incorreções nas anatomias do Pai e do Filho, no tratamento dos panejamentos ou na forma mais tosca da pomba do Espírito Santo, não perturbam os potenciais naturalistas das atitudes nem a lição de humanidade que nela se experiencia. O artista investiu sobretudo no volume corpóreo de Deus (particularmente visível nos membros inferiores) e nas suas feições delicadas e emolduradas pela opção espiralada dos cabelos e das barbas.

Identificam-se várias camadas de policromia em várias épocas, sinal eloquente da atenção a que esta peça foi sendo sujeita ao longo do tempo.

**BIBLIOGRAFIA**

Ferreira, 2005: 46.

MLC



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Oficina ativa em Coimbra  
Século XV-XVI, 1475-1525  
Pedra calcária policromada  
72 x 29 x 27,6 cm  
Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena  
(Herdeiros), 1980  
Museu Nacional de Arte Antiga  
Nº Inv. 1857 Esc

A fórmula iconográfica com maior fortuna para representar a Santíssima Trindade na escultura portuguesa desde o período Gótico inscreve-se no tipo Trono da Graça, reunindo as três pessoas divinas na figuração, Pai, Filho e Espírito Santo, como nesta imagem da Idade Média final. Deus Pai está solenemente retratado como ancião barbado, coroado como imperador, a segurar o Crucifixo onde Cristo surge morto coroado de espinhos com a pomba do Espírito Santo pousada sobre a cabeça. Na densidade da composição materializa-se em corpo a essência de Deus trino, verdade fundamental da fé cristã.

Apesar de estereotipada a partir do modelo canónico, destaca-se nesta imagem a presença do símbolo do monte Calvário como base em que assenta o Crucifixo, incorporando com subtileza os passos da Paixão para a contemplação do crente, promovendo a sua conversão interior através da contrição experimentada pela visão do sacrifício cristológico para redenção e salvação da humanidade. A figura de Cristo exangue, concebida com algum sentido de naturalidade anatómica pretendida através da marcação vincada das costelas e sublinhada pelas chagas avivadas pela policromia (repolicromia), é fruto da espiritualidade renovada que assim ganha na expressão plástica toda a dimensão dolorosa.

MJVC



© DGPC/ADF  
Luísa Oliveira

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Oficina ativa em Coimbra

Século XV, 1475-1500

Pedra calcária com vestígios de policromia

72 x 26,5 x 18,5 cm

Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros), 1980

Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv. 1534 Esc

Ao representar a Santíssima Trindade através da figuração de Deus Pai sedente, segurando o crucifixo com Cristo Filho morto e a pomba do Espírito Santo, inclui-se no tipo das Trindades Trono da Graça, *Sedes Gratiae* ou *Thronum Gratiae*, o mais difundido na escultura em Portugal durante toda a Idade Média e no século XVI.

Dogma fundamental do Cristianismo, o tema da Santíssima Trindade, pela sua complexidade, teria necessariamente difícil tradução visual. Múltiplas fórmulas foram ensaiadas no sentido de encontrar uma imagem que representasse a pluralidade das pessoas divinas, sem prejuízo da unidade do Pai, do Filho e Espírito Santo, três pessoas distintas em um só Deus. A Igreja condenou ou rejeitou alguns desses modos de representação, acabando por adotar a imagem antropomorfa do Trono da Graça, fixada nos séculos XI-XII: Deus-Pai, coroado e sentado no trono, representado normalmente com barba, sinal visível da sua ancestralidade/intemporalidade, apresenta Deus-Filho incarnado no seu Fim e Justificação - Cristo morto na cruz, coroado de espinhos. A Pomba, emblema do Espírito Santo, referida como tal nos Evangelhos canónicos de Marcos, Lucas e João, emanação do Pai e do Filho é o elemento que congrega a unidade das três pessoas divinas e que ocupará sempre pontos centrais das imagens.

A figuração de Deus Pai como ancião, como esta imagem de rosto com rugas vincadas evidencia, foi materialmente criada a partir da passagem bíblica de Daniel (7,9: "Enquanto eu olhava, tronos foram postos no lugar, e um ancião se assentou. A Sua veste era branca como a neve; o cabelo era branco como a lã. Seu trono ardia em fogo, e as rodas do trono estavam todas incandescentes"). A partir de São João, a pomba figuraria a Terceira Pessoa do Espírito Santo, pois no batismo de Cristo, "Vi o Espírito descer do céu como pomba" (1,30).

Nesta escultura, a composição prismática triangula material e simbolicamente a complexa ideia trinitária antropomorfa juntando as três figuras no eixo central, ponto fulcral para o olhar do crente, como patente noutras imagens aqui expostas que seguem modelo idêntico.

MJVC



© DGPC/ADF  
Luísa Oliveira

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Autoria desconhecida

Século XVI

Pedra calcária policromada

99 x 59 x 37 cm

Proveniência: freguesia das Areias, Ferreira do Zêzere

Convento de Cristo, Tomar

Nº Inv. 00-ESC-04

Escultura proveniente do antigo acervo reunido pela UAMOC (cujo N° de Inv. – 599 – se preserva ainda na base), aproxima-se das soluções utilizadas para as igrejas de Carrazede, Paialvo (também nesta exposição), e da Junceira, ambas no concelho de Tomar. Idêntico tratamento do trono, da cruz assente sobre a caveira de Adão, dos corpos e das vestes fazem supor a mesma produção oficial em torno da década de 20 do século XVI. Destaca-se nesta peça a coroa em forma de tiara papal “espinhada” assente sobre o rosto grave de Deus Pai.

A humanidade de Cristo, com os pés e as mãos em volumetria exagerada, demarca-se da posição mais firme do Pai, clarificando as várias etapas que conduzem à Salvação. A opção pela iconografia que recai sobre Adão parece ser uma inovação do século XVI (e em particular do período manuelino), em detrimento das opções anteriores e dirigidas ao globo, progressivamente abandonado. Ou seja, constitui este um momento em que se substitui a simbólica de Cristo como Salvador do Mundo para reforçar a ideia humanizada de sofrimento e expiação. Ao longo desta centúria, as soluções mais correntes para o repouso da cruz irão para a ausência de qualquer elemento de suporte e a cruz com o crucificado cai sobre a base ou sobre o manto de Deus Pai.

MLC





© IPT  
Gonçalo Figueiredo

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Autoria desconhecida

Século XVI

Pedra calcária com vestígios de policromia

86,5 × 39,8 × 27,5 cm

Proveniência: Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Carrazede, Paialvo

Museu Diocesano de Santarém

Nº Inv. E 1062

Escultura com algumas fragilidades no tratamento das proporções, das anatomias e das vestes, mas magnífica pela capacidade de expressão corpórea humanizada. A figura de Deus Pai é a de um idoso sobre o qual pesam os pecados do mundo e o seu rosto revela a fadiga do seu eterno projeto de Salvação.

Muito aproximada à representação anterior, esta peça deverá também ser inscrita numa mesma produção oficial dentro da década de 20 do século XVI. Mutilada e com fraturas, revela, mesmo assim, uma integridade que permite compreender o impacto da sua força devocional sustentada pelo cromatismo do qual ainda restam vestígios.

**BIBLIOGRAFIA**

Ferreira, 2005: 45.

MLC



© MDS  
João Nunes da Silva

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Oficina de Coimbra

Século XVI

Escultura de vulto em calcário

81 x 40 x 43 cm

Proveniência desconhecida

Museu Nacional de Machado de Castro

Nº Inv. MNMC 14428

Escultura de vulto em calcário com a representação da Santíssima Trindade. O Padre Eterno apresenta-se majestoso, coroado e entronizado numa cadeira, cujos painéis laterais são preenchidos por losangos em ponta de diamante. Segura nas suas mãos a cruz em tau com a representação de Cristo crucificado, sobrepujada pela presença da pomba do Espírito Santo.

A rigidez e a desproporção desta composição escultórica inscrevem-se nas obras correntes produzidas, certamente, numa das oficinas conimbricenses da renascença tardia de finais do século XVI, cujos escultores imitavam antigos modelos clássicos, mas já sem a mestria inicial dos protótipos delineados pelo mestre João de Ruão.

PF



© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

**SANTÍSSIMA TRINDADE**

Autoria desconhecida

Século XVI

Pedra calcária policromada

97 × 34 × 32 cm

Proveniência: Igreja Matriz de Carregueiros, Tomar

Igreja Matriz de Carregueiros

Nº Inv. PT E 02

Escultura de um porte austero que caracteriza a produção do tema da Santíssima Trindade na segunda metade do século XVI, diluído já o carácter humanizado que dá corpo ao “Primeiro Renascimento”. Encontrando afinidades com a peça anterior, esta exhibe os mesmos ingredientes, com ligeiras variações, que se encontram também, por exemplo e para referir apenas os resultados de uma devoção estendida à zona centro do país, nas trindades das igrejas de Casais, concelho de Tomar, Pego, concelho de Abrantes, Malhou, concelho de Alcanena, Carregueira, concelho de Chamusca ou ainda nas esculturas pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. Nº 1474 Esc. e Inv. Nº 2138 Esc.). A atitude mais ou menos hierática de Deus fixada em todas elas sintoniza-se com o tratamento largo das vestes sacerdotais e do cruzamento dos panos, com idênticas representações de Cristo (inexistente na Trindade da Carregueira), agora em maior desproporção com a figura imponente do Pai, com a representação da pomba de maior ou menor volumetria e de asas abertas ou fechadas (como é o caso desta) ou com a definição do trono, decorado lateralmente com o losango (motivo extraído da lógica ornamental da Antiguidade Clássica) e quadrifólios.

No encerramento de um ciclo, a Santíssima Trindade da igreja de Carregueiros, e na sua artificiosa decoração pictórica (provavelmente não a original), corporiza bem a densidade “maciça” a que chegaram estas representações de uma devoção que encontra, noutros suportes e noutras disciplinas artísticas, um enorme lastro do século XII ao século XX.

MLC



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

## SÃO BRÁS

Autoria desconhecida

Século XV

Pedra calcária policromada

62 × 26 × 19 cm

Proveniência: Igreja de S. Pedro, Tomar

Convento de Cristo, Tomar

Nº Inv. 00-ESC-13

A extraordinária abundância de imagens de culto representando São Brás identificadas com os séculos XV e XVI, não pode senão testemunhar o seu protagonismo entre os santos de maior devoção popular. Festejado a 3 de Fevereiro, altura da célebre bênção das gargantas e parte do ciclo festivo do Carnaval, São Brás, bispo e mártir de Sebaste (Capadócia), contava-se entre os Catorze Santos Auxiliadores, elenco eficaz para os problemas do corpo e da alma.

Se noutras regiões da Europa, São Brás foi cultuado enquanto santo tutelar dos produtores e cardadores de lã (Inglaterra) ou patrono dos pedreiros (França), em Portugal a sua invocação preferencial foi a de protector das aflições de garganta, a partir de um dos mais conhecidos episódios da sua *Vida*, em que teria salvo da morte certa uma criança que se engasgara com uma espinha. Se a especificidade do mal visado pelos poderes do santo parece não corresponder, em dimensão e importância, à intensidade do culto e ao número de imagens, vale a pena recordar que, sob o rótulo genérico das enfermidades de garganta, se contam não só as dores e inflamações, como também a obstrução, a asfixia e até mesmo a fala (ou o mutismo), uma vez que São Brás era conhecido pela sua eloquência, à qual até mesmo os animais selvagens eram sensíveis. Além do mais, a importância e vulnerabilidade da boca, enquanto porta do corpo, são preocupações bem conhecidas para as culturas (não exclusivamente populares) medieval e moderna, escorregando até à contemporaneidade em expressões como a exclamação “São Brás”, que nalgumas regiões ainda se dirige a quem acaba de espirrar, tossir ou engasgar-se.

A escultura que aqui se apresenta, proveniente da capela de São Brás da igreja de São Pedro de Tomar, corresponde, assim, à disseminação de um culto que por toda a parte exigiu a intermediação das imagens. Desprovida de cabeça, como outras esculturas do núcleo do Convento de Cristo, apresenta-nos São Brás envergando trajes episcopais, com alva, casula (re)policromada de vermelho e manípulo da mesma cor, segurando um báculo cuja crossa se perdeu. Aos seus pés, um jovem padecente ajoelha-se e implora ajuda, enquanto o santo, com pragmatismo médico, coloca o indicador na sua boca, confirmando com o contacto corporal o poder transcendente do milagre. Por entre a variedade de fisionomias e gestos que a iconografia de São Brás autorizou, esta versão interventiva encontra expressão comum em muitas outras esculturas de vulto, algumas delas constantes desta exposição (MNMC 4050; MNAA 1804 Esc; MNAA 2341 Esc).

JA



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

**SÃO BRÁS**

Oficina de Coimbra

Século XV

Escultura de vulto em calcário policromado

83 x 26,5 x 27 cm

Proveniência desconhecida (aquisição a um particular)

Museu Nacional de Machado de Castro

Nº Inv. MNMC 4050

Escultura de vulto em calcário, com vestígios de policromia, representando São Brás. O santo apresenta-se em pé, paramentado com casula e coberto por uma mitra, segurando na mão esquerda o bordão de um báculo (sem a crossa, já desaparecida). Coloca o dedo indicador da mão direita na boca do menino, o qual se encontra orante e ajoelhado a seus pés. Assenta sobre uma base de formato octogonal.

São Brás é o santo protector contra as doenças de garganta. Vestido com a sua indumentária de bispo, executa o milagre de salvar uma criança de morrer engasgada, retirando-lhe da sua garganta uma espinha de peixe que a afligia.

Esta representação filia-se, provavelmente, em obras saídas da oficina de Diogo Pires-o-Velho, como se pode observar em certos pormenores estilísticos, como sejam a forma rígida de cair dos panejamentos, a expressividade do seu rosto ou o tratamento do seu cabelo.

**BIBLIOGRAFIA**

Correia, 1941: 33, Nº 7.

PF



© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

**SÃO BRÁS**

Oficina ativa em Coimbra  
Século XV, 1475-1500  
Pedra calcária policromada  
47 x 19,5 x 18,5 cm  
Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena  
(Herdeiros), 1980  
Museu Nacional de Arte Antiga  
Nº Inv. 1804 Esc

A vida de São Brás foi recriada pela lenda. Médico, eleito bispo de Sebaste, teria feito de uma gruta a sua residência episcopal onde recebia gentes e animais doentes, curando-os com um simples gesto de bênção. Perseguido e aprisionado pelo governador imperial da Capadócia, na prisão continuará a fazer os seus milagres, entre os quais se conta a salvação de um menino que asfixiava com uma espinha de peixe cravada na garganta, antes de sofrer martírios e ser morto por decapitação. Virá a ser cultuado com grande devoção em toda a Cristandade latina enquanto santo intercessor na cura física que explica a prolixa quantidade de imagens - assim como de relíquias - do Santo.

Na imaginária medieval portuguesa é representado invariavelmente na sua qualidade de Bispo, acompanhado dos atributos litúrgicos correspondentes à função, e quase sempre acompanhado pela criança, tocando-lhe na garganta ou abençoando.

Esta escultura inscreve-se nesse modelo que sintetiza a narrativa da vida do Santo, com a particularidade de apresentar o Bispo Brás sentado na cadeira episcopal com forma de banco, constituindo assim uma figuração menos corrente.

MJVC



DGPC/ADF  
Luísa Oliveira

**SÃO BRÁS**

Autoria desconhecida

Século XV-XVI

Pedra calcária policromada

81,5 × 37 × 20 cm

Proveniência: Igreja de São Pedro de Alviobeira, Tomar

Museu Diocesano de Santarém

Nº Inv. A 07.00

A escultura de São Brás proveniente da Igreja de São Pedro de Alviobeira, em Tomar, e conservada no Museu Diocesano de Santarém, introduz neste núcleo expositivo uma alternativa formal às representações em que o santo toca a boca do fiel afligido pelos males de garganta. Neste caso, a hierática figura do santo bispo, cuja aparente impassibilidade se quebra pela doçura quase infantil do rosto, estende a sua mão direita em direcção à criança que se ajoelha aos seus pés sem, contudo, lhe tocar. Na mão esquerda, ostenta o báculo, insígnia episcopal em cuja crossa se desenham vegetalismos volumosos e agitados que, a par do traço e volumetria geral de ambas as figuras, confirmam a inclusão desta obra na produção escultórica do período manuelino. De resto, os característicos drapeados em V quebrado da casula deste São Brás, encontram certas afinidades numa outra escultura patente nesta exposição, de cronologia comum, a Virgem do Leite do MNAA (1981 Esc), reafirmando a estreiteza dos círculos oficiais deste período e abrangência da sua encomenda.

Pela sua popularidade e pela variedade de soluções encontradas para a sua representação, a iconografia de São Brás é também das mais aptas à representação da infância, por vezes apenas simulada pela miniaturização da figura do padecente, mas aqui nitidamente procurada nas proporções do corpo e na infantilização das feições. De resto, a associação de São Brás aos animais selvagens e à infância, terá feito dele uma poderosa arma para a protecção e domínio das crianças nervosas e indisciplinadas, o que mais justificaria a intensidade do seu culto num período em que o alcance da idade adulta era ainda um privilégio obtido à custa da intercessão divina.

Este São Brás, que cura, abençoa e protege, revela na sua policromia (resultado de sucessivos repintes) uma tendência recorrente nas representações deste santo em Portugal: a escolha do vermelho para as suas vestes e do verde para as da criança ou jovem orante, que encontramos noutras esculturas deste núcleo (Convento de Cristo 00-ESC-13; MNAA 1804 Esc; MNAA 1278 Esc) e em muitas outras do mesmo período. Por certo apoiada no simbolismo das cores litúrgicas, esta codificação indica o vermelho como cor da Paixão e dos mártires, utilizada na celebração das suas festas, e do verde como cor do Tempo Comum e dos dias penitenciais, associado à esperança na ressurreição e na salvação eterna.

JA



© MDS  
João Nunes da Silva

**SÃO BRÁS**

Oficina ativa em Coimbra (?)  
Século XV, 1475-1500  
Pedra calcária policromada  
67 x 25 x 17,5 cm  
Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros), 1980  
Museu Nacional de Arte Antiga  
Nº Inv. 2341 Esc

Esta representação de São Brás, esculpida no último quartel do século XV, figura com excelência a cultura da imagem cristã tal como ela foi vivida em Portugal durante a Baixa Idade Média. Retratado em vestes episcopais, ostentando o báculo, a mitra e o amito, seus atributos litúrgicos mais comuns, abençoando com a mão direita enquanto apoia a esquerda sob o queixo de uma criança ajoelhada aos seus pés, é uma obra sintética do episódio da lenda do bispo mártir, quando salva um menino que asfixia com uma espinha de peixe cravada na garganta. Os poderes taumatúrgicos que as narrativas dos seus milagres lhe atribuíam tornaram-no um santo popular no panteão da vivência religiosa quotidiana e o intercessor preferido para sarar os males da garganta, tal como o atesta o grande número de imagens da sua invocação que conservamos, um pouco à semelhança do que aconteceu nos países germânicos onde o seu nome se associou ao verbo *blasen*, soprar (em alusão ao ar necessário à vida), e se pedia a sua proteção contra as tempestades de vento.

A difusão do culto de São Brás, na maior parte dos casos seguindo esta fórmula iconográfica da salvação da criança pela bênção, está bem documentada na coleção de escultura do Museu Nacional de Arte Antiga, com perto de cinquenta imagens, grande parte delas provenientes da coleção do Comandante Ernesto Vilhena. Entre todas, destaca-se a qualidade deste exemplar, que tem poucos paralelos formais no património escultórico português. A contenção narrativa, a distribuição rígida dos corpos do bispo e do menino, a intemporalidade das máscaras mesclam-se com pormenores de grande força plástica patentes na qualidade dos ornatos da mitra e do báculo, no efeito táctil do lançamento dos cabelos e no primor do contraste volumétrico entre os drapedos ressaltados em forma de V e U da parte superior da estola e a marcação das pregas verticais simétricas na parte inferior dos corpos das figuras.

**BIBLIOGRAFIA**

Fernandes, 1997; Carvalho, 1999: 81, cat. 18; Carvalho, 2000a: 253, cat. 86.

MJVC



© DGPC/ADF  
José Pessoa

**SÃO BRÁS**

Oficina ativa em Coimbra: João Afonso (?)

Século XV, 1450-1475

Pedra calcária policromada

67 x 19,5 x 17 cm

Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros), 1980

Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv. 1278 Esc

Obra filiada na produção escultórica serial da oficina de João Afonso, o São Brás representado de pé com a mão direita apoiada sobre a garganta de um menino é notável pela expressiva codificação da história do Santo. Tanto a presença de atributos iconográficos alusivos à sua qualidade episcopal, como a gestualidade patente na figuração traduzem os elementos motrizes da devoção que lhe foi prestada desde o início da Idade Média.

Segundo as narrativas da hagiografia de Brás, bispo de Sebaste, na Ásia Menor, no século IV, terá intercedido no salvamento de uma criança que asfixiava com uma espinha de peixe cravada na garganta. Assim, esta imagem representa-o enquanto bispo envergando a sua casula sobre alva, com estola, manípulo, mitra triangular pontuada por decoração de gemas, luvas episcopais ornamentadas com anéis e cabochões, báculo com véu enrolado – com a parte recurvada voltada para a frente, para o observador, conforme determinado pela liturgia da leitura do Evangelho –, todos elementos associados ao múnus episcopal, cujo significado é sublinhado pelo verismo do vermelho-púrpura e do dourado da policromia. No eixo central da composição, o menino está de pé com as mãos postas em atitude orante, enquanto São Brás encosta os dois dedos direitos da bênção ao seu pescoço, condensando neste gesto a história da salvação da criança exibida na imagem esculpida no ponto focal para a visão do crente.

MJVC



© DGPC/ADF  
Luísa Oliveira

**SÃO MIGUEL ARCANJO**

João Afonso

Século XV

Pedra calcária com vestígios de policromia

76 × 42 × 25 cm

Proveniência: Capela de São Miguel, Tomar

Convento de Cristo, Tomar

Nº Inv. 00-ESC-12

A imagem de São Miguel Arcanjo, pertencente ao espólio do Convento de Cristo, provém da destruída capela tomarense com a mesma invocação que se situava nos terrenos da antiga Horta D'El Rei, o lugar hoje ocupado pelo mercado municipal construído em 1945. Na medida da investigação realizada, sabe-se que em 1955 eram conhecidas as ruínas de uma capela com a invocação de São Miguel nos terrenos do mercado. No volume terceiro dos UAMOC, lê-se que o município removeu 200 azulejos hispano-árabes do arruinado edifício, do qual sobrava apenas a capela-mor. Acrescenta-se à notícia que: “A imagem de S, Miguel, que lá pertenceu, escultura manuelina, de pedra, mas já mutilada, encontra-se guardada, há anos, no Museu da União com o Nº 14.” (Anais, 1951-1958: 174).

Trata-se de uma peça de calcário branco com poros finos (semelhante ao das orlas de Coimbra) que possui ténues vestígios de policromia e marcas de ferrugem em vários pontos que demonstram um hipotético enterramento junto a materiais ferrosos. A escultura possui lacunas muito significativas. A cabeça foi decepada, desaparecida em conjunto com a mão esquerda, parte da balança e a quase totalidade das asas. Sabendo do poder que a figuração da cabeça possui, em termos simbólicos e ao nível do registo da sua autoria, reflectida sobretudo no desenho e no talhe das cabeças e das mãos, a atribuição da escultura ficou a dever-se a outros motivos. Apesar de fragmentária, a imagem revela, ainda, a personalidade do seu autor, sugerida através dos seus elementos essenciais e das características formais que permitem filia-la ao trabalho maduro do escultor João Afonso. Comparando esta escultura com outras da mesma autoria, particularmente as que representam São Miguel a dominar o Demónio (MNAA, Nº 1194 Esc e MNMC, Nº E 37), restam poucas dúvidas sobre a atribuição agora declarada. Para além deste confronto, cotejemos o São Miguel do Convento com outras representações congêneres realizadas por escultores do círculo (mais ou menos afastado) de João Afonso (MNAA, Nºs 1063, 1002, 999, 977, 961; MNMC, Nº E 36-1; a imagem fisicamente debilitada de São Miguel da reserva do Museu Diocesano de Santarém, s/n, a imagem ainda desconhecida da paróquia de Pinheiro do Ázere, Viseu, etc.), que abonam sobre a garantia desta atribuição. A correcção e a técnica do talhe, o lançamento geral da figura, o formato dos panos, a pose (e o porte), os detalhes como o fimal quadrilobado, as bainhas dos mantos em espinha, a forma e o tratamento da balança que deixa ver as almas, a dominação do demónio e o modo como ele agarra as pernas do arcanjo, consubstanciam elementos que denunciam o carácter do sobredito escultor.

A figuração do guerreiro Arcanjo São Miguel consiste, também para o século em aferição, numa escolha expressiva. O combate do mal, representado na sua síntese diabólica, constituiu-se como uma frente iconográfica significativa, aquietando os devotos que, por seu turno, temerosos do momento da pesagem das suas almas no momento do juízo final, procuravam o bem que os salvaria na eternidade.

**BIBLIOGRAFIA**

Anais, 1951-1958; Anais, 1959.

CAG



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

**SÃO MIGUEL ARCANJO**

João Afonso

Século XV

Escultura de vulto em calcário policromado

103 x 46 x 28,2 cm

Proveniência: Igreja de São Salvador, Coimbra

Museu Nacional de Machado de Castro

Nº Inv. MNMC 643

Escultura de vulto em calcário com vestígios de policromia, representando São Miguel Arcanjo em pé, numa postura hierática e solene, com as asas caindo verticalmente e dominando o demónio. Apresenta os cabelos cingidos por um diadema e veste um manto preso no peito por um fírmal polilobado. Segura na mão direita uma lança que crava na boca do demónio alado e prostrado a seus pés; na mão esquerda sustém a balança do Juízo Final (com um dos braços mutilados), contendo num dos pratos uma alma, enquanto no outro estão os pesos relativos aos pecados desta.

Atribuído a João Afonso – por comparação estilística com esculturas idênticas ou outras onde surge a figuração de anjos –, esta obra é proveniente da igreja conimbricense de São Salvador. Trata-se de uma das composições mais equilibradas do escultor, pela forma como combina a delicada expressão das linhas do seu rosto, a ondulação dos seus cabelos ou o amplo e detalhado desenho das suas asas.

**BIBLIOGRAFIA**

Correia, 1941: 33, Nº 7; Santos, 1948: I, 47; Arte, 1955-1956: XI; Craveiro, 1986: 134; El Arte, 1994: 62-63; Al Confini, 2000: 137, Nº 56; Dias, 2003: 177.

PF



© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

## SÃO MIGUEL ARCANJO

Oficina ativa em Coimbra: João Afonso (?)  
 Século XV, 1450-1475  
 Pedra calcária com vestígios de policromia  
 79 x 40 x 22 cm  
 Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena  
 (Herdeiros), 1980  
 Museu Nacional de Arte Antiga  
 Nº Inv. 1002 Esc

Esta imagem do Arcanjo São Miguel enquadra-se, em termos iconográficos, numa tipologia frequente em Portugal durante a centúria de Quatrocentos cuja matriz foi difundida pela produção da escultura gótica de Coimbra, particularmente pelos modelos da oficina de João Afonso, correspondendo à intensidade devocional popularizada pela simbologia da sua santidade. Como qualquer outro Anjo, para os cristãos, São Miguel é considerado um ser espiritual benéfico, mensageiro da vontade divina, enviado de Deus e seu intermediário entre os homens. Como Arcanjo é um dos três nomeados nos Livros canónicos da Bíblia, juntamente com São Gabriel e São Rafael, e faz parte da hierarquia dos que partilham a glória de Deus. Na tradição judaica do Antigo Testamento, é reconhecido como “chefe das armadas de Yahvé”, tendo aparecido a Josué junto de Jericó, como o próprio “anjo de Yahvé que caminha diante do povo do Êxodo”. A Nova Lei completou esta imagem ao identificá-lo com a voz anunciadora do fim dos tempos e da ressurreição dos mortos (Daniel 12,1), e ao considerá-lo como o campeão da luta contra o diabo e vencedor do dragão do Apocalipse (Apocalipse 12, 7-8). Neste sentido, Miguel garantiu na civilização judaico-cristã o seu lugar de chefe das milícias celestes. A conceção beligerante da condição angélica contribuiu para a fixação da sua representação como vencedor do inimigo infernal, que subjuga sob os seus pés, ou ainda como guerreiro. Na linha que radica no passo apocalíptico, terá o seu papel no juízo das almas, pesando-as na balança que penderá para o lado do bem ou do mal.

Na Península Ibérica, a representação do guerreiro angélico esteve presente desde o início da Reconquista Cristã, incorporando desde logo o sentido de combate pela fé e personificando o espírito de cruzada, conjugando-se ainda com a preocupação com a morte e as temáticas do Juízo Final durante os últimos séculos da Idade Média.

Esta imagem gótica do Arcanjo retrata-o no ato de empunhar uma cruz processional para esmagar a figura diabólica. Para além disso, mostra-o como o pesador de almas figuradas na balança. Ostentando um escudo onde se releva a cruz da Ordem Militar de Avis, pode ainda ler-se na sua dupla simbologia da proteção invocada para a nova Dinastia que ocupou o trono de Portugal e para a Ordem de Cavalaria de Avis.

### BIBLIOGRAFIA

Fernandes, 1997; Carvalho, 1998: 106-109; Carvalho, 2001: cat.89; Carvalho, 2000d: 255-256, cat. 93.

MJVC



© DGPC/ADF  
Luísa Oliveira

**SÃO MIGUEL ARCANJO**

Autoria desconhecida

Século XVI

Pedra calcária policromada

80 × 26,5 × 27 cm

Proveniência: Igreja Matriz de Carregueiros, Tomar

Igreja Matriz de Carregueiros, Tomar

Nº Inv. PT E 03

A interpretação do tema de S. Miguel Arcanjo da igreja de Carregueiros segue uma iconografia tipificada com os atributos que lhe são mais comuns: a balança com as almas, na sua missão de psicopompo, e a lança que trespassa o demónio a seus pés.

Datável dos inícios do século XVI, o apuramento formal deste modelo haveria muito rapidamente de conduzir às versões estabilizadas da oficina de Diogo Pires-o-Moço em Coimbra, cuja produção é talvez das mais reconhecíveis neste período. Mas, até lá, o culto a S. Miguel desenrola-se na intensidade do combate emotivo entre a luz e a obscuridade, entre o chefe da milícia divina e o guardião do caos. O Arcanjo pisa literalmente o demónio cornudo que se debate vencido, com a boca em esgar, e agarrando um dos pratos da balança com as almas. Entre a razão divina e a inconsciência é a vitória da primeira que se anuncia reforçada pela serenidade impassível do Arcanjo com diadema, tratado de forma hierática e mostrando com nitidez as hesitações nos capítulos do rigor anatómico e do tratamento das vestes.

Escultura que encontra muitos paralelos com outras representações em diversos museus e igrejas do país, mantém um cromatismo vibrante e fruto de vários repintes em cronologias incertas. Foi agora alvo de uma intervenção que passou pela sua limpeza, pela colagem da mão direita e pela substituição da lança.

MLC



© IPT  
Gonçalo Figueiredo

**SÃO MIGUEL ARCANJO**

Autoria desconhecida

Século XV

Pedra calcária com vestígios de policromia

143,5 × 60 × 40 cm

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha

Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, Batalha

Nº Inv. MB29

A representação calcária de São Miguel Arcanjo, proveniente do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), expõe-se actualmente no Museu da Comunidade Concelhia da Batalha.

A imagem do Arcanjo está relativamente íntegra faltando-lhe, contudo, elementos imprescindíveis à sua completa decifração. Desaparecida a mão direita do Arcanjo, bem como o punho e um pedaço do braço que empunharia a lança no momento de desferir o golpe fatal no demónio, ficamos sem saber o ângulo e a orientação da arma, ignorando se esta figuração empunharia a balança (na mão esquerda) da qual, por seu turno, não sobram quaisquer resíduos físicos. A escultura possui vestígios de policromia (castanhos e vermelhos) que sugerem a sua fisionomia primeva, integralmente pintada. Apesar destas lacunas, a imagem detém um carácter vigoroso e muito particular, se comparada com produções congéneres do século XV português.

De um modo geral, as preferências iconográficas recaíam, durante o século XV, sobre o Arcanjo na sua índole de anjo psicopompo (pesando as acções e separando-as para conduzir as almas) que aqui desaparecerá para encarnar o guerreiro em luta com o diabo, lavando os pecados do mundo. Vestindo-se com uma armadura coberta pelo manto – que teatralmente se enrola no braço esquerdo –, o sereníssimo São Miguel representa-se espezinhando o demónio, vivendo os segundos anteriores ao desferimento do golpe mortal. O diabo, que possui um corpo densamente incomum para o horizonte formal português (robusto, escamoso e caprino e com um rosto fortemente bestial), antecipa a sua derrota, agitando-se, já agónico e perdedor.

Desconhecendo a autoria desta escultura, também por possuir feições relativamente alienígenas, marcadas no rosto redondo do anjo, nos lábios grossos, no formato do nariz (ainda que quebrado) e no volume dado aos olhos que nos remetem para horizontes geográficos a sul de Portugal, conseguimos encontrar outras representações, entre os séculos XV e XVI, que usam o mesmo modelo global. A escultura de São Miguel da Sé de Braga (que atribuímos ao círculo de Diogo Pires-o-Moço) ou a posterior do Museu de Arte Sacra de Arouca (já tardia, do século XVI) reclamam o mesmo tipo formal, mesmo sem a figuração do demónio. Neste pequeno elenco, registre-se também a imagem de São Miguel (c. 1536) do retábulo feito por João de Ruão para o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra (MNMC, Nº E 98). A ligar a este grupo cumpre colocar outras figurações, como a de São Miguel (c. 1475, em madeira) do Museu de Touraine (Nº 17.190.751); a calcária do Musée des Augustins, Toulouse (1476-1500, Nº RA 583); a de barro, do Museo de Bellas Artes de Sevilha, entre tantas outras que nos remetem para o mesmo carácter geral, originado em França no século XV e imediatamente difundido.

CAG



© DGPC/ADF  
José Paulo Ruas

**SÃO MIGUEL ARCANJO**

Oficina de Gil Eanes (ativo 1450-1500)

Século XV, 1450-1500

Pedra calcária policromada

92 x 35 x 15 cm

Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (Herdeiros), 1980; comprado por Ernesto de Vilhena, por intermédio de António Saraiva Nunes, em Fataunços (Vouzela), em data posterior a 1940

Museu Nacional de Arte Antiga

Nº Inv. 1062 Esc

Ao escultor deste São Miguel Arcanjo pode associar-se um vasto conjunto de peças reconhecíveis através da tipologia das cabeleiras e do requinte dos ornatos e das policromias dos panos. Com toda a probabilidade, o mestre trabalhou na região de Coimbra, esculpindo em pedra de Ançã e deixando sempre marcas muito personalizadas nas suas produções. As cabeleiras constituem uma massa afastada da cabeça, trabalhada em faixas onduladas, quase vermiformes, aplanadas umas sobre as outras, delineando uma oval muito larga. A roupagem trabalhada por sistema, em todas as obras, em pregas pesadas de perfil redondo, é enriquecida por bainhas e remates relevados a imitarem com sumptuosidade a riqueza dos têxteis da época, sempre avivados pela aplicação profusa do dourado (hoje vestigial, nesta escultura exposta).

Neste São Miguel Arcanjo, muito próximo de uma escultura da mesma invocação que se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro, de grande escala, (MNMC Inv. 4056;E49), a figura andrógina foi concebida em serpentina aparente acusada pela alteração do eixo através da curvatura de uma prega na parte inferior esquerda da túnica talar, na tentativa de criar o contraposto canónico e representar o movimento.

Nalgumas esculturas da Virgem atribuíveis à produção da oficina de Gil Eanes, escultor documentado no estaleiro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha – conservadas na região de Coimbra e no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA Inv. 1782 Esc) – a lavra deste mestre é reconhecível fundamentalmente pelos detalhes ornamentais aparatosos e, de modo invariável, pelo modelado dos cabelos. Pequenos apontamentos anatómicos como rostos esguios com os óculos de supracílios altos, as sobrancelhas muito finas, o queixo pequeno e um pouco pontudo, as faces glabras e feminis sobre pescoços cilíndricos respiram, em imagens semelhantes, o amaneiramento do gótico internacional.

**BIBLIOGRAFIA**

Dias, 1986; Fernandes, 1997; Carvalho, 2000a; Carvalho, 2000c: cat. 55.

MJVC



© DGPC/ADF  
Pedro Alexandrino

**SÃO MIGUEL ARCANJO**

Oficina ativa em Coimbra  
Século XV-XVI, 1475-1510  
Pedra calcária policromada  
57 x 27 x 20 cm  
Proveniência: Doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena  
(Herdeiros), 1980  
Museu Nacional de Arte Antiga  
Nº Inv. 1011 Esc

Dentro das tipologias escultóricas portuguesas do final da Idade Média, o Arcanjo São Miguel constitui uma das figuras que pela sua morfologia e composição mais cedo se autonomiza do quadro arquitetónico que, quase sem exceção, subordinou a estatuária. A envergadura das asas, a multiplicidade de atributos com que é habitualmente representado, obrigando a uma destreza corpórea, concorrem desde o final do século XIV para a sua progressiva isenção espacial. Por outro lado, a recorrência desta temática e a repetição dos modelos iconográficos durante o tempo longo do Gótico e do Gótico final prende-se não só com a evolução conceptual dos Arcanjos góticos que participam no julgamento das almas, muitas vezes representados com os emblemas das ordens militares de cavalaria, mas também com a intensificação posterior do culto do Anjo Custódio, protetor preferencial de D. Manuel (1495-1521) e, por extensão, das casas de sua fundação e devoção.

A imagem que agora se expõe demonstra exemplarmente a característica tipológica acima descrita. As suas asas alongadas, com reminiscências da pintura flamenga contemporânea, delimitam o espaço ocupado pela figura que, com força, empunha a balança com as almas enquanto o braço direito soerguido se contrapõe do lado oposto. A densidade do volume da figura e a rigidez dos movimentos dos braços, que poderiam resultar em aspereza, surgem, contudo, compensados pela animação compositiva personalizada na alegria tranquila que emana do rosto, pela conceção da cabeleira e pelas sombras criadas pela volumetria das pregas das vestes que varia entre as linhas boleadas verticais, os requebros ondulados na cinta e na base da roupagem e os fundos vincos transversais das mangas. A postura da cabeça, ligeiramente inclinada, acompanhada pelo dinamismo gráfico das madeixas onduladas da cabeleira, cria a necessária relação espacial da figuração com o observador, estabelecendo a ligação espiritual com o crente.

MJVC



© DGPC/ADF  
Pedro Alexandrino



John Fastolf, *São Jerónimo*  
c. 1430 - 1440

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum  
© Domínio público



# Bibliografia



# Bibliografia

- A ESPADA (2002) – *A Espada e o deserto*. Lisboa: MNAA.
- A TRINDADE (2006) – *A Trindade: o mistério de Deus*. Óbidos: Museu Paroquial de Óbidos.
- AI CONFINI (2000) – *Ai Confini della Terra. Scultura e arte in Portogallo 1300–1500*. Milão: Electa.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2002) – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Ed. Presença. Vol. II.
- ALMEIDA, Mónica Duarte de (1997) – *O programa artístico da capela–mor da igreja de Nossa Senhora da Luz de Camide* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ALPERS, Svetlana (1987) – *El Arte de Describir. El arte holandês en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- ANAIS (1944–1950) – *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Lisboa. Vol. II.
- ANAIS (1951–1958) – *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Lisboa. Vol. III.
- ANAIS (1959) – *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Lisboa. Vol. I.
- ANAIS (1960–1966) – *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Lisboa, Vol. IV.
- ANTUNES, Joana Filipa Fonseca (2016) – *O Limite da Margem na Arte em Portugal (sécs. XIV–XVI)*. [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- ARASSE, Daniel (1996) – *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- ARTE PORTUGUESA (1955–1956) – *Arte Portuguesa em Londres – 800 | 1800*. Londres. Catálogo da exposição.
- AZEVEDO, Carlos A. Moreira de (2003) – Iconografia da Paixão de Cristo: breve síntese. *Vivências da Paixão de Cristo – a Imaginária Religiosa do Concelho de Ovar*. Ovar.
- \_\_\_\_\_. Coord. (2005) – *O Mártir: corpo ferido na árvore. Catálogo da exposição comemorativa dos 500 anos da festa das fogueiras em honra de São Sebastião*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal.
- \_\_\_\_\_. (2016) – *Estudos de iconografia cristã*. V. N. de Gaia: Fundação Manuel Leão.
- BARBOSA, Álvaro, José (2009) – Habitar o Património: o caso do Convento de Cristo. *Máthesis*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa. p. 177-193.
- BARRADAS, Alexandra Leal (2006) – D. Afonso, 4º Conde de Ourém: viagens, cultura visual e formação de um gosto. *Medievalista online*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais FCSH–UNL. 2, 2. [em linha: [http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-afonso.htm#\\_ftn13](http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-afonso.htm#_ftn13)]
- BARROCA, Mário Jorge (2000) – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862–1422)*. Lisboa, FCG–FCT. 3 Vols., 4 Tomos.
- BASCHET, Jérôme (2008) – *L’iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- BEAULIEU, Marie Anne Polo de; BERLIOZ, Jacques (2015) – Images et prédication. In BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre–Olivier, Dir. – *Les images dans l’Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, p. 379-388.
- BELTING, Hans (1994) – *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Ed. espanhola: *Imagen y Culto. Uma historia de la imagem anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2009. 1ª Ed. C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- \_\_\_\_\_. (1998) – *L’Image et son Public au Moyen Âge*. Paris: Gérard Monfort. 1ª ed. 1981.
- \_\_\_\_\_. (2010) – *Semelhança e Presença. A história das imagens antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe.
- \_\_\_\_\_. (2014) – *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKIM. 1ª Ed. Paderborn: Verlag Wilhem Fink, 2002.
- BERRIE, B. H., Ed. (2007) – *Artists’ pigments: a handbook of their history and characteristics*. London: Archetype.
- BESSA, Paula Virgínia de Azevedo (2007) – *Pintura Mural do Fim da Idade Média e do Início da Idade Moderna no Norte de Portugal* [texto policopiado]. Braga: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho.
- BILLOU, Francisco (2016) – Francisco de Loreto e a obra renascentista da igreja de Nossa Senhora da Luz de Arronches. In *Património Artístico no Alentejo Central, obras, mestres e mecenas, 1516–1604*. Lisboa: Colibri. p. 165-188.
- BLAYA ESTRADA, Nuria (1995) – La Virgen de la Humildad. Origen y significado. In *Ars Longa*. València: Universitat de València. Vol. 6, p. 163-171.

- BOESPFLUG, F. (1991) – Dieu en Pape: une singularité de l'art religieux de la fin du Moyen Age. *Revue Mabillon*. 2, p. 167-205
- BOITO, C. (2003) – *Os restauradores*. Atelie Editorial.
- BORGES, Nelson Correia (1980) – *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã*. Coimbra: IHA– FLUC.
- \_\_\_\_ (2003) – Revisitar João de Ruão: a tumulária de Góis e de Trofa do Vouga. *Munda*. Coimbra: GAAC. N<sup>os</sup> 45/46, p. 35-44.
- BRANDÃO, Mário (1944) – *O processo na Inquisição de mestre João da Costa*. Coimbra: Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra
- BRANDI, C. (1963) – *Teoria del restauro*. Einaudi.
- BREDEKAMP, Horst (2015) – *Teoria do Acto Icónico*. Lisboa: KKIM. 1ª Ed. Berlim: Surhkamp Verlag, 2010.
- BRIGOLA, João Carlos (2003) – *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: FCG; FCT.
- \_\_\_\_ (2009) – *Coleccionismo no Século XVIII. Textos e documentos*. Porto: Porto Editora.
- BYNUM, Caroline Walker (2002) – Violent Imagery in Late Medieval Piety. *Ghi Bulletin*. 30, p. 3-36.
- \_\_\_\_ (2011) – *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. Brooklyn: Zone Books.
- CAMILLE, Michael (1996a) – *Le Monde Gothique*. Paris: Flammarion.
- \_\_\_\_ (1996b) – *Gothic Art: Glorious Visions*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- CARMENT–LANFRY, Anne–Marie (2010) – *La Cathédrale Notre–Dame de Rouen*. Rouen: Publications des Universités des Rouen et du Havre.
- CARVALHO, Branquinho de (1947) – Coimbra Quinhentista. *Arquivo Coimbrão*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol. X.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de (1930) – História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI. *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Ano I, Nº 2.
- CARVALHO, Jorge; MANUPPELLA, Giuseppe; MOURA, A. Casal (2001) – Calcários ornamentais portugueses. *Boletim de Minas*. Lisboa: DGEG. 37, 4, p. 223-232.
- CARVALHO, José Alberto Seabra (1995) – Problemas da Pintura Quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais. In PEREIRA, Paulo, Dir. – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. II, p. 474-475.
- CARVALHO, José Alberto Seabra; CARVALHO, Maria João Vilhena de (2002) – *A espada e o deserto*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de (1998) – São Miguel Arcanjo. In S. *Thiago Discipulo de Jezus e Fêz Guerra Contra os Mouros*. Palmela: Câmara Municipal de Palmela. p. 106-109.
- \_\_\_\_ (1999) – S. Brás. In Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: Edições Inapa. cat. 18, p. 81.
- \_\_\_\_ Coord. (2000a) – *O Sentido das imagens: escultura e arte em Portugal [1300–1500]*. Lisboa: Instituto Português de Museus. Catálogo da exposição. Conceção e estrutura de Sérgio Guimarães de Andrade.
- \_\_\_\_ (2000b) – Retábulo do Corpo de Deus. *O Sentido das Imagens*. Lisboa: Instituto Português de Museus. p. 231-232.
- \_\_\_\_ (2000c) – San Michele Arcangelo. In *Ai Confini della Terra. Scultura e arte in Portogallo 1300–1500*. Milão: Electa. Cat. 55.
- \_\_\_\_ (2000d) – San Michele Arcangelo. In *Ai Confini della Terra. Scultura e arte in Portogallo 1300–1500*. Milão: Electa. Cat. 93.
- \_\_\_\_ (2004) – *Normas de Inventário–Escultura: artes plásticas e artes decorativas*. Direcção de Serviços de Inventário–Instituto Português de Museus. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- \_\_\_\_ (2005) – São Sebastião. In AZEVEDO, Carlos A. Moreira, Coord. – *O Mártir: corpo ferido na árvore. Catálogo da exposição comemorativa dos 500 anos da festa das fogaças em honra de São Sebastião*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal.
- \_\_\_\_ (2014) – *As Esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A Constituição de uma Coleção Nacional* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de; CORREIA, Maria João Pinto (2009) – A escultura nos séculos XV a XVII. In *Arte Portuguesa da Pré–História ao século XX*. Fubu: Lisboa. Vol. VII, p. 30-56.
- CASTRO, Marília de (1995) – *A escultura maneirista do Porto, 1576 – 1650* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_ (2001) – *Os artistas, as oficinas e os métodos de trabalho dos imaginários do Porto “Filipino”* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CHEETHAM, Francis (2005) – *English Medieval Alabasters*. Woodbridge: The Boydell Press.
- CHORÃO, Maria José Bigotte; DESWARTE–ROSA, Sylvie (1997) – *Leitura Nova de D. Manuel. Introduções*. Lisboa: ANTT/Inapa.

- CORREIA, José Eduardo Horta (1988) – André Pilarte no centro de uma escola regional de arquitectura quinhentista. In *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*. Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Coimbra: IHA-FLUC. p. 387-398.
- CORREIA, Virgílio (1926) – *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_\_ (1932) – As cartas de Fr. Brás de Braga para S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra. *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Ano I, Nº 4.
- \_\_\_\_ (1941) – *Museu Machado de Castro. Catálogo-Guia. Secções de Arte e Arqueologia*. Coimbra: Coimbra Editora.
- \_\_\_\_ (1946a) – Uma descrição quinhentista do mosteiro de Santa Cruz. In *Obras*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Vol. I.
- \_\_\_\_ (1946b) – O Livro de Receita e Despesa de Santa Cruz de 1534–1535. *Obras*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Vol. I.
- \_\_\_\_ (1953) – A Escultura em Portugal no Século XIV. *Obras*. In *Estudos de História da Arte: Escultura e Pintura*. Coimbra: Por Ordem da Universidade. Vol. III.
- COSTA, Avelino de Jesus da (1982) – *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*. Coimbra: [s.n.].
- COSTA, Madalena Cardoso da (2006) – A Coleção de Escultura em Pedra do Museu de Aveiro – As Pedras de Vera Cruz. *Revista Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. IV Série, Nº 15, p. 115-156.
- \_\_\_\_ (2010) – Abertura da Galeria da Pedra. *Museus em Rede: Boletim da Rede Portuguesa de Museus*. Lisboa: MC/IMC/RPM. Nº 35, Março, p. 11.
- COSTA, Marisa (2010) – D. Afonso, o Primogénito a que o Reino Havia de Vir. *O Túmulo do Infante D. Afonso de Portugal da Sé de Braga*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação. p. 32-33.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes (1986) – A escultura das oficinas portuguesas do último gótico. In *História da Arte em Portugal. O Manuelino*. Lisboa: Publicações Alfa. Vol. V.
- \_\_\_\_ (1995a) – A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A Capela dos Reis Magos no Mosteiro de São Marcos. *Biblos*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Vol. LXXI.
- \_\_\_\_ (1995b) – Propostas de modernidade em Caminha. Os portais da igreja matriz. In *Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros*. Badajoz: Junta de Extremadura / Cexeci. p. 95-103.
- \_\_\_\_ (2002) – *O Renascimento em Coimbra, Modelos e Programas arquitectónicos* [policopiado]. Coimbra: FLUC. 2 Vols.
- \_\_\_\_ (2009) – *A Arquitectura “ao Romano”*. In RODRIGUES, Dalila, Coord. – *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores. Vol. 9.
- \_\_\_\_ (2011a) – Arte, História da Arte e historiografia artística. *Artes, Revista de História das Ideias*. Coimbra: FLUC. Vol. 32, p. 219-234.
- \_\_\_\_ (2011b) – Igreja e República: o processo de classificação da Sé Velha de Coimbra. In *A República, os Museus e o Património*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra. p. 134-149.
- \_\_\_\_ (2012) – O Anjo Moderno. In GRAÇA, Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo, Coord. – *Angelorum: Anjos em Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio. p. 57-114.
- \_\_\_\_ (2017) – O coro alto: o Convento de Cristo no arranque da Reforma Católica. In *Equipamentos Monásticos e prática espiritual*. Lisboa: SNBCI. p. 149-174.
- CUSTÓDIO, Delmira Espada (2016) – O dito Livro de Horas dito de D. Fernando ou de D. Catarina. Proveniência, atribuição e organização. In MELO, Joana Ramôa; AFONSO, Luís Urbano, Eds. – *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*. Lisboa: ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 201-214.
- CUSTÓDIO, Jorge (2010) – *“Renascença” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal durante a I República. Património da Nação*. Lisboa: Caleidoscópio. Vol. II.
- \_\_\_\_ (2014) – A Charola do Convento de Cristo em tempo de restauros: do empirismo à ciência (1843–1932). In *A Charola do Convento de Cristo. História e Restauro*. Lisboa: DGPC. p. 229-294.
- DANIELI, F. (2007) – *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell’arte*. Roma: Ed. Universatarie romane.
- DARRIULAT, Jacques (1998) – *Sébastien, le renaissant: sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*. Paris: Lagune.
- DEBRAY, Régis (1992) – *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- DERBES, Anne (1996) – *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideology and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DIÁLOGOS (2013) – *Diálogos em pedra – da matéria-prima à obra de arte. Séculos XII–XVIII*. Cantanhede: Câmara Municipal de Cantanhede / Museu da Pedra do Município de Cantanhede. Catálogo da exposição
- DIAS, Pedro (1979) – Notas para o Estudo da Condição Social dos Artistas Medievais de Coimbra. Separata de *Actas das I Jornadas do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- \_\_\_\_ (1986) – A Escultura Gótica. Primeiras manifestações em Portugal. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa. p. 111-137.
- \_\_\_\_ (1987) – *Nicolau de Chanterene, escultor da Renascença*. Lisboa: Pub. Ciência e Vida.
- \_\_\_\_ (1993) – *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra: FLUC.
- \_\_\_\_ (1994) – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa.
- \_\_\_\_ (1995a) – *A escultura maneirista portuguesa. Subsídios para uma síntese*. Coimbra: Minerva Editora.
- \_\_\_\_ (1995b) – *Fons Vitae da Misericórdia do Porto*. Separata do catálogo da exposição *Tesouros Artísticos da Misericórdia do Porto*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- \_\_\_\_ (1996) – *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: FLUC/CENEL–Electricidade do Centro, SA.
- \_\_\_\_ (2003) – *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- DIDI–HUBERMAN, Georges (2007) – *L’image ouverte. Motifs de L’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.
- DUCHET–SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (2009) – *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial.
- DUNAND, Françoise (2000) – *Isis, mère des dieux*. Paris: Éditions Errance.
- DURAN, A.; PEREZ–RODRIGUEZ, J. L.; DE HARO, M. J. (2009) – Study of the gilding technique used in polychromed stones and ceramics by dedicated laboratory–made micro X–ray diffraction and complementary techniques. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*. 394 (6), p. 1671-1677.
- EASTAUGH, N.; WALSH, V.; CHAPLIN, T.; SIDDALL, R. (2004) – *The pigment compendium: a dictionary of historical pigments*. Amsterdam: Elsevier.
- ECO, Umberto (2002) – *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven & London: Yale University Press.
- EL ARTE (1994) – *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesilla / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Catálogo da exposição.
- ESTUDOS (1997) – *Estudos de uma imagem de São Sebastião*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico. Cadernos, 1.
- FÁBREGA GRAU, Angel (1953) – *Manual de História da Arte (Séculos VII–XI)*. Madrid–Barcelona: CSIC.
- FALCÃO, José António; PEREIRA, Fernando António Baptista (2001) – *Santiago Combatendo os Mouros*. Beja–Santiago do Cacém: Diocese de Beja/Câmara Municipal de Santiago do Cacém.
- FAURE, Philippe (2015) – Images et théologie. In BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre–Olivier, Dir. – *Les images dans l’Occident Médiéval*. Turnhout: Brepols, p. 355-365.
- FERNANDES, Carla Varela (2001) – Apresentação do Calvário. *Núcleo Museológico da Arte Sacra da Igreja do Mártir Santo S. Sebastião*. Vila Franca de Xira, p. 81-92.
- \_\_\_\_ (2004) – *Poder e Representação: Iconologia da família real portuguesa – Primeira dinastia. Séculos XII a XIV* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- \_\_\_\_ (2006) – Proposta de identificação de um jacente medieval. O infante D. João. *Artis. Revista do Instituto de História da Arte*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nº 5, p. 73-87.
- \_\_\_\_ (2013) – Pathos: the bodies of Christ on the cross. Rethoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth–fourteenth centuries. A few exemples. *Riha Journal*. 0078 (28 Nov.).
- \_\_\_\_ (2014) – A imagem da Santíssima Trindade da Igreja de Santa Clara de Santarém. *Cadernos de Historia de Arte*. 2, p. 38-49.
- FERREIRA, Américo (2006) – *Alma e imagem: Museu da Diocese de Leiria–Fátima*. Leiria.
- FERREIRA, Luís Nazaré, Coord. (2005) – O Divino Espírito Santo. A história e a festa. In *A Imaginária do Espírito Santo no Distrito de Santarém dos Séculos XVI–XX*. Santarém: Câmara Municipal de Santarém.
- FITZHUGH, E. W., Ed. (1997) – *Artists’ pigments: a handbook of their history and characteristics*. New York: National Gallery of Art.
- FLOR, Pedro (2000) – O túmulo de D. Luís da Silveira em Góis, um exemplo de arte funerária do Renascimento. *Discursos*. Lisboa: Universidade Aberta. III Série, Nº 2.
- \_\_\_\_ (2002) – *O túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na igreja de Santa Maria de Óbidos*. Lisboa: Edições Colibri.
- \_\_\_\_ (2004) – O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento em Portugal. In *O Largo Tempo do Renascimento, arte, propaganda e poder*. Lisboa: FLUL.
- FREEDBERG, David (1992) – *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra. 1ª Ed. Chicago: The University Chicago Press, 1989.
- FULTON, Rachel (2002) – *From Judgement to Passion: An Intellectual History of Devotion to Christ and the Virgin Mary 800–1200*. New York: Columbia University Press.

- GALLOP, Rodney (1961) – *Portugal: A Book of Folk-ways*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCIA, Prudêncio Quintino (1913) – *João de Ruão, MD...MDLXXX, documentos para a biographia de um artista*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_\_ (1923) – *Documentos para as Biografias dos artistas de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GARCIA RODRIGUEZ, Cármen (1966) – *El Culto de los Santos en la España Romana y Visigoda*. Madrid: CSIC.
- GIORGI, Rosa (2002) – *Santi*. Milano: Mondadori Electa.
- GOMES, J. Marques (1921) – *História do Museu Regional de Aveiro (1911–1921)*. Aveiro: Campeão das Províncias.
- GOMES, Saúl António (2008) – O Mosteiro de S. Francisco de Coimbra nos alvares de Quinhentos. *Arquivo Coimbrão*. Coimbra: CMA. Vol. XL, p. 385-444.
- GONÇALVES, António Augusto (1923) – *Estatuária lapidar no Museu Machado de Castro, Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_\_ (1968) – O Claustro do Mosteiro da Serra do Pilar. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: CMP. XXI, 3-4.
- \_\_\_\_ (1979) – O púlpito da igreja monástica do Paço de São Marcos. In *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Espartur. p. 181-189.
- GONÇALVES, António Manuel (1960) – *Roteiro do Museu de Aveiro*. Aveiro: Gráfica do Vouga.
- GONÇALVES, Carla Alexandra (1998) – O retábulo da Piedade da igreja conventual de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> dos Anjos em Montemor—o—Velho e a oficina de João de Ruão. *Munda*. Coimbra: GAAC. N<sup>o</sup> 34.
- \_\_\_\_ (2001) – *Gaspar Coelho, um escultor do Maneirismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_ (2005) – *Os Escultores e a Escultura em Coimbra, uma viagem além do Renascimento* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_ (2009) – Da obra multiforme de João de Ruão no “século de ouro” coimbrão. In *A escultura em Portugal, da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. p. 117-140.
- \_\_\_\_ (2010) – A encomenda e o mecenato artístico quinhentista, o caso dos encargos escultóricos na cidade de Coimbra. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*. Lisboa: SNBCI. N<sup>o</sup> 7, p. 6-13.
- GÓTICO (2000) – *Do Gótico ao maneirismo: a arte da região de Mafra na época dos Descobrimentos*. Mafra: Câmara Municipal de Mafra.
- GOULÃO, Maria José (2007) – Figuras do além. A escultura e a tumulária. In PEREIRA, Paulo, Dir. – *História da Arte Portuguesa. O Manuelino (séculos XV–XVI)*. Lisboa: Círculo de Leitores. 4, p. 155-177.
- \_\_\_\_ (2009) – Expressões Artísticas do Universo Medieval. In RODRIGUES, Dalila, Dir. – *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores. Vol. IV.
- GRILO, Fernando (1998) – Nicolau Chanterene – Um escultor do Renascimento em Évora. In CUNHA, Mafalda Soares da, Coord. – *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos. Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516–1624)*. Lisboa: CNPCDP. p. 171-189.
- GRONDIJS, M.L.H. (1962) – Croyances, doctrines et iconographie de la liturgie céleste. Le Trône de Grace et le Christ-Prêtre-Officiant. *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*. 74, p. 665-703.
- GUILLOUËT, Jean-Marie (2011) – *O portal de Santa Maria da Vitória da Batalha e a arte europeia do seu tempo*. Leiria: Textiverso.
- GUSMÃO, Adriano de (1986) – *Alguns exemplares de escultura*. In *NOVAS obras de arte quinhentista do tempo de Camões em Constância*. [s.l.]: Círculo de Leitores. p. 45-53.
- HIGGINS, Sabrina (2012) – Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egyptian Lactans-Iconography. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*. Toronto: Lockwood Press. 3-4, p. 71-90.
- HOLANDA, Francisco de (1984) – *Da Pintura Antiga, 1548*. Lisboa: Livros Horizonte. Dir. e Coord. ALVES, José da Felicidade.
- \_\_\_\_ (1985) – *Da Ciência do Desenho*. Lisboa: Livros Horizonte. Coord. ALVES, José da Felicidade.
- HOURIHANE, Colum P. (2012) – *The Gove Encyclopédia of Medieval Art and Architecture*. Oxford: University Press. Vol. I.
- KINSEY, William Morgan (1829) – *Portugal Illustrated: in a series of letters*. London: Teuttel and Würtz.
- KIRSCH, Johann Peter (1907) – St. Blaise. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Vol. 2. [em linha <http://www.newadvent.org/cathen/02592a.htm>]
- KOSTER, Margaret L. (2003) – The Arnolfini double portrait: a simple solution. *Apollo*. London: Press Holdings. 157, 499, p. 3-14.
- KRAEHLING, V. (1938) – *Saint Sébastien dans l'art*. Paris.
- KUBLER, George (1988) – *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes. 2521–1706*. Lisboa: Vega.
- LACERDA, D. Fernando Correa de (1735) – *Historia da Vida, Morte, Milagres, Canonização, e Trasladação de Santa Isabel, Sexta Rainha de Portugal*. Lisboa: [na oficina de António de Sousa da Silva].

- LANGHANS, Franz-Paul (1943) – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa. Vol. I.
- LIMA, Luís Carlos Fortunato (2017) – “*Naturezas Mortas*” antes da *Natureza Morta* [texto policopiado]. Porto: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- LITJENS, S.; SEYMOUR, K., Eds. (s.d.) – *Polychrome sculpture: tool marks, construction techniques, decorative practice and artistic tradition*. [s.l.]: ICOM-CC. Vol. III.
- LOBO, Rui (2006) – *Santa Cruz e a Rua da Sofia, arquitectura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura.
- LOON, A. (2008) – *Color changes and chemical reactivity in seventeenth-century oil paintings* [texto policopiado]. Amsterdão: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Amsterdão.
- LOUREIRO, José Pinto (1938–39) – Casa dos Vinte e Quatro de Coimbra, elementos para a sua história. *Arquivo Coimbrão*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol. IV.
- \_\_\_\_ (1964) – *Coimbra no Passado*. Coimbra: CMC. Vol. II.
- LUXÁN, M. P.; PRADA, J. L.; DORREGO, F. (2005) – Dama de Elche: pigments, surface coating and stone of the sculpture. *Materials and structures*. 38 (3), p. 419-424.
- MACEDO, Francisco Pato de (2006) – *Santa Clara–a–Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- \_\_\_\_ (2009) – São Brás. In *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu. p. 182-183.
- MACEDO, Francisco Pato de; BERNARDO, Luís (2007) – Fragmentos de imagem de vulto redondo do mosteiro de Santa Clara–a–Velha. *Património Estudos*. Lisboa: IPPAR. Nº 10, p. 104-109.
- MAIZULS, Mikhail (2017) – The Punishment of Saints as Pious Blasphemy in the Middle Ages and Early Modern Period. In *State, Religion and Church*. 4, 2, p. 25-57.
- MARÍAS, Fernando (1989) – *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid: Taurus.
- MARQUES, Jorge Adolfo M. (2013) – *Forais manuelinos de Viseu*. Viseu: Edições Esgotadas.
- MARTIN GONZÁLEZ (1993) – Juan José, *El Artista en la Sociedad Española del siglo XVII*. Madrid: Ensayos Arte Catedra.
- MATOS, Teresa da Cunha (1996) – *Nossa Senhora dos Anjos de Montemor–o–Velho, um caso exemplar da evolução do Gótico Flamejante ao Maneirismo* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- MOREIRA, Rafael (1981) – A ermida de Nossa Senhora da Conceição, Mausoleu de D. João III?. *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar*. Tomar: Câmara Municipal de Tomar. Nº 1, p. 91-100.
- \_\_\_\_ (1987) – A «Capela dos Mareantes» na Igreja Matriz de Caminha. *Problemas de Iconografia e Iconologia. Lucerna*. Porto. 2ª Série, Vol. II.
- \_\_\_\_ (1991) – *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- NADAL, Emília (1998) – Simbólicas do Espírito Santo. In *O ESPÍRITO que dá a vida*. Lisboa: Patriarcado de Lisboa. p. 9-11.
- NEVES, Francisco Ferreira (1975) – Subsídios para a História do Museu de Aveiro – Noções preliminares. *Arquivo do Distrito de Aveiro (ADA)*. Aveiro. Vol. XLI.
- O BRILHO DO NORTE* (1997) – *O Brilho do Norte: Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época manuelina*. Lisboa: CNCDP. Catálogo da exposição.
- O SENTIDO* (2000) – *O Sentido das imagens: escultura e arte em Portugal (1300–1500)*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- OLIVEIRA, António de (1971) – *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*. Coimbra: FLUC.
- PANOFSKY, Erwin (1927) – “Imago Pietatis”: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmanns’ und der Maria Mediatrix. *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60*. Leipzig: E. A. Seeman. p. 266-308.
- PANZANELLI, R.; SCHMIDT, E. D.; LAPATIN, K. D., Eds. (2008) – *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*. Getty Publications.
- PEARMAN, S.J. (1974) – *The Iconographic Development of the Cruciform Throne of Grace from Twelfth to the Sixteenth Century*. Cleveland: Univ. of Cleveland Dissertation.
- PEREIRA, F. A. B.; FALCÃO, J. A. (1997) – Santíssima Trindade. In *UM PINTOR em Évora no tempo de D. Manuel I. Francisco Henriques*. Lisboa: Comissão Nacional para as Com. dos Descobrimentos Portugueses.
- PEREIRA, Gabriel (2017) – A capela do cruzeiro no dormitório novo do Convento de Cristo: o discurso moralizador em espaço de repouso. In CRAVEIRO, Maria de Lurdes; GONÇALVES, Carla Alexandra; ANTUNES, Joana, Coord. – *Equipamentos Monásticos e Prática Espiritual*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja. p. 293-319.

- PEREIRA, Helena Isabel Lima (2012) – *São João (Calvário): estudo e conservação de uma escultura em madeira policromada da Coleção Comandante Ernesto Vilhena, do Museu Nacional de Arte Antiga* [texto policopiado]. Tomar: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro apresentada ao Instituto Politécnico de Tomar.
- PEREIRA, Paulo (2007) – *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico (séculos XIII–XV)*. Lisboa: Círculo de Leitores. 3.
- PFEIFFER, H. (1993) – Il Trono di Grazia. *Via verità e vita*. 141, p. 78-82
- PIMENTEL, António Filipe (2005) – António Canevari e a torre da Universidade de Coimbra. In *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: FLUP. p. 49-58.
- PINHO, E. G.; FREITAS, I. da C. (1999) – *Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas. Normas Gerais*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- QUADROS, José Reinaldo Rangel de (1978) – *Aveiro – Apontamentos históricos* [policopiado]. s. l.: [s.n.].  
 \_\_\_\_ (1984) – *Aveiro – origens, brasão e antigas freguesias*. Aveiro: C.M.A.
- RAMÔA, Joana (2008) – *Christus Patiens. Representações do Calvário na Escultura Tumular Medieval Portuguesa*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- RÉAU, Louis (1956) – *Iconographie de l’Art Chrétien. Iconographie de la Bible. Ancien Testament*. Paris: PUF. Vol. II, Tomo 1.  
 \_\_\_\_ (1997) – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A–F*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2, Vol. 3.
- RECHT, Roland (1999) – *Le croire et le voir: introduction à l’art des cathédrales (XII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_ (2009) – L’Habitant de la sculpture. In *Histoire de l’art et anthropologie*. Paris: INHA / Musée du quai Branly. [em linha: <http://actesbranly.revues.org/92>]
- REEVE, Matthew M. (2008) – *Thirteenth-century Wall Painting of Salisbury Cathedral: Art, Liturgy, and Reform*. Woodbridge: The Boydell Press.
- RESENDE, Garcia de (2007) – *Vida e Feitos d’El-Rey Dom João Segundo*. Coimbra: CELGA–Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ed. Crítica Evelina Verdelho a partir Ed. 1545.
- RIBADANEIRA, Pedro de (1674) – *Flos Sanctorum, Histórias das Vidas e Obras Insignes dos Santos*. Lisboa. Vol. I–II.
- RICO, Maria João Toscano (2014) – *Santos e milagres na Idade Média em Portugal. São Sebastião*. Lisboa: Traduvários.
- RINGBOM, Sixten (1997) – *De L’icone a la Scène Narrative*. Paris: Gérard Monfort. Ed. Inglesa Marianne Ringbom, 1965.
- RITA, Dora Iva (1986) – *Martírio de S. Sebastião*. [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa.
- ROBINSON, Cynthia (2013) – *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- RODRIGUES, Dalila (2001) – *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500–1542)* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.  
 \_\_\_\_ (2017) – Uma reflexão crítica sobre o património artístico. *Actas do encontro De Cister a Outros Espaços e Caminhos: as Beiras e as suas expressões histórico-culturais*. São Cristóvão de Lafões: Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões. p. 103-120.
- RODRIGUEZ PEINADO, Laura (2013) – La Virgen de la Leche. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Madrid: Universidad Complutense. Vol. V, Nº 9, p. 1-11.
- ROSAS, Lúcia (2010) – A génese dos monumentos nacionais. In *100 anos de património: Memória e Identidade. Portugal 1910–2010*. Lisboa: IGESPAR. p. 41-46.
- ROSS, Leslie (2003) – *Artists of the Middle Ages*. London: Greenwood Press.
- ROSSI VAIRO, Giulia (2012) – O Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, Panteão Régio (1318–1322). In SANTOS, Carlota Coord. – *Família, Espaço e Património*. Braga: CITCEM. p. 433-448.
- ROY, A., Ed. (1993) – *Artists’ pigments: a handbook of their history and characteristics*. New York: National Gallery of Art.
- RUÃO, Carlos (1996) – *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: FLUC/EN–Electricidade do Norte, SA.  
 \_\_\_\_ (1998) – A edificação da dupla-rotunda do mosteiro de Santo Agostinho. *Monumentos*. Lisboa: DGEMN. Nº 9.
- RUBIN, Miri (1991) – *Corpus Christi. The eucharist in late medieval culture*. Cambridge University Press.
- SANSTERRE, Jean-Marie (2015) – Vivantes ou comme vivantes: l’animation miraculeuse d’images de la Vierge entre Moyen Âge et époque moderne. *Revue de l’histoire des religions*. 2, p. 155-182.
- SANTOS, Reinaldo (1948) – *A Escultura em Portugal*. Lisboa.  
 \_\_\_\_ (1950) – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Oficinas Gráficas de Bertrand.

- SHELLER, Robert W. (1995) – *Exemplum. Model–Book Drawing and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- SCHMITT, Jean–Claude (1996) – La culture de l’imago. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51–1, p. 3-36.
- \_\_\_\_ (2002) – *Le corps de images: Essais de culture visuelle au Moyen Age*. Paris: Gallimard.
- SERRÃO, Vitor (1983) – *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Coleção Arte e Artistas. Lisboa: INCM.
- \_\_\_\_ (1990) – *Santarém*. Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_ (1992) – *A pintura proto–barroca em Portugal: 1612–1657* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. II.
- \_\_\_\_ (1998) – O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no norte de Portugal. *Museu*. Porto: Círculo José de Figueiredo. IV série, Nº 7, p. 137-173.
- \_\_\_\_ (2012) – O retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590–1592): inovação da obra e expansão regional dos seus modelos. In *Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Culto, Cultura, Caridade*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto. p. 108-147.
- SEYMOUR, K., Ed. (s.d.) – *Polychrome sculpture: tool marks, construction techniques, decorative practice and artistic tradition*. [s.l.]: ICOM–CC. Vols. I e II.
- SILVA, Alberto Júlio (2012) – *Os nossos santos e beatos e outros, que Portugal adotou*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- SILVA, Armando Carneiro da (1945) – Finta para a vinda Del Rei. *Arquivo Coimbrão*. Coimbra: CMC. Nº 8.
- SIMÕES, Ana Sofia (2012) – Os anjos na arte medieval. In GRAÇA, Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo, Coord. – *Angelorum: Anjos em Portugal*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio. p. 33-56.
- SMITH, Jean–Claude (1996) – La culture de l’imago. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51, 1, p. 3-36.
- SOROMENHO, Miguel (1997–1998) – A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: UAM. Vols. IX–X.
- STOICHITA, Vitor I. (1999) – *L’Instauration du Tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*. Genève: Droz.
- TAVARES, Jorge Campos (1990) – *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e (1997) – Imagens de Malines. In DIAS, Pedro, Coord. – *O Brilho do Norte. Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. p. 105-192.
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez (1929) – *Tomar. A Arte em Portugal*. Porto: Ed. Marques Abreu.
- VALE, Teresa Leonor; DODDS, Jerrilynn D. (1997) – Virgin Suckling The Infant Jesus. In *Crowning Glory. Images of the Virgin in the Arts of Portugal*. Newark–New Jersey. p. 122.
- VASSALO E SILVA, Nuno (2007) – A igreja como tesouro. In PEREIRA, Paulo, Dir. – *História da Arte Portuguesa. O “Modo” Gótico (séculos XIII–XV)*. Lisboa: Círculo de Leitores. 3, p. 131-145.
- VEIGA, M. do R. (2003) – Argamassas para revestimento de paredes de edifícios antigos. Características e campo de aplicação de algumas formulações correntes. In *Actas do 3º ENCORE, Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil. [em linha: [http://conservarcal.inec.pt/pdfs/VEIGA\\_3Encore.pdf](http://conservarcal.inec.pt/pdfs/VEIGA_3Encore.pdf)]
- VELOSO, Carlos (1987) – *Iconografia do Espírito Santo no Concelho de Tomar*. Tomar: Centro e estudos de arte e arqueologia: Escola Superior de Tecnologia de Tomar.
- VITERBO, Sousa (1914) – *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, anotações e documentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- \_\_\_\_ (1988) – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa: INCM. Fac–símile da ed. 1899.
- VIVES, José (1963) – *Inscripciones Cristianas de la España Romana y Visigoda*. Madrid–Barcelona: CSIC.
- VIVES, José; FÁBREGA GRAU, Angel (1949) – Calendários Hispánicos anteriores al siglo XII. *Hispania Sacra*. 2:3 (Jan.–Jun. 1949) p. 119-146.
- VORAGINE, Jacobus de (1900) – *The golden legend or Lives of the Saints*. London: J. M. Dent & Co. 3, Trans. William Caxton, 1483.
- WARNER, Marina (1976) – *Alone of all her sex. The myth and the cult of Virgin Mary*. London: Picador;
- WILLIAMSON, Beth (1998) – The Virgin Lactans as sccond Eve: image of the “Salvatrix”. *Studies in Iconography*. Michigan: Medieval Institute Publications of Western Michigan. Vol. 19, p. 105-138.
- WIRTH, Jean (2008) – *L’image à l’époque gothique (1140–1280)*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- WITTKOWER, Rudolf Y Margot (2006) – *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamiento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.
- WIXOM, William D. (1988–1989) – Medieval Sculpture at The Cloisters. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York: The Metropolitan Museum of Art. 46, 3.

A presente obra foi criada por Imprimatur para o Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja. Constitui o catálogo da exposição *No Rasto da Devoção: Escultura em Pedra no Convento de Cristo (Séculos XIV-XVI)*, patente no Convento de Cristo, Tomar, entre os dias 1 de Fevereiro e 27 de Julho de 2018.

## Promotores



• U



C •



Centro de Estudos  
em Arqueologia  
Artes  
e Ciências do Património



Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
UNIVERSIDADE DE LISBOA, INSTITUTO DE ENGENHARIA DE LISBOA E INSTITUTO DE ENGENHARIA DE COIMBRA

## Parceiros



## Emprestadores



## Apoios



