

Letras

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

**Ciências e Técnicas
do Património**

UNIVERSIDADE DO PORTO

Volume IX - XI PORTO 2010-2012

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
Ciências e Técnicas
do Património

Universidade do Porto

TÍTULO: Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património

DIRETOR: *Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património*
Prof. Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva

CONSELHO DE DIREÇÃO: Conselho do DCTP

COORDENADOR: Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha

ARRANJO GRÁFICO: Biblioteca da Faculdade de Letras

PROPRIEDADE: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PERIODICIDADE: Anual

ISSN: 1645-4936

Sumário

Apresentação	5-7
Estudos	
Pascoaes e o colecionismo de “milagres” Agostinho Araújo	8-24
Conjuntos históricos: Patrimonio cultural o producto turístico. El ejemplo de Combarro Ana Mesía López	25-43
<i>Memoria visual de la ciudad decimonónica. La iconografía urbana como método de estudio</i> Carla Fernández Martínez	44-58
<i>O Paço de Vitorino das Donas</i> Carlos A. Brochado de Almeida	59-81
<i>Magna Dei Parens ac Virgo Maria est: La apología mariana a través de la emblemática en una letanía seiscentista</i> Carme López Calderón	82-108
<i>Dionisio Fierros, pintor burguês: El arte del retrato al servicio de una nueva sociedad</i> Diego Rodríguez Paz	108-126
<i>André Soares. Um novo olhar (2012)</i> Eduardo Pires de Oliveira	127-148
<i>Os Museus de arte contemporânea. O papel inovador da arquitectura de museus: Intervenção e integração urbana. Diálogo ou confronto com os conteúdos expositivos</i> Gilson Toni Semedo Fernandes	149-177
<i>A arquitectura religiosa de origem portuguesa em Macau: Contributos para um necessário estudo diacrónico</i> Hugo Daniel da Silva Barreira	178-205
<i>A memória das imagens: Os santos negros da Igreja de Santa Clara do Porto</i> Inês Afonso Lopes	206-222
<i>Monacato, orden y cultura. Líneas de acción estratégicas en torno al patrimonio monástico gallego</i> Juan M. Monterroso Montero	223-241
<i>El calor del color de la nueva arquitectura española</i> Laura Muñoz Pérez	242-259
<i>Casas das elites de Salsete em Goa, entre o século XVII e o século XIX: Elementos para a caracterização da arquitetura habitacional indo-portuguesa</i> Ligia Sampaio	260-284
<i>A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão</i> Lúcia Maria Cardoso Rosas	285-302
<i>Notícias da actividade do entalhador João Francisco e do pintor Gaspar de Magalhães em Trás-os-Montes durante no século XVII</i> Luís Alexandre Rodrigues	303-330

<i>Arquitetura religiosa barroca em Braga: Entre a tradição e a modernidade</i> Manuel Joaquim Moreira da Rocha	331-373
<i>Las ciudades patrimonio de la humanidad y sus tópicos. La valoración de la arquitectura salmantina de los siglos XIX y XX</i> M. Teresa Paliza Monduate	462-481
<i>El Crucificado en la escultura compostelana de mediados del siglo XVIII. José Gambino, inventor de tipos e introductor de nuevas formas</i> Marica López Calderón	374-399
<i>Teoría y praxis: Un recorrido por la escalera monumental através de la tratadística europea de los siglos XV al XVIII.</i> Miriam Elena Cortés López	400-417
<i>Miguel Coelho: Um insólito artista da talha dourada</i> Paula Cristina Machado Cardona	418-438
<i>Arquitetura religiosa de Januário Godinho em Ovar e Válega</i> Sofia Nunes Vechina	439-461
<i>Café Olímpico, 18horas</i> Teresa Campos dos Santos	482-499
<i>Penafiel 1809 a cidade que os franceses viram</i> Teresa Soeiro	500-527
Doutoramentos Honoris Causa	528-586

Apresentação

O Volume triplo que se apresenta corresponde aos números IX-XI (2010-2012) da **Revista Património**, do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Segue, pela primeira vez, uma edição exclusivamente digital.

O contacto formal/físico com o texto escrito faz parte de uma velha prática que se enraizou nos hábitos culturais, sobretudo, após o século XV, com a produção impressa dos textos. Primeiro na Pintura, depois na Fotografia e no Cinema, ficaram registados belos momentos, individuais ou em grupo, do “plaisir de lire”. Na década de noventa do século passado, com a massificação da “leitura de ecrã”, pensou-se no fim do livro formal, de certo modo já renunciada desde os anos sessenta no filme ominoso de François Truffaut *Fahrenheit 451*, em adaptação do romance distópico de Ray Bradbury com o mesmo título.

Na leitura demorada revisita-se o texto, para aprender e apreender o conteúdo comunicado. A forma como se contacta qualquer texto escrito – seja qual for o suporte – põe em evidência públicos diferenciados: leitores e ledores. O ledor informa-se; o leitor, lê o texto, pensa-o e analisa-o. A análise reflexiva é, para já, a faculdade mais avançada que no Reino Animal evidencia a espécie Homem.

Para o campo científico os novos meios de divulgação do Conhecimento constituem uma ferramenta “poderosa”. O texto digital permite uma divulgação mais rápida e ampla. Quase “universal”. O texto científico está também disponível na pesquisa cibernética, facilitando o acesso aos verdadeiros Leitores. Os actuais construtores de conhecimento podem aceder a centros de informação, a bibliotecas, a museus, a laboratórios, onde procuram suportes para as interrogações que lançam. Desde que esses centros de Conhecimento,

disponíveis a partir de casa, disponibilizem a informação credível e experimentada, no meio Web, estão a prestar um relevante serviço aos “viajantes” do século XXI . Os leitores, que nunca tiveram fronteiras de betão, dispõem de mais este acelerado meio de difusão. O conhecimento disponível torna-se credível pela fundamentação positiva (científica) e pela validação da fonte (instituição).

A **Revista Património** é a uma revista científica da Faculdade de Letras, ancorada nas áreas do saber que, actualmente, são promovidas pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património: Arqueologia, História da Arte, Museologia e Património. Nos Saberes e nas Técnicas.

Este número triplo é composto por mais de duas dezenas de estudos. Lado a lado, estão veteranos e jovens, que laboram no campo das Ciências Históricas, designadas de Humanidades, cujos temas se enquadram nos campos da História da Arte, do Património e da Museologia, não se devendo estranhar a ausência de estudos de Arqueologia, uma das áreas do conhecimento ministrado pelo corpo docente do DCTP, cuja divulgação se privilegia primacialmente através da **Revista Portugalia**, publicação clássica da Faculdades de Letras para esta especialidade.

Fruto dos acordos estabelecidos com Universidades e Centros de Investigação internacionais, e como resultado efectivo dos programas Sócrates/Erasmus, participam nesta revista um conjunto significativo de docentes e investigadores de universidades estrangeiras. Não ver mais nesta colaboração despretensiosa de “seculares instituições formativas universitárias”, neste número triplo da **Revista Património** que a corroboração do prestígio científico da Faculdade de Letras e da Universidade do Porto.

Em dossier próprio se contempla a atribuição do título de doutor *Honoris Causa* pela Universidade do Porto aos Professores Doutores Alain Tranoy e Patrick Le Roux, considerando a eminência da obra de cada um deles, enquanto especialistas de História Antiga, com excepcional desenvolvimento de temáticas sobre o Norte de Portugal, em particular, se estimando a relevância interpretativa da sua investigação para o entendimento da aculturação das sociedades rurais face à dominação romana, com utilização muitas vezes

paradigmática do Noroeste Peninsular, como constituindo uma referência sem par no contexto da produção científica contemporânea.

Legando, para memória futura, a relação estreita por ambos estabelecida, desde os anos setenta do século passado, com a Universidade do Porto, e em particular com alguns membros do nosso Departamento, tal como é por eles evocada a propósito do estudo de diversos aspectos da Proto-história e da Romanização, esta celebração não deixa de constituir um marco da solenidade académica das comemorações do Cinquentenário da criação da Faculdade de Letras.

Armando Coelho Ferreira da Silva
Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Manuel Joaquim Moreira da Rocha
Coordenador da Revista Património

Teixeira de Pascoaes e o colecionismo de “milagres”

Agostinho Araújo *

Resumo: Tempo há, pudemos analisar monograficamente uma parte da coleção de ex-votos do autor de *Marânus*, que talvez lhe possa ter chegado por intermédio do condiscípulo Fausto Guedes Teixeira, poeta natural de Lamego.

O presente estudo aborda duas outras peças do mesmo conjunto conservado em Gatão, estabelecendo a leitura a partir de certos nexos biográficos.

E, sobretudo, tenta compreender a presença dos quadros de “milagres” nesse espaço físico, afetivo e espiritual único, que Pascoaes sublimou e (por obra do fulgor genesíaco dos seus textos e imagens) nos quis para sempre legar como pórtico da sacralidade futura.

Palavras-chave: Gatão - Republicanismo – *A Águia* - Relações artísticas – Desenhos de Pascoaes – Pintura votiva.

Abstract: The present study follows up from the monographic analysis done a few years ago involving part of an ex-voto collection by the author of *Marânus*, which he may have received through his fellow Fausto Guedes Teixeira, a poet from Lamego.

Here, another two pieces from the same group, owned by Gatão, are analysed, and biographical connections are established.

More importantly, the study attempts to interpret the presence of “milagre” paintings in that unique physical, emotional, and spiritual space which Pascoaes raised to the sublime and - through the genesiac fulgency of his texts and images – wished to bequeath to us as portico of future sacrality.

Keywords: Gatão - Republicanism – *A Águia* – Artistic relationships – Drawings by Pascoaes – Votive painting.

* Investigador do Grupo “Memória, Património e Construção de Identidades” da Unidade FCT de I&D CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Via Panorâmica s/n, 4150-564 Porto, Portugal. Contacto: aaraujo@letras.up.pt.

Merece-nos a relação do pensador amarantino com a matéria votiva uma nova demora, desta vez limitada ao sentido do seu investimento colecionista¹.

Quem conheça o sítio na freguesia de São João de Gatão, a Casa de Pascoaes e um pouco que seja da história da família Teixeira de Vasconcelos² não sente necessidade de explicar a presença ali destas ou outras peças de arte.

É certo que, quase todos, os ex-votos não se encontram no recanto do Poeta, juntos dos livros, retratos seus e de amigos, gravuras (como registos de santos) e objetos pessoais, tanta coisa enfim formando a densa Casa-Museu que começou, autêntica, a oferecer-nos em largo avanço sobre a Morte³... como se bem cedo tivesse decidido que a "janela solitária", a "santa janela" lançada sobre o Marão e o Tâmega continha tudo o que na Vida lhe importava.

Colocados logo à entrada do piso nobre, após o lanço esquerdo da escadaria e antes do corredor que serve os quartos (ligando os aposentos do escritor à cozinha, no topo oposto), os quadrinhos integram harmoniosa mas despercebidamente o ambiente: sobre eles não se contam (ao contrário da capela, jardim, latada, mirante, fontes dos Golfinhos e do Silêncio, pintura contemporânea pertencente ao sobrinho João, a redonda mesa de trabalho, no quarto, os móveis do escritório e respetiva autoria...) episódios relativos a este ou aquele membros da notável família ou especificamente alusivos aos hábitos, circunstâncias, convívio de Pascoaes com tantos vultos ilustres que o visitavam.

Neles não se detêm, como num dos bancos de pedra do terreiro grande, num canteiro do jardim, nas cadeiras e canapé de mogno da sala de visitas... as evocações do Poeta (*Livro de Memórias*). Nem deles se destacam - *vide as*

¹ Vd. o ensaio que já produzimos com base em parte desta coleção – cf. ARAÚJO, Agostinho - *Os ex-votos da Casa de Pascoaes (Para o estudo dos "milagres" da Senhora dos Remédios, de Lamego)*. Comunicação apresentada à 3.ª Secção - Património, Arte e Arqueologia - do Congresso Histórico "Reconstruir a Memória", Amarante, 22 a 25 de abril de 1998. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 2000 (sep. das Atas, vol. III, do Congresso *supra cit.*).

² RIBEIRO, Paula de Oliveira - *Casas d' Escritas*. Fotografias de João Francisco Vilhena e Prefácio de Eduardo Prado Coelho. S/l: Temas e Debates, 1997, pp. 171-195.

³ "Já tenho aqui o meu busto em Bronze. Ficou admirável. É bem possível que eu aproveite um automovel que parte daqui para ahi, vazio, brevemente. Talvez vá pelas Caldas, pois o Antonio Duarte deseja acompanhar-me para estudar o sitio e a altura propria em que êle deve ficar, no meu escritorio" - carta de Teixeira de Pascoaes (Lisboa, 24 de dezembro de 1930) a sua sobrinha Maria dos Prazeres - cf. VASCONCELLOS, Maria da Glória Teixeira de - *Olhando para trás vejo Pascoaes*. Lisboa: Livraria Portugal, 1971, p. 149.

telhas, a escada, as paredes, as janelas, a pedra do lar... nas *Elegias* -, como sombras, os seus versos.

E, contudo, cremos ser possível adiantar que estas pinturas estarão mais próximas do autor de *São Paulo* do que as aparências sugerem ou a falta de informação circulante pessimistamente aconselharia.

Não, como é óbvio, por comunhão do sentimento religioso. O voo de Pascoaes era aí muito alto e livre, aninstitucionalizado (quando as práticas votivas foram e são destacados instrumentos de instalação e organização de poderes), aspirando à grandeza... e talvez pouco complacente com aqueles quotidianos tratos entre o sagrado e o material, marcados por atavismos ainda de base mágico-religiosa.

O poder divino manifesta-se em outra escala e só alguns, aliás (em assumida conceção aristocrática), são dignos de o celebrar: "A vida só é bela pelo espírito, pela Poesia que nós concebemos e descobrimos, ao mesmo tempo, derramada em todas as cousas e sêres da criação.

Nascemos para ver as árvores, as nuvens, as estrelas e a onnipotencia de Deus que em tudo se mostra. Nascemos para isso, e não para comer óvos *moles* nem *sopa doirada*. Estes prazeres da matéria são os maiores inimigos da alma. É necessário evita-los porque arruinam a casa onde mora a alma; e ela, sentindo-se mal instalada, trata de fugir.

Todas estas palavras representam o interesse que tenho na tua saude, porque és do meu sangue, porque és toda a alegria e toda a esperança dos teus Paes e porque has de perpetuar, na nossa Familia, as tradições poeticas que tua Mãe e eu lhe creamos, assim como teu Avô e meu Pae nos legou uma grande herança intelectual e moral"⁴.

Às elites cumpre, assim, a nobre missão de libertar o povo das servidões materiais - mas também espirituais - que o vitimam: "Os *lavradores* são a parte mais esquecida do nosso Povo, porque vivem lonje do mundo onde se luta e pensa, em perfeita noite medieval, povoada de bruxas e fantasmas e de tôdas as superstições católicas, que os padres, estreitos e brancos, lhes injetam na alma, como se injeta um veneno - nessa alma que, a nu e a limpo, é aquela

⁴ Carta de Teixeira de Pascoaes (Lisboa, 23 de abril de 1925) à mesma - cf. Idem - *Ibidem*, pp. 137-138.

Alma excecional, instintivamente naturalista e mística, que criou a Saudade, promessa duma nova *Civilização Lusitana*.

Se o Padre lhes adultera o espírito, o Proprietário arruina-lhes o corpo. (...) Defendam-se as classes populares que são o sangue [e] alma do País; o *resto* é uma mixórdia europeia sem caracter, sem pátria, um pouco parisiense e romana, um elemento apenas de dissolução e morte.

Como o Portugal de D. João I, o de 1640, o de 1810, o Portugal republicano só pode e deve contar com o Povo. E o povo rural e agrícola, a quem a terra oferece a sua mão de Noiva fecunda, depois de educado e libertado, será a base indestrutível duma Democracia rústica e campestre, que á de dar a sua flôr orijinal e eterna, sob a invocação de Pan e de Jesus"⁵.

Sob outro enfoque, é verdade que a superfície das terras e das gentes, na tensa meditação em que fundeou grande parte da sua vida e obra, mereceu-lhe algum geo/etno/socioentranhamento, digamos... num quadro de respiração familiar e sobretudo comunitária a que não desejaria furtar-se, bem longe disso: “A nascente o Marão, ainda «sem palha nem grão» - como o queria o Poeta -, força telúrica e indomável, ora rotundo, de dorso anil da urze rasteira, ora insinuando os vales rugosos de cascatas de água ou de leite escamoso: o Tâmega, o Ovelha, o Olo...

Da Senhora da Graça, em Basto, à Senhora da Serra, em Ansiães, à Senhora do Castelo, na Aboboreira, à Senhora da Graça, em Vila Caiz, à Senhora da Livração... a libélula do olhar corre de poiso em poiso, figura alada de Chagall, panóplia de anjos numa hierofania de lugares. No primeiro plano, ainda uma teoria de serras, de ermidas e atalhos, os montes de Santa Cruz, imagens familiares, proxémicas, do Castelo de Riba Tâmega, roqueiro, vaga reminiscência de legenda medieval, estratégica atalaia de Amarante, dos vales do Tâmega, de Travanca e Mancelos. Ao lado a capela (na montanha) em história delida, ninho de pastores e de fogueiras no Inverno.

Por aqui passa uma história de longa duração, com coutos, honras e beatrias, conventos e mosteiros de beneditinos, dominicanos e cónegos de Santo Agostinho, na fertilidade das veigas, das vessadas, dos souts e no

⁵ PASCOAES, Teixeira de – “Justiça social. Os lavradores caseiros”, *A Águia*, n.º 1. Porto: dezembro de 1910, p. 8.

fundo cultural de espiritualidades, cantochão e «Casas de Ramires», de frios granitos e vaga história.

O imaginário popular alimenta-se de uma história mais longínqua, de lugares do sagrado, de casinhas de mouros, pedras balouçantes, pegadinhas de S. Gonçalo e ermitérios, de fontes e encruzilhadas de pegos e redemoinhos e rol de afogados e barcas de passagem, de infernos de azenhas, de corredores da noite e vagalumes, de bruxas e lobisomens, de novenas, cercos e clamores, de medos e esconjuros, da malva ou do linho, das urtigas e da linhaça, da alfádega, do rosmaninho, do alecrim e do *serpão* (dos estupros e da sedução). Uma história próxima, de franceses concupiscentes, de lutas liberais, do Mac-Donell, do Zé do Telhado, de acampamentos de ciganos, na velha estrada da Companhia, ainda, com o Camilo «a ver o sol» de Pidre, em liteira de vinte horas, e os alquiladores da malaposta para o comboio do Douro (em Vila Meã), em nuvens de macadame, poalha dos eucaliptos da entrada sobre o terreiro grande, quebrando o ritmo dos carpinteiros de vasilhame”⁶.

Pensamos, porém, que é a perspetiva estética que mais deve ser considerada. Conhece-se o contacto (entre alguns casos de íntima amizade, outros de interesse em se retratar, colaborações n' *A Águia...*) do Poeta com diversos artistas.

Antes dos mais, António Carneiro⁷. E depois um lote bastante eclético, com, entre outros: Correia Dias, António Duarte, Columbano Bordalo Pinheiro⁸,

⁶ CARDOSO, António – “Amadeo e a imagem de Amarante” [1987, 1.^a versão apres. em colóq.], *Sínteses = Arte + António Cardoso*. Porto: Edições Gémeo (com apoio à publ. da Câmara Municipal de Amarante e do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), 2004, pp. 171-172.

⁷ “O Poeta tinha em cima da mesa redonda do quarto as quartilhas duma conferência que vai fazer sobre o pintor António Carneiro. (...) O pintor era conterrâneo e amigo do poeta. Passava com ele o mês de Setembro em Pascoaes. (...) Referia-se na conferência a um retrato que o Pintor lhe desenhara e que o Poeta julga ser o melhor. Fomos à Biblioteca e o Poeta mostrou-mo. (...) É só o rosto, um rosto misterioso, fortemente iluminado. É estranho como António Carneiro conseguiu tanta luz rabiscando um lápis numa folha de papel. Pascoaes: - Veja como ele me descobriu um riso e aqui o pôs. É do meu fundo demoníaco. Não o contradisse. Há de facto não sei quê de luciferino na máscara do Poeta” - cf. MAGALHÃES, António de – “Visita a Pascoaes”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 29, n.º 2. Braga: abril-junho de 1973, p. 167. A conferência mencionada nesta evocação diarística (datada de 16 de outubro de 1950) do jesuíta amigo de Pascoaes realizou-se de facto no Porto, na Escola de Belas-Artes, sendo depois publicada: *António Carneiro*. Porto: 1952.

⁸ “Na realidade, a morte do Grande mestre e amigo feriu-me profundamente! Lisboa, sem aquele homem, fica reduzida a um zero, branco e amável, de boa temperatura, à beira do Tejo azul. Se estivesse na posse da minha saúde usual, teria partido para aí, imediatamente!”: assim comenta o Poeta o desaparecimento de Columbano, em carta de novembro de 1929 - cf.

José de Almada Negreiros, Carlos Reis⁹, Guilherme Filipe, Eduardo Malta, Ricardo Bensaúde¹⁰, Olavo d' Eça Leal¹¹, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas.

Normal era ainda, para as tertúlias culturais da nossa primeira metade do século passado, a frequência rotineira de livrarias, alfarrabistas... mas também antiquários, feiras-da-ladra, leilões¹². Com efeito, não se pode dizer que o retiro de Pascoaes no seu rincão natal, a partir de 1913, fosse absoluto: não só descia frequentemente ao Porto¹³ e a Lisboa, como visitava, por vezes como cicerone¹⁴, diversas localidades, sobretudo do Norte.

Por outro lado, não faltam escritores – e alguns dele bem próximos – que tenham prezado a pintura votiva, vindo a dedicar-lhe, por exemplo, referências em livros de viagens (Unamuno), poemas (Guerra Junqueiro¹⁵ e Correia de Oliveira) ou mesmo um criterioso colecionismo (Régio)¹⁶.

E, acusando a oferta de *Por tierras de Portugal y de España*, o próprio vate amarantino destacava com entusiasmo uma matéria que, como se sabe, corre histórica e artisticamente em paralelo com a que nos ocupa: "A parte do

S., A. – "Cartas de Teixeira de Pascoaes a Suzanne Jousse", *Seara Nova*, ano XLV, n.º 1445. Lisboa: março de 1966, p. 86.

⁹ Carta datada de Lisboa, 21 de março de 1932 - cf. Idem – *Ibidem*, ano XLV, n.º 1448. Lisboa: junho de 1966, p. 189.

¹⁰ "Pode dizer ao Bensaúde que tem a minha casa às suas ordens e que muito lhe agradeço a importância que me concede e que eu não mereço. Sei que é um artista verdadeiro, de grande valor, pelo que tenho ouvido dizer, pois infelizmente não pude ver ainda as suas obras de arte" - carta de Lisboa, s/d [1933?], cf. Idem – *Ibidem*.

¹¹ "Quando quiser um cafézinho na Brasileira, lá estou todos os dias, às 5 ou 6 horas da tarde. Até essa hora vou *pousar* para um retrato a óleo, em casa do pintor Olavo. É um retrato enorme (de mim que sou tão pequeno!) desde os pés até à cabeça!" - carta datada de Lisboa, 21 de março de 1932 (cf. *supra* nota 9).

¹² "Muito me interessa o que me dizes do aparecimento archeologico. O Alvaro conseguirá possuir essas preciosidades? Comprei hontem, n' um leilão, a História de Amarante, por 110 000 reis. É para o Costa Santos" - carta de Teixeira de Pascoaes (Lisboa, 14 de maio de 1929) a sua irmã Maria da Glória, cf. VASCONCELLOS, Maria da Glória Teixeira de – *Ob. cit.*, p. 146.

¹³ Vejam-se impressivas notações sobre o Porto (margens do Douro, Rua do Almada, Clérigos) num dos últimos textos, datado de S. João de Gatão, 9 de novembro de 195(?), postumamente revelado: cf. o primeiro capítulo do romance inédito PASCOAES, Teixeira de – "O Anjo e a Bruxa", *Nova Renascença*, vol. 1. Porto: outono de 1980, pp. 17-22.

¹⁴ "Mostrei [ao lusófilo Philéas Lebesgue] a paisagem daqui e o berço de Portugal, Guimarães!", escreve, de Amarante, à sua tradutora, em 24 de dezembro de 1931 - cf. S., A. - *Art. cit.*, ano XLV, n.º 1448, p. 188.

¹⁵ ARAÚJO, Agostinho - "Promessas, milagres e ex-votos: ecos de religiosidade popular em páginas de Guerra Junqueiro", *Brigantia*, vol. XXIII, n.º 1/2 Bragança: Assembleia Distrital de Bragança, 2003, pp. 3-22.

¹⁶ ARAÚJO, Agostinho - *Robert C. Smith e o estudo da pintura votiva luso-brasileira*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005 (sep. de "Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Amadeu Coelho Dias", vol. I), pp. 27 e 46.

livro sobre o culto das almas em Portugal, são paginas tambem de imorredoiira beleza"¹⁷.

Também ao órgão da Renascença Portuguesa coube publicar algumas das mais habilitadas e firmes linhas de então sobre o constante e vitalista diálogo entre o coletivo e o individual, no *mare magnum* dos ex-votos pintados: “Consequentemente a arte popular deverá ser, segundo o carater da classe que a produz, tradicional, ingenua, variada e incerta, e poder-se-ha definir como: o conjunto de manifestações artisticas produzidas por gente do povo, não arregimentada em corporações com direção tecnica especial, nem trabalhando em oficinas de metodos e maquinismos recentes, seguindo por isso ordinariamente processos e modelos de carater tradicional.

(...) O pinta mônos que desenha os milagres (...), é na *mise en scène* ou disposição das figuras, o docil instrumento das indicações do devoto, por sua parte já influenciado pelos quadros que examina nas paredes do seu santuario predileto; pertence-lhe apenas a execução da obra. Mas essa, visto que o artista é um curioso, com limitado campo de observação, fica sendo um precioso documento de arte popular, simples, sincero, genuino, guardando a côr local e os caracteristicos regionaes do mobiliario, dos trages e das alfaias agricolas ou caseiras.

Como acontece nas pinturas de retabulos votivos, que obedecendo fundamentalmente a um canon geral e tradicional, são contudo variadas na disposição e personagens, todas as mais obras de arte popular aparecem com este mesmo carater de diferenciação: não ha duas absolutamente iguaes. Cada trabalho é isoladamente um produto da tradição, do costume, da influencia mesologica, de um conjunto de experiencias rudes, nunca podendo por isso apresentar forma definitiva: ora é melhorado pela variante, por acrescentamento ou supressão; ora é deteriorado por esses processos"¹⁸.

A genuinidade e força expressiva da arte popular votiva, exterior à norma académica e à dita objetividade naturalista, conviveria bem, enfim, com

¹⁷ Carta de Teixeira de Pascoaes (Foz do Douro, 1 de março de 1911) a Miguel de Unamuno - cf. *Epistolário Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*. Prefácios de Joaquim de Carvalho e Manuel Garcia Blanco. Nota final de Joaquim de Montezuma de Carvalho. Nova Lisboa: Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957, p. 12.

¹⁸ CORREIA, Vergílio – “Arte Popular Portuguesa – II”, *A Águia*, 2.^a série, vol. VII. Porto: Renascença Portuguesa, janeiro-julho de 1915, pp. 97 e 100.

o próprio universo da obra plástica de Pascoaes, povoado de anjos, demónios, entidades fantasmáticas¹⁹.

Todos estes factos convergem para afirmar em coerência, na casa do supremo Prosador, o lugar dos ex-votos, dois dos quais, pelo menos, parecem ter com ele um relacionamento assaz próximo.

A primeira peça que ora consideramos não pertence à tipologia narrativa que há muito viu reconhecida a certa autodenominação popular de "milagre". Cremos, todavia, que existem boas razões para justificar a sua classificação como ex-voto.

Trata-se de uma fruste pintura sobre madeira, em razoável estado de conservação, representando um coração cravado por coroa de espinhos negros e encimado por uma cruz envolta em laços; irradia um resplendor branco ao qual dá realce uma mandorla denteada a sépia.

O quadrinho conserva ainda a moldura original que bastante contribui para o geral carácter decorativo, já pela assinalável dimensão (cerca de metade

¹⁹ Alguns dos seus desenhos e aguarelas, conservados em Gatão, fizeram parte das ilustrações de BASTOS, Carlos – “Teixeira de Pascoaes – versos quase desconhecidos da mocidade e uma carta inédita do poeta sobre Leonardo Coimbra”, *O Tripeiro*, VI série, ano VI, n.º 3. Porto: março de 1966, p. 67. Uma vintena deles, com excelente tratamento gráfico mas sem qualquer comentário, beneficiaria depois de outra divulgação, graças a PASCOAES, Teixeira de – *Poesia de (...). Poesia em verso. Poesia sem versos. O pensamento poético. O ensaio. O conferencista. A pintura*. Antologia organizada por Mário Cesariny. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972 (coleção Ronda).

Em fevereiro de 1977 é subscrito (incluindo algumas reproduções) o primeiro tentame de articulação entre as vias paralelas de manifestação do visionarismo poético pascoaliano: PAMPLONA, Fernando de – “No centenário do nascimento de Teixeira de Pascoais – Pintor das palavras, Poeta das cores – Aspectos pictóricos duma obra poética”, *Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 31. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1977, pp. 45-51.

Maior alcance se encontra no breve artigo de ALMEIDA, Bernardo Pinto de – “Pascoaes e a legenda”, *A Phala*, n.º 37. Lisboa: Assírio & Alvim, abril/maio/junho de 1994, pp. 10-11. Destaque-se, depois, pela religiosidade do tema e clareza iconológica da leitura, o ensaio de ALCOFORADO, Diogo – “Breves notas sobre uma pintura de Teixeira de Pascoaes”, *Entremuros*, n.º 2. Amarante: Grupo de Amigos da Biblioteca Museu Municipal de Amarante, 1996, pp. 41-48.

E, impulsionada por nova efeméride, os cinquenta anos da sua morte, realiza-se finalmente a primeira exposição, por iniciativa do Centro de Estudos do Surrealismo: Aa.Vv. - *Teixeira de Pascoaes: obra plástica*. Exposição (Comissário: Perfecto E. Quadrado). Catálogo. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2002, aliás ainda pensada e iniciada na sua concretização pelo anterior Diretor Artístico da instituição, Bernardo Pinto de ALMEIDA. A este mesmo crítico e historiador de arte se devem, também nesse ano, não só a recolha do seu texto datado de maio de 1994 (integrando o volume *As imagens e as coisas*. Porto: Campo das Letras, 2002, pp. 75-80) mas, sobretudo, o fundamentado e empático “Pascoaes ou a dramaturgia dos espectros”. Posfácio a *Teixeira de Pascoaes. Desenhos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pp. 177-191.

Segue-se a seleta PASCOAES, Teixeira de – *Anjos e fantasmas: textos e imagens* (org. de António Mega Ferreira). Lisboa: Assírio & Alvim, 2003; e, pouco depois, seria sobretudo explorada a temática da auto-representação: FERREIRA, António Mega – *Fotobiografia Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

da largura do campo pictórico), já pelo avantajamento espesso e sinuoso do perfil.

Este é ainda enfatizado pela aplicação das cores "basilares" (azul e encarnado, aqui intercaladas pelo branco) a que Luís Chaves - a nosso ver, exageradamente - pretendeu limitar a pintura popular votiva²⁰.

Para aquele mesmo carácter decorativo não conta pouco, também, a existência de um frontão acentuadamente recortado, tintado no mesmo rosa forte a que o artista recorreu para figurar o Sagrado Coração de Jesus²¹.

Ora esse elemento, por um lado, na sua sugestão retabular, aponta-nos vias formalistas (e, desde logo, na etapa mais literal...) para o estudo das origens dos painéis votivos portugueses²², no contexto genérico do didatismo da pintura religiosa.

E, por outro, na perspectiva da análise sincrónica das suas valências, recomenda para estas produções (pensadas para a evidência individualizadora de aposições e sobreposições em paredes, mais do que meras deposições junto da imagem invocada...) uma certa atenção funcionalista aos constituintes mais especificamente atinentes à suspensão²³.

Este ex-voto é totalmente anónimo: não há qualquer referência ao impetrante, nem mesmo à circunstância que originou a promessa. Pertence àquela tipologia que apenas nos identifica a entidade invocada – e, neste caso, meramente por via simbólica. A classificação que lhe atribuímos baseia-se em dois argumentos: um de ordem externa, outro de natureza intrínseca.

²⁰ CHAVES, Luís – "I - Coleção de «milagres»", *Ex-Votos do Museu Etnológico Português - Catálogo Descritivo*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1915 (sep. de "O Archeologo Português", vols. XIX e XX), p. 10. Tratando-se do primeiro dos textos que o autor dedicou a esta temática, compreende-se a extrapolação, induzida pela valia dos vinte e oito espécimes que então analisava.

²¹ Sobre a devoção e iconografia do Coração de Jesus vd. COUTINHO, Bernardo Xavier – *Álbum da Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria. Na Igreja de S. Francisco, do Porto, por ocasião do 2.º Congresso Nacional do Apostolado da Oração*. Organizado por (...). Prefácio do Cónego Dr. F. Correia Pinto. Porto: Comissão Executiva do 2.º Congresso Nacional do Apostolado da Oração (1844-1944), 1946; A., F. V. – *Origem da Devoção ao Sagrado Coração de Jesus*. Lisboa: Centro Tipográfico Colonial, 1946; COUTINHO, Bernardo Xavier – "Algumas achegas para a história do culto do Sagrado Coração de Jesus em Portugal", *Ensaíos*, vol. II. Porto: Livraria Lopes da Silva, 1953, pp. 227-260; LÓPEZ-MÉLUS, Rafael María – *Santa Margarida Maria e o Coração de Jesus*. Cucujães: Editorial Missões, 2001.

²² ARAÚJO, Agostinho - *Gratulação e Proselitismo na Pintura de "Milagres"*. Viseu: Assembleia Distrital de Viseu, 1979 (sep. de "Beira Alta", vol. XXXVIII, n.º 4).

²³ CHAVES, Luís - "Suspensão dos «milagres»", *Ob. cit.*, pp. 49-50.

Acompanhando, numa parede que lhes é dedicada, as (mais vulgares) estórias hierofânicas pertencentes ao Poeta, entra por direito próprio num conjunto temático, de eventos e apegos, formado pelo gosto seguro do colecionador. E até o recurso à mandorla pode ser visto como contaminação de um dos artifícios sinalizadores do espaço sagrado, que caracterizam (pelo menos, para o fâcies popular, bem documentadamente desde o séc. XVII) a aparição das imagens taumatúrgicas na dita tipologia narrativa.

A presença desta humilde peça na Casa de Pascoaes evoca-nos um dos seus primeiros poemas, só revelado quase dez anos após a morte:

"Os braços para que são?
Não são para abraçar,
Nem para trabalhar:
É o coração partido em dois pedaços
Para a gente se poder crucificar"²⁴.

Quanto à segunda peça que aqui propomos, impõe-se, no seu ângulo superior direito, a aparição de São Gonçalo de Amarante, em corpo inteiro, apoiado a bordão e segurando o livro na mão esquerda. Alheado da aflição que o convoca, cola-se diretamente a um fundo azul recortado atrás do tradicional novelo de nuvens; veste o hábito branco, embora a capa e capeirão, aqui pintados a castanho, devessem ser negros, como é próprio da Ordem dos Pregadores.

No lado oposto, à mesma altura e em contraponto à serenidade do Dominicano, o ar pesado e turvo é cortado pelo ziguezague dos relâmpagos, em tentativa, pouco habitual, de exhibir a trovoadas, componente nuclear de muitas procelas marítimas que bem mais facilmente figura nas legendas.

Não faltam limitações ao pintor (e logo, primárias, em matéria de desenho); mas, como tantas vezes se verifica nesta arte, parece sobretudo apostado em credibilizar o seu trabalho com pormenores alusivos ao dramatismo da situação.

Se em si mesmo o mar não é dado de forma muito convincente, foi todavia aí que o artista semeou, em cumplicidade com o observador, notações

²⁴ Inédito publicado por uma das suas irmãs, com a seguinte anotação: "1898 - apareceu em casa dum colega em Bragança" - cf. VASCONCELOS, Maria da Glória Teixeira de – *Ob. cit.*, p. 112.

inequívocas do perigo sofrido pela galera, como um mastro derrubado, dois escaleres à deriva, vários barris já perdidos.

Apesar de lhe não ter sido possível dar resposta precisa às interrogações colocadas, acabou por ser a prestante disponibilidade de D. Maria Amélia Abrantes de Sampaio e Castro Teixeira de Vasconcelos a estar na origem de sólida contribuição, que cremos vir sem dúvida corroborar as nossas interpretações.

A longa cedência temporária do "milagre" de São Gonçalo à galera *Fama*, para a exposição que preparámos por encargo da Comissão dos Descobrimentos²⁵, permitiu o seu tratamento no ateliê de Maria José Mendes Francisco (Setúbal). Foi esta competente e dedicada Técnica que nos comunicou o achado de uma inscrição, a caneta de tinta permanente, no tardo do suporte, a qual reza: "Artur da Motta Alves / fez por copia em / Dezembro de 1924. / e oferece ao seu Ilustre amigo / D.^r Teixeira de Pascoaes".

E a correspondência do ilustre advogado e político membro do Partido Democrático²⁶ confirma a amizade e a aplicação em satisfazer, ao menos pela posse de uma cópia, um inadiável desejo do Poeta.

²⁵ *Estórias de dor, esperança e festa. O Brasil em Ex-Votos Portugueses (Séculos XVII-XIX)*. Exposição itinerante: Rio de Janeiro / Brasília / Salvador (Comissário: Agostinho Araújo). Catálogo. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, dezembro de 1998, p. 86 (n.º 39).

²⁶ O Dr. Artur Alfredo da Motta Alves (1890-1942) dedicou-se mais tarde a trabalhos de pesquisa histórica, dos quais nos merecem saliência alguns centrados em vários campos da Arte: *Uma festa no Palácio de Queluz em 1795*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1935 ("Publicações dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais", III); *O Palácio do Pátio do Saldanha. Alguns documentos para a sua história*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1935 ("Publicações dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais", V); "Uma carta de Bartolozzi", *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*, n.º 27. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, outubro-dezembro de 1936; *José da Costa e Silva, Engenheiro-Arquiteto. Subsídios para a sua biografia*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1936 ("Publicações dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais", XIII); *Os Painéis de S. Vicente num Códice da Biblioteca do Rio de Janeiro*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936; *O convento de Avé-Maria do Pôrto. Documentos para a história da sua fundação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1939 (sep. do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. II, n.º 2); e "O primeiro teatro de Ópera em Lisboa", *Revista Municipal*, ano II, n.º 7. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1.º Trimestre de 1941.

Apêndice

I

“Casa de V. Ex.^a, Dezembro - 17

Meu Ilustre e Querido Amigo

Com os meus afectuosos cumprimentos e os meus votos de uma feliz chegada a Lisboa, venho cumprir junto de V. Ex.^a uma promessa feita, remetendo-lhe por este correio uma copia em aguarela, do Milagre de S. Gonçalo e que V. Ex.^a tanto aprecia. Não sei se pude - apesar de empregar tódo o meu empenho e arte - reproduzir fielmente o original. Creio bem que não, mas tal como sahi mando-a, ao meu Doutor, crente de que o nosso Santo fará mais o milagre, de lhe dar um pouco de semelhança.

Com os meus respeitosos cumprimentos para Sua Ex.^{ma} Mãe, Minha Senhora, peço ao Meu Doutor me creia sempre com afectuosa estima e muita admiração

Amigo m.^{to} dedicado e grato

Artur da Motta Alves²⁷.

II

“S. Casa da Costa - Grande

1 - Novembro - Dia de Saúde

Ex.^{mo} Senhor D.^r Teixeira de Pascoaes

E Meu Ilustre Amigo

Passando hoje o aniversario de V. Ex.^a , eu deixaria de cumprir um grato dever, se não viesse apresentar-lhe as minhas afectuosas homenagens e os meus votos da melhor saude e felicidade. Com estas minhas palavras, singelas mas muito sinceras, se confessa, como sempre

²⁷ Carta datada de Amarante, a 17 de dezembro [1924: cf., *supra*, a dedicatória da peça], manuscrita sobre folha de papel timbrado: "O Advogado / Artur da Motta Alves / Conservador do Registo Predial / Amarante" – B.N.P., Espólio Teixeira de Pascoaes, D3 / 461.

De V. Ex.^a
Admirador e Amigo gratíssimo
Artur da Motta Alves”²⁸.

²⁸ Carta datada de Amarante, no 1.º de novembro [ano ?], igualmente ms. sobre idêntico papel - B.N.P., Espólio Teixeira de Pascoaes, D3 / 462.



Fig. 1 – António Carneiro – Teixeira de Pascoaes. 1923.

Amarante, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso



Fig. 2 - Ex-Votos. Gatão, Casa de Pascoaes



Fig. 3 - Ex-Voto ao Sagrado Coração de Jesus.
Gatão, Casa de Pascoaes



Fig. 4 - Ex-Voto da galera Fama. 1821.
Amarante, igreja do Convento de S. Gonçalo, capela-mor (lado da Epístola), oferendas



Fig. 5 - Cópia do ex-voto da galera Fama (porm.). 1924.
Gatão, Casa de Pascoaes

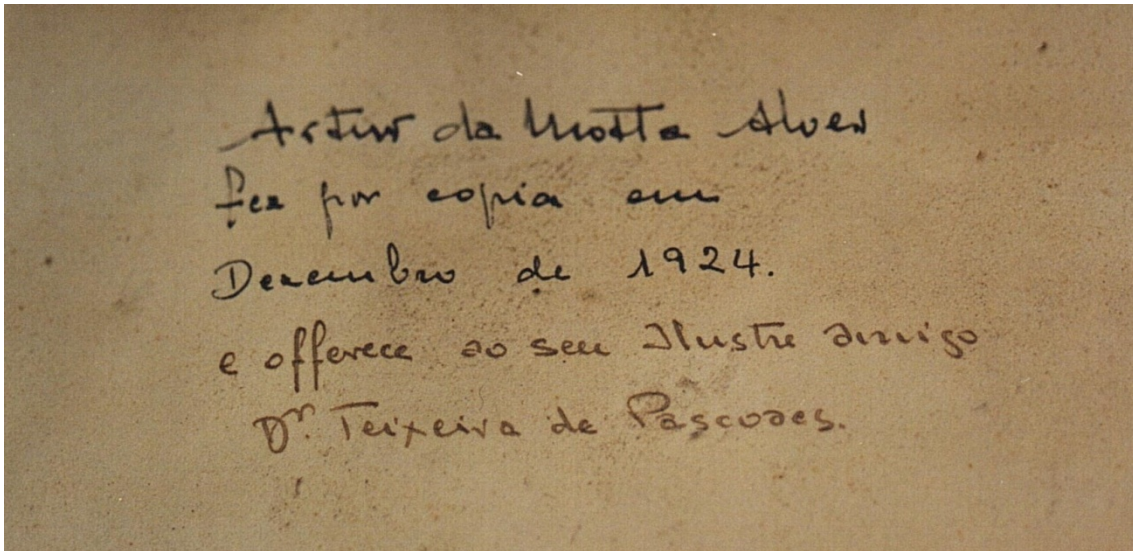


Fig. 6 - Inscrição colada no reverso.
Cópia do ex-voto da galera Fama.
Gatão, Casa de Pascoaes

Conjuntos históricos: patrimonio cultural o producto turístico. El ejemplo de Combarro¹

Ana Mesía López

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Siendo conscientes del poder de atracción turística de los conjuntos históricos, realizamos un estudio de Combarro basado en su arquitectura y urbanismo, para establecer criterios de actuación que potencien el turismo cultural a la vez que protejan al patrimonio de posibles impactos. Con todo, podremos conseguir un nuevo producto turístico basado en el Patrimonio e imagen que atraiga a nuevos segmentos, contribuya a la conservación del Patrimonio y favorezca el desarrollo local.

Palabras clave: Patrimonio, Turismo Cultural, Conjunto Histórico, Combarro.

Abstract: We are aware of the power of attraction of historic areas, we conducted a study based Combarro architecture and urbanism, to establish performance criteria that promote cultural tourism while protecting the assets of potential impacts. However, we get a new tourism product based on Heritage and image to attract new segments, contributes to the conservation of heritage and promotes local development.

Keywords: Heritage, Cultural Tourism, Historic City, Combarro.

¹Proyecto de investigación "Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX". Código HAR 2011-22899. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela.

1. Introducción

La imagen de una ciudad constituye un factor de primer orden a tener en cuenta para su planificación turística. Si además, se trata de una ciudad histórica protegida, con categoría de bien de interés cultural, el atractivo aumenta para los visitantes.

Por eso, el auge del turismo, convertido en la primera actividad económica a nivel mundial y, en especial al turismo cultural, del cual la Organización Mundial del Turismo nos alerta de su importancia creciente, ha contribuido a que las ciudades históricas, por su singular paisaje se hayan convertido en objetivos del turismo cultural a todos los niveles; además, por su idiosincrasia, esta tipología turística contribuye a la desestacionalización pues no es necesario estar de vacaciones ni disponer de muchos días libres para realizar el viaje.

El historiador del arte se convierte en el técnico necesario para estudiar el potencial del patrimonio como paisaje cultural y como producto turístico así como analizar el posible impacto que puedan causarle las visitas y planificar acciones de puesta en valor, rehabilitación y nuevos usos para los espacios y edificios históricos. Además, puede aportar un punto de vista que permita desarrollar visitas a la ciudad histórica basadas en la visión estética de la misma.

Combarro es uno de los conjuntos históricos mejor conservados de Galicia y el que mejor mantiene su esencia. Sus rasgos principales son la adecuación a la topografía y de la valoración de su arquitectura popular

Pertenece al ayuntamiento de Poio, limítrofe con Pontevedra, Meis, Barro, Sanxenxo, Meaño y la Ría de Pontevedra. El territorio ocupa una superficie de 3.390 Ha (33,9 Km²) y su población es de 15.456 habitantes; de éstos, 1.272 habitantes² viven en Combarro en una superficie de 16,75 Ha.

² Instituto Nacional de Estadística, cifras oficiales de población a 1 de enero de 2009, último dato disponible [Consulta 10/08/2010].

El turismo de Combarro se enmarca en el auge del turismo cultural y del interés por los conjuntos históricos. Sus rasgos de identidad vinculados al ámbito marineró y a la vida tradicional lo hacen especialmente atractivo para los turistas; su singularidad y paisaje integral emana sensaciones de bienestar al visitante, otorgándole la impresión de estar visitando un lugar que ha permanecido inmutable a lo largo de los siglos.

2. La creación de imagen a través del urbanismo y del paisaje

La morfología del espacio de los conjuntos históricos forma su paisaje y está en el fondo de toda experiencia turística dirigida hacia el patrimonio cultural. Así, se unen los conceptos de naturaleza, arte y percepción individual para formar un recurso singular, diferenciado y punto de interés turístico.

La morfología del espacio sobre el que se desarrolla la actividad turística es el elemento que determina, inicialmente, la movilidad de los visitantes y el uso que se haga del espacio, el cual, sabemos que es difícil de controlar.

Según la configuración física, el comportamiento de los visitantes está condicionado por la existencia de los elementos físicos que caracterizan la trama urbana y el paisaje del conjunto; también por los aspectos que inciden en la percepción del espacio a los visitantes, que pueden influir negativamente como unos malos accesos, un volumen de tráfico excesivo, las malas infraestructuras o la deficiente señalización; o pueden influir positivamente como la hospitalidad de los residentes, el clima amable, la fácil circulación de los visitantes o la calidad de los servicios.

Combarro es, tipológicamente, una “aldea cerrada”, según la clasificación de poblaciones propuesta por Georg Niemeier³ quien define esta tipología como la formada por apretadas manzanas y calles transversales estrechas en pendiente, ajustadas a su topografía.

³ Georg Niemeier: “Tipos de población rural en Galicia” en *Revista de estudios geográficos*, nº 19, mayo 1945. Madrid: Instituto de Geografía Juan Sebastian el Cano, pp. 301-327.

Esta clasificación ha sido revisada por Xosé Fariña Tojo⁴, que nos indica además la construcción de los inmuebles entre medianeras, la mayor parte de las veces en torno a un camino que adquiere el carácter de calle más o menos urbanizada y se constituye en el eje longitudinal del núcleo, al que salen de vez en cuando otras vías más estrechas.

Sus construcciones forman grupos homogéneos, articulados por una red sencilla de caminos o calles en torno a dos calles llamadas San Roque y A Rúa formando un eje longitudinal que atraviesa todo el pueblo. De este eje salen otras calles y callejones transversales que descienden al mar⁵ y que a veces se convierten en rampas por las que se podían subir y varar las embarcaciones.

Todo el conjunto es peatonal, excepto para los residentes. La circulación con vehículos por el interior sólo es posible en las calles mencionadas pero la configuración del pueblo hace que el paso sea lento, complicado e incómodo para peatones debido a la inexistencia de aceras. Además, muchas de las calles de Combarro están sin pavimentar, mantienen el empedrado natural formado por la roca en la que se construyó el pueblo.

También hemos comprobado que algunas personas preferirían que todas las calles estuviesen pavimentadas, aunque con ello se pierda parte del encanto pintoresco de Combarro. Esta apreciación nos debe llevar a reflexionar en la importancia de las acciones de sensibilización hacia el patrimonio que se deben desarrollar para la población local, el principal motor de que los conjuntos históricos permanezcan vivos. Con todo, consideramos que la pavimentación parcial ha sido una solución acertada pues ha contribuido a facilitar la movilidad sin perder la identidad de un pueblo construido sobre la roca.

⁴ Citado por Rafael Vallejo Pousada: "A arquitectura e o urbanismo tradicionais: da identificación á substitución por derribo. O exemplo do conxunto histórico de Combarro" en *Cadernos A nosa terra de pensamento e cultura*, nº 19 (1995). Vigo: Promocións culturais de Galicia, p. 15.

⁵ Rafael Vallejo Pousada: "A arquitectura Op. Cit.

Mucho se ha hablado en los últimos años de peatonalización, humanización de la ciudad histórica y accesibilidad pero, en la práctica, vemos que los cascos históricos pierden población a gran velocidad. Debemos buscar, urgentemente, estrategias que combinen la protección del patrimonio y la calidad de vida de los residentes a la vez que fomenten el uso del transporte público regular.

Las acciones se deben desarrollar desde los ámbitos económicos, social y ambiental porque es necesario que la movilidad satisfaga las necesidades derivadas de las actividades económicas, compatibles con las necesidades de accesibilidad de los ciudadanos al territorio, a los bienes y servicios y al transporte y, a la vez, debe contribuir a proteger el medio ambiente y la salud de los ciudadanos, reduciendo la emisión de gases contaminantes y optimizando el uso de las energías renovables⁶.

1.1. Arquitectura popular: tipologías y elementos singulares

Combarro ha sido declarado Bien de Interés Cultural en la categoría de conjunto histórico en 1972⁷, lo que le otorgó la máxima protección patrimonial.

El proceso de declaración fue largo. En 1948 hubo una propuesta de la Comisión Central de Monumentos que proponía la declaración de conjunto de interés pintoresco⁸, formulada por el arquitecto Francisco Pons-Sorolla. Fue en esa época cuando empezó el deterioro urbanístico y, probablemente, la propuesta vino dada por un movimiento de los intelectuales de la zona a favor de la protección de la identidad de Combarro; encontramos artículos de los años 40 que denuncian la situación que está viviendo el pueblo debido al uso indebido de materiales y técnicas constructivas disonantes con el conjunto.

El expediente permaneció en el olvido durante 24 años sin que ni siquiera se hubiese incoado. Existe constancia de que en 1951, el Ayuntamiento de Poio solicitó dicha incoación y la simultánea delimitación de la zona a la Dirección

⁶ Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente, Medio Rural y Marino: *Estrategia española de movilidad sostenible*. Madrid, 2009, p. 18 y ss.

⁷ “Decreto 3394/1972 de 30 de noviembre, por el que se declara conjunto artístico y pintoresco de carácter nacional el pueblo de Combarro, en el Ayuntamiento de Poyo (Pontevedra)”. *Boletín Oficial del Estado* nº 299 de 14 de diciembre de 1972.

⁸ Rafael Vallejo Pousada: “A arquitectura ...”. Op. Cit.

General de Bellas Artes. Sabemos que en 1952 fueron elaboradas unas “normas que regirán en las edificaciones enclavadas en el conjunto artístico y pintoresco de Combarro”⁹ que delimitaban el conjunto y declaraban la tutela del Estado sobre el conjunto histórico y, por lo tanto, sometido a la legislación patrimonial vigente (Ley de la Presidencia del Patrimonio Artístico Nacional, 1933, derogada en 1985).

La arquitecta Pascuala Campos, a quien el ayuntamiento encargó un prediseño y propuesta formal en el núcleo urbano de Combarro¹⁰, opina que la degradación posterior del conjunto viene dada por la condición de monumento histórico-artístico, sin hacer partícipes a los ciudadanos, que provocó rechazo y disgusto por considerar la declaración como impuesta por sus gobernantes y disonante con sus intereses¹¹.

Creemos que el problema pudo acrecentarse también con la explosión demográfica ocurrida a partir de los años 70 que, inevitablemente, llevó a la adecuación de los inmuebles para acoger a familias más grandes; esta situación provocó una gran cantidad de nuevas obras o modificación de las ya existentes, probablemente realizadas sin licencias municipales o, aun siendo obras acogidas a la legalidad, el ayuntamiento no supo establecer unos criterios sobre estética ambiental.

Debemos tener en cuenta que en esta época se estaban dando los primeros pasos a nivel internacional para la salvaguardia de los conjuntos históricos, su protección y la conservación de su autenticidad. En 1972, la Unesco redactan la “Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea”¹², donde se expresa la necesidad de

⁹ Rafael Vallejo Pousada: “A arquitectura ...”. Op. Cit.

¹⁰ La actuación revalorizadora propuesta por Pascuala Campos en una propuesta de arreglo de hórreos, consolidación y arreglo de los muros litorales, la mejora del relleno de A Chousa, la construcción de una pequeña plaza en un espacio entre calles y el arreglo del alcantarillado. Fuente: Pascuala Campos de Michelena: “Actuación revalorizadora” en *On Diseño*, nº 80. Barcelona: Aram, 1987, pp. 33-35.

¹¹ Rafael Vallejo Pousada: “O conxunto histórico de Combarro: a legalidade da protección e a realidade da expoliación” en *Obradoiro. Revista de arquitectura y urbanismo*, nº 21 (octubre 1992). Santiago: COAG

¹² Unesco: *Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea*. Nairobi, 1976.

considerar como un todo coherente a cada conjunto histórico y su medio y la necesidad de protección activa contra deterioros resultantes de usos inapropiados, añadidos y transformaciones que dañen su autenticidad.

Como ya hemos comentado, las casas fueron edificadas entre medianeras, en hilera, a lo largo de la costa, en un tramo de roca viva, para no estropear los campos cultivables que se extendían a continuación. Inicialmente fue edificada una primera fila de edificios, a pie de costa; con el tiempo fueron aumentando hasta dar lugar a un núcleo compacto. La disposición se establecía en dos cotas, con motivo de que desde todas sus viviendas se pudiese ver el mar pues sus habitantes tenían la doble condición de marineros y agricultores.

Se caracteriza por tres elementos: las casas de tipología arquitectónica marinera, los cruceiros y los hórreos; estos últimos se han convertido en el símbolo del pueblo y es el principal elemento de atracción turística. Además, forman el conjunto de hórreos más grande de Galicia.

El conjunto histórico ha sido objeto de dos intervenciones planificadas en el siglo XX: la primera en los años 50, fue llevada a cabo por el arquitecto Pons-Sorolla y la segunda, en los años 80, por la arquitecta Pascuala Campos, de la que ya hemos hablado. Ambas fueron actuaciones de “lavado de cara”, ambientales, con el fin de mantener el carácter pintoresco del conjunto histórico.

Las actuaciones de Pons-Sorolla se desarrollan desde 1953 hasta 1961 y consisten en obras urgentes de restauración de casas y muros¹³; la limpieza y restauración de los muros exteriores¹⁴ e interiores¹⁵ de la iglesia; obras de

¹³ “Orden de 28 de agosto de 1953 por la que se aprueba un presupuesto de obras urgentes de restauración de casas y muros en la fachada al mar del recinto de Combarro, conjunto monumental de Combarro (Pontevedra), importante de 10.000 pesetas”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 266 de 23 de septiembre de 1953.

¹⁴ “Orden de 16 de julio de 1954 por la que se aprueba un proyecto de obras en la iglesia y dos edificios en la plaza de la iglesia en el conjunto monumental de Combarro (Pontevedra), importante pesetas 49.999,63”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 221 de 9 de agosto de 1954.

¹⁵ “Orden de 11 de mayo de 1955 por la que se aprueba un proyecto de obras en la iglesia parroquial de Combarro (Pontevedra), conjunto monumental, importante 49.999,63 pesetas”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 164 de 13 de junio de 1955.

mejora del tramo de calle más próximo a la iglesia¹⁶; la restauración de un tramo de la calle principal, restauración de un crucero y enlosado del conjunto y reforma de la casa rectoral¹⁷.

El grado de dispersión del patrimonio, condicionante de la experiencia turística y de los habituales problemas de saturación, no supone un especial problema en Combarro pues no es un lugar al que se vaya a visitar un hito arquitectónico sino que todo el conjunto histórico goza de igualdad de categoría en cuanto a sus inmuebles.

Las viviendas todavía conservan las tipologías arquitectónicas tradicionales. En la calle principal (Ilustración 1) observamos casas de dos plantas con galerías, tejados a dos aguas y soportales.



Ilustración 1 Calle principal
(Foto: A, Mesía. Septiembre 2010)

Vemos, además, uno de los elementos más característicos de los pueblos marineros: el soportal (Ilustración 1). En Combarro, la unión de los diversos soportales forma calles protegidas de la lluvia por las que caminar, vender mercancías o guardar los útiles de la pesca. Tienen una particularidad, según expone Carlos Flores, en su “Arquitectura popular española”, es el uso de la

¹⁶ “Orden de 19 de junio de 1958 por la que se aprueba un proyecto de obras en Combarro (Pontevedra), importante 40.000,02 pesetas”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 19 de 22 de enero de 1959.

¹⁷ Belén M^a Castro Fernández: *D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia*. Santiago de Compostela: Universidad, 2006.

pedra para las vigas perpendiculares a la fachada sobre las que se apoyan las galerías, cuando lo habitual en esta tipología es el uso de la madera¹⁸.

El uso de la piedra en Combarro es lógico pues todo el terreno sobre el que se asienta el pueblo es granítico, para los habitantes del pueblo fue mucho más fácil conseguir piedra que madera, con la ventaja añadida de su imperturbabilidad a lo largo del tiempo, no así la madera, cuyo ciclo de vida se acorta en lugares próximos al mar.

Las tipologías arquitectónicas de las viviendas marineras han sido estudiadas por los arquitectos Fernando Martínez Sarandeses¹⁹ y Pedro del Llano²⁰. Las clasifican en función del número de plantas; así, con una planta definen la casa terrera y la casa de pincho; con dos plantas, tenemos las casas con patín, con galerías, con soportales, etc.

La casa terrera es la más sencilla. Responde a unas necesidades básicas, reduciéndose a cuatro paredes, cuya única ventilación se realizaba a través de la puerta. En la mayor parte de los casos, constaba de una única estancia donde compartían espacio las personas y las herramientas y materiales para ir a pescar.

Vemos dos ejemplos en la Ilustración 2, a través de una fotografía de Ksado²¹, dos tipos de casa terrera: la primera, con tejado a cuatro aguas, menos habitual que la segunda.

¹⁸ Carlos Flores: *Arquitectura popular española*. Bilbao: Ediciones Aguilar, 1973, p. 498.

¹⁹ Fernando Martínez Sarandeses: *Arquitectura vernácula de Pontevedra*. Santiago de Compostela: COAG, 1982.

²⁰ Pedro del Llano: *Arquitectura popular en Galicia. Razón e construción*. Vigo: Xerais, 2006.

²¹ Ksado: *Estampas de Galicia*. Santiago de Compostela: Colección "Ksado", álbum 1, sin fecha.



Ilustración 2 Casa terrera
(Foto: Ksado, s/f; ca. 1936)

La tipología evolucionó en otra más ventilada, con una ventana adicional, en el ángulo superior de la puerta, como podemos ver en la Ilustración 3 en otra fotografía de Ksado²².

Otra interesante tipología es la casa de pincho (Ilustración 4), es el modelo de casa marinera más tradicional; su estructura es como la casa terrera pero, como habitualmente se sitúa entre medianeras, la disposición de la puerta es la contraria, se sitúa en el hastial. Estas dos tipologías de edificación responden a economías precarias. En un espacio reducido convivían todos los miembros de la familia y donde guardaban también todos los materiales necesarios para la pesca.

²² Ksado: "Estampas...". Op. Cit.

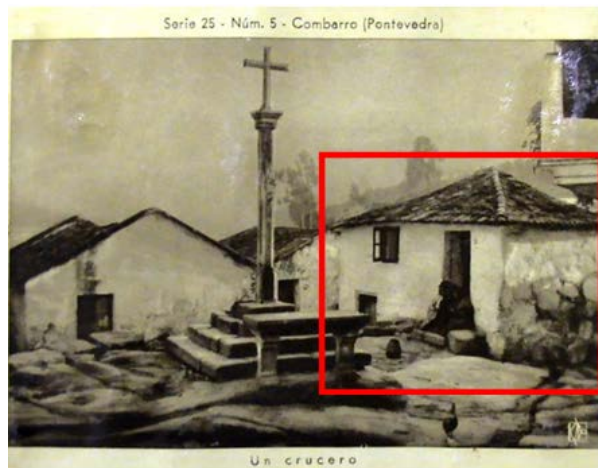


Ilustración 3 Evolución de la casa terrera
(Foto: Ksado, s/f; ca. 1936)



Ilustración 4 Casa de pincho
(Foto: A. Mesía, agosto 2008)

Una de las tipologías de viviendas marineras más interesantes es la “casa con patín”. Un patín es una escalera que sube directamente al primer piso, generalmente su razón de ser es la de salvar un desnivel del terreno; este patín se puede convertir en “solaina”, si el tramo final es largo (más de tres metros, según Martínez Sarandeses²³), en este caso, la vivienda dispone de un espacio adicional exterior que se puede utilizar para secar ropa, espigas, trabajar o

²³ Fernando Martínez Sarandeses: Op. Cit.

descansar²⁴. También se denomina “solaina” a un balcón, sin conexión con las escaleras, apoyados en ménsulas o muros laterales²⁵.

En Combarro vemos muchas casas con esta solución arquitectónica, que puede adoptar diversas formas: paralelo a la fachada y adosado a ella (Ilustración 5) o de frente a la vivienda (Ilustración 6); en ocasiones, el tramo final se cubre para aumentar el tamaño de la vivienda (Ilustración 7). En la mayoría de los casos, el patín no lleva barandilla.



Ilustración 5 Casa con patín paralelo a la fachada y adosado a ella
(Foto: A. Mesía, agosto 2008)



Ilustración 6 Casa con patín frontal
(Foto A. Mesía, agosto 2008)



Ilustración 7 Casa con patín cubierto en el último tramo.
Manuel Abelenda. *Puesta de sol en Combarro*.
Ca.1940

Si nos detenemos en la Plaza de San Roque, la postal por excelencia de Combarro, vemos una casa cuyo patín, se convierte en “solaina”, si atendemos a su longitud. Es la vivienda más vistosa de Combarro, data del siglo XVIII y, actualmente, alberga una biblioteca (Ilustración 8). Lo que más nos llama la atención es su magnífica balaustrada de granito. En su fachada lateral, además, dispone de una solaina que, como un balcón, sostenido por ménsulas, mira al mar (Ilustración 9).

²⁴ Xosé Ramón Mariño Ferro: *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Xerais, 2000, p. 225.

²⁵ *Ibidem*, p. 225.



Ilustración 8 Biblioteca de Combarro
(Foto: A. Mesía, agosto 2008)



Ilustración 9 Solaina lateral de la Biblioteca de Combarro
(Foto: A. Mesía, agosto 2008)

A pesar del interés que conservar las tipologías de viviendas marineras, para el turismo, el atractivo principal de Combarro para el turismo, son los hórreos. En la actualidad sobreviven alrededor de 30 aunque en el pasado fueron muchos más, según un artículo de Avelino Rodríguez Elías, fechado en 1917 donde hace alusión a los hórreos de Combarro indicando el número de doscientos o trescientos: *“Que fue y es rica, lo dicen sus hórreos, de piedra de granito la inmensa mayoría de ellos. Y como si sus doscientos o trescientos hórreos no fueran bastantes a contener todo el maíz ...”*²⁶.

Los que se conservan datan de la misma época de formación del pueblo. La tipología es de base rectangular de granito, de distintos tamaños, con la puerta situada en uno de los lados mayores aunque, originariamente, no era así. Las paredes eran de teja trenzada (Ilustración 10) y el tejado, de paja, por eso se les llama “palleiras”, a dos aguas, con remates decorativos en los extremos, pináculos o cruces y los pies también son de granito. Entre la base se coloca una piedra circular cuya misión era impedir que los ratones llegasen al interior del hórreo.

²⁶ Avelino Rodríguez Elías: “Los hórreos de Combarro. Una villa que es un encanto por su amor a la tradición” en *Eco de Galicia (La Habana)*, nº 305, 1917. P. 10-11.



Ilustración 10 Palleira
(Foto: Jaime G. Pacheco, 1925 ?)

Su disposición a la misma orilla del mar, en lo que constituye la mayor agrupación de hórreos de Galicia²⁷, y su conexión con las viviendas y espacios públicos, es lo que da a Combarro su peculiar imagen.



Ilustración 11 Hórreo de Combarro (Foto: A. Mesía, septiembre 2010)



Ilustración 12 Hórreo de Combarro (Foto: Jean Dieuzaide, 1961)

Su originalidad ha hecho a Combarro objeto de pintores y fotógrafos que, desde los inicios del siglo XX, llegaron al pueblo para inmortalizar su pintoresquismo. Las fotografías, óleos, acuarelas y dibujos resultan ahora de gran valor para estudiar la evolución de la arquitectura, su grado de conservación y los contrastes con las nuevas construcciones.

²⁷ Rafael Vallejo Pousada: "A arquitectura ...". Op. Cit.

Carlos Flores, en su “Arquitectura popular española”, de 1973, se refiere a los hórreos de Combarro con preocupación, porque ve cercana su desaparición: *“los hórreos de Combarro constituyen otro de sus importantes atractivos, si bien su destrucción y desaparición se va cumpliendo de forma lenta pero inexorable”*²⁸.

El mismo sentimiento también alcanza en la actualidad a los habitantes del conjunto histórico; están preocupados por sus hórreos pues consideran que desde el Ayuntamiento de Poio no se presta la suficiente atención a su mantenimiento y que, al ritmo de deterioro actual, no tardarán mucho tiempo en perder los pocos que les quedan.

Puede pensarse, en este punto, que los hórreos tienen dueños y que son ellos quienes deben arreglarlos en vez de esperar que se haga cargo el gobierno municipal; debemos recordar que el hecho de acometer obras en patrimonio protegido lleva consigo una ardua labor previa de solicitudes, permisos e informes que ralentizan tanto el procedimiento e incluso pueden dar lugar a que el inmueble alcance el estado de ruina antes de finalizar todos los trámites.

Por otra parte, como afirmaba Pascuala Campos, suele producirse cierto sentimiento de rechazo cuando las administraciones adoptan posturas rígidas sobre el patrimonio que, como ya sabemos es una propiedad privada a la vez que un bien público. Ambas cuestiones son difícilmente compaginables pues intereses particulares y generales chocan de modo frontal; así, los propietarios que asumen con resignación trabas burocráticas y prohibiciones, consideran que quienes restringen sus derechos, también deben poner los medios a su alcance para asumir las consecuencias.

Con respecto a las fechas, un apunte más: la mayoría de los hórreos de piedra tienen grabada la fecha de construcción en una de las caras laterales; encontramos fechas que oscilan entre mediados del siglo XIX y mediados del XX (Ilustración 13).

²⁸ Carlos Flores: Op. Cit.



Ilustración 13 Hórreo con la fecha de construcción grabada: 1860
(Foto: A. Mesía, mayo 2009)

Otro de los grandes atractivos de Combarro son los cruceiros. Dentro del conjunto histórico hay siete.

Los cruceiros de Combarro poseen dos características que los hacen especiales entre todos los cruceiros de Galicia: suelen tener un altar delante y la figura de la Virgen siempre mira al mar, mientras en Cristo se orienta hacia la tierra. Si el pueblo fuese muy grande, sería un buen método para orientarse, en este caso, no es necesario porque todavía se puede ver el mar desde bastantes lugares del conjunto histórico.

El infausto origen del altar fue la de soporte para los ataúdes que se dirigían al cementerio y que iban en procesión por el pueblo; en la actualidad, los vecinos los utilizan con un motivo agradable y festivo: la colocación de flores; por otra parte, los turistas les dan un uso menos respetuoso, el de sentarse.

Las formas irresponsables de tratar al patrimonio tendrían que preocupar a las administraciones y tomar medidas al respecto pero la realidad es que no hay ni un solo cruceiro en Combarro que disponga de algún sistema que impida el acercamiento de visitantes.



Ilustración 14 Cruceiros de Combarro
(Fotos: A. Mesía, agosto 2008)

3. Conclusiones

El patrimonio de las ciudades ofrece un enorme poder de atracción sobre el turismo mientras que éste se reafirma como una de las vías más eficaces para contribuir a la conservación y utilización para nuevos usos del patrimonio.

La imagen turística de Combarro no viene dada por la existencia de hitos arquitectónicos sino que se basa en sus casas tradicionales, hórreos y cruceiros. La ventaja que presenta esta situación es que los visitantes pasean por el conjunto histórico sin dirigirse a ningún lugar en especial, con lo que la presión turística sobre puntos concretos es escasa. En este caso, la peatonalización resulta del todo favorable.

La imagen turística de Combarro sigue siendo buena y la experiencia, satisfactoria.

4. Bibliografía y fuentes

- CAMPOS DE MICHELENA, P.: “Actuación revalorizadora” en *On Diseño*, nº 80. Barcelona: Aram, 1987.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B: *D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia*. Santiago de Compostela: Universidad, 2006.
- “Decreto 3394/1972 de 30 de noviembre, por el que se declara conjunto artístico y pintoresco de carácter nacional el pueblo de Combarro, en el Ayuntamiento de Poyo (Pontevedra)”. *Boletín Oficial del Estado* nº 299 de 14 de diciembre de 1972.
- FLORES, C.: *Arquitectura popular española*. Bilbao: Ediciones Aguilar, 1973.
- KSADO: *Estampas de Galicia*. Santiago de Compostela: Colección “Ksado”, álbum 1, sin fecha.
- LLANO, P. DEL: *Arquitectura popular en Galicia. Razón e construción*. Vigo: Xerais, 2006.
- MARIÑO FERRO, X.R.: *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Xerais, 2000.
- MARTÍNEZ SARANDESES, F.: *Arquitectura vernácula de Pontevedra*. Santiago de Compostela: COAG, 1982.
- NIEMEIER, G.: “Tipos de población rural en Galicia” en *Revista de estudios geográficos*, nº 19, mayo 1945. Madrid: Instituto de Geografía Juan Sebastián el Cano.
- “Orden de 28 de agosto de 1953 por la que se aprueba un presupuesto de obras urgentes de restauración de casas y muros en la fachada al mar del recinto de Combarro, conjunto monumental de Combarro (Pontevedra), importante de 10.000 pesetas”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 266 de 23 de septiembre de 1953.
- “Orden de 16 de julio de 1954 por la que se aprueba un proyecto de obras en la iglesia y dos edificios en la plaza de la iglesia en el conjunto monumental de Combarro (Pontevedra), importante pesetas 49.999,63”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 221 de 9 de agosto de 1954.

- “Orden de 11 de mayo de 1955 por la que se aprueba un proyecto de obras en la iglesia parroquial de Combarro (Pontevedra), conjunto monumental, importante 49.999,63 pesetas”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 164 de 13 de junio de 1955.
- “Orden de 19 de junio de 1958 por la que se aprueba un proyecto de obras en Combarro (Pontevedra), importante 40.000,02 pesetas”: *Boletín Oficial del Estado*, nº 19 de 22 de enero de 1959.
- RODRÍGUEZ ELÍAS, A.: “Los hórreos de Combarro. Una villa que es un encanto por su amor a la tradición” en *Eco de Galicia (La Habana)*, nº 305, 1917.
- UNESCO: *Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea*. Nairobi, 1976.
- VALLEJO POUSADA, R.: “O conxunto histórico de Combarro: a legalidade da protección e a realidade da expoliación” en *Obradoiro. Revista de arquitectura y urbanismo*, nº 21 (octubre 1992). Santiago: COAG.
- VALLEJO POUSADA, R.: “A arquitectura e o urbanismo tradicionais: da identificación á substitución por derribo. O exemplo do conxunto histórico de Combarro” en *Cadernos A nosa terra de pensamento e cultura*, nº 19 (1995). Vigo: Promocións culturais de Galicia.
- www.ine.es

Memoria visual de la ciudad decimonónica. La iconografía urbana como método de estudio

Carla Fernández Martínez

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela. Grupo de Investigación *Iacobus* (Proyecto de investigación HAR2011-2899 “Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”)

Resumen: Uno de los resultados de las transformaciones del siglo XIX fue el desarrollo espectacular de las ciudades. En España fueron las poblaciones portuarias las que experimentaron reformas más evidentes, favorecidas por los avances en las comunicaciones, la industria y la tecnología. Según avanzaba la centuria, se fue gestando una ciudad que pretendía ser símbolo del progreso, pero también surgía un espacio físico donde se germinó la lucha social y la batalla entre los partidarios de ese mismo progreso y los que añoraban el pasado.

Con estas consideraciones, en las páginas que siguen se analiza la utilidad de la iconografía urbana para entender el modo en que el fueron asimilados dichos cambios en la época. Algunos artistas optaron por ensalzarlos, mientras que otros los ignoraron, evidenciando su rechazo hacia esa idea de progreso que se había intentado instaurar. Era el reflejo del debate que vivió la sociedad finisecular, cuya vida cotidiana se vio afectada, para bien o para mal, por la modernización y sus consecuencias.

Palabras claves: Iconografía Urbana, Paisaje Urbano, Memoria E Identidad.

Abstract: One of the results of the 19th century transformations was the spectacular development of the cities. In Spain the port towns were those which experienced more evident alterations, favoured by the advances in the communications, the industry and the technology. As the century was advancing, a city that pretended to be a symbol of the progress was being created, but also it was emerging a physical space where the social fight and the battle between the adherents of this progress itself and those who missed the past, germinated.

Bearing in mind these considerations, the utility of the urban iconography is analysed in the following pages for understanding the way how those mentioned changes were assimilated at that time. Some artists opted by praising them, whereas others ignored them, proving their rejection to that idea of progress which was being tried to be established. It was the reflection of the debate lived by the fin de siècle society, whose daily life was affected, for the best or the opposite, by the modernisation and its consequences.

Keywords: Urban Iconography, Townscape, Memory and Identity

Para reconstruir la imagen de una ciudad en sus diversas etapas históricas disponemos de diferentes fuentes: en primer lugar, solemos recurrir a aquellos elementos arquitectónicos preservados y a los restos recuperados con las prospecciones arqueológicas de monumentos sepultados o destruidos; no obstante, contamos con otras como son los textos de la época –literarios y epigráficos-, la cartografía histórica y las representaciones plásticas que nos han legado los artistas a lo largo del tiempo, lo que se denomina iconografía urbana. La diferencia entre estos dos tipos de fuentes reside en el carácter de los datos que nos aportan: mientras que los restos materiales nos ofrecen información objetiva, los textos y la producción artística proponen un conocimiento más subjetivo con los que el propio sujeto gnoseológico manifiesta diversas concepciones y percepciones de la urbe.¹

El hombre siempre ha sentido a la ciudad como parte de su identidad y de ello conservamos testimonios en todas las culturas.² Además, el mundo urbano ha apasionado a numerosos creadores a lo largo de la historia del arte; en efecto, tal y como veremos, despertó intereses divergentes y fue explorado desde puntos de vista muy distintos. En ocasiones, las representaciones pretenden brindar una visión universal y objetiva, pero lo habitual es que manifiesten puntos de vista personales, que la presentan como un organismo vivo que es observado y asimilado de manera multiforme.³

Durante el siglo XIX, el paisaje urbano fue uno de los temas que conquistó tanto a la literatura como a la pintura. Era el escenario donde mejor se reflejaban las innovaciones de la época. La vida urbana sufrió grandes transformaciones y a los adelantos en los medios de comunicación se sumaron

¹ Este artículo forma parte de un trabajo sobre iconografía urbana realizado por su autora, miembro del grupo de investigación Iacobus, cuya actividad está incluida dentro de los proyectos:

HAR2011-22899 “Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”, INCITE09 263131 PR “Artífices e patróns no moncato galego: futuro, presente e pasado” y CN2011/056 “Consolidación e estructuración de unidades de investigación competitivas”.

² Como señala De Seta gran parte de la información de la que disponemos sobre la arquitectura doméstica y la organización urbana de las culturas antiguas se la debemos a los testimonios gráficos que fueron grabados en algunos templos. Véase: SETA, Cesare De.: “La ciudad como memoria y la memoria de la ciudad”, en *La ciudad europea del siglo XV al XX*. Istmo. pp. 352-357.

³ Entre las publicaciones más recientes que abordan la importancia de la percepción subjetiva en el estudio del espacio urbano destaca: CASTRO AGUIRRE, Constancio De.: *Mapas mentales*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2005.

otros avances como la generalización del alumbrado eléctrico o la aparición de nuevas infraestructuras que alteraron profundamente su aspecto. Hubo sectores de la sociedad que elogiaron este desarrollo, pues lo veían como un síntoma del progreso y de la modernidad alcanzada en la época; por el contrario, otros no sólo se mostraron reacios hacia los cambios, sino que optaron por refugiarse en la idealización de un pasado al que miraban con nostalgia y melancolía. La idea del progreso fue una de las cuestiones más rebatidas en el XIX. Tal y como ha estudiado Gutiérrez Burón, contó con el beneplácito de numerosos políticos e intelectuales que lo recibieron como si se tratase de una especie “de religión salvadora”.⁴ No obstante, ese optimismo no fue generalizado y esos nuevos ideales recibieron duras críticas, especialmente por los románticos. Los pintores se hicieron partícipes de esta controversia, reflejando con sus obras su adhesión a una u otra postura. Se trató de una dicotomía latente durante toda la centuria y, como veremos, en lo que respecta a las artes plásticas quedó plasmada en diversos niveles que afectaron tanto al tema como a la forma, tanto a los motivos como al modo en el que estos se nos muestran.

En este período, surgió también una nueva forma de representación que implicó una novedosa aproximación a la realidad: la fotografía. Su difusión abrió una crisis en el mundo pictórico y puso en tela de juicio el valor de la pintura como testimonio fidedigno, propiciando que numerosos pintores realistas dejaran los pinceles para convertirse en fotógrafos. Hasta ese momento, la pintura había servido para documentar la vida; pero ahora, con el nacimiento de la fotografía, se dispondrá de un medio que permitirá incluso la reproducción exacta de un momento concreto.⁵ La expresión pictórica se verá obligada a buscar soluciones estéticas innovadoras y de ahí el nacimiento, por ejemplo, de nuevas técnicas como hará el impresionismo. De todas formas, la fotografía tendrá también consecuencias positivas para los artistas, ya que sabrán aprovecharse de ella y utilizarla como un material de documentación. Muchos pintores la consideraron un instrumento auxiliar, aunque generalmente

⁴ Véase: GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús.: “El progreso”, en *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tomo I. pp. 57.

⁵ Son numerosos los estudios que abordan el tema de la aparición de la fotografía, aunque en este caso y dentro del contexto en el que se estudia han resultado de gran interés: SONTAG, Susan.: *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara. Madrid, 2006.

rechazaron su valor artístico.⁶ Podríamos decir que se trató de una relación ambigua entre ambas formas, puesto que convivieron juntas y en numerosos casos se sirvieron una de la otra.

Las transformaciones urbanas del XIX

Con el XIX se ampliaron considerablemente los temas y motivos pictóricos y se llegaron a tratar asuntos hasta entonces inconcebibles. Eran resultado de las nuevas inquietudes de la época y de las diversas actitudes adoptadas por la sociedad ante unas transformaciones que se estaban produciendo, en algunos casos, a un ritmo vertiginoso.

Antes de analizar cómo la pintura reflejó algunas de las reacciones ante esos cambios, es conveniente hacer un breve repaso histórico y señalar que uno de los rasgos más característicos del siglo XIX fue, precisamente, el crecimiento espectacular de las ciudades; fue un fenómeno que afectó a todo el Occidente europeo en diversa medida y constituyó uno de los síntomas de las transformaciones políticas, económicas y sociales que se estaban desarrollando en la sociedad contemporánea.

A medida que avanzaba el siglo, el éxodo rural se había incrementado considerablemente; los núcleos urbanos comenzaron a verse inmersos en un exceso demográfico que requería su adaptación funcional. La ciudad creció y se modernizó en parte favorecida, tanto por los avances técnicos en materia de construcción como por el desarrollo industrial y del mundo de los transportes. Para dar ese gran paso y cambiar su aspecto fueron necesarias una serie de mejoras en sus equipamientos, haciéndose inevitable la creación de nuevos espacios reclamados por la sociedad.

A pesar de que el crecimiento en España se produjo más tardíamente y con mucha más lentitud que en otros países europeos, entre 1850 y 1900 la concentración de la población en nuestras ciudades experimentó un incremento

⁶ Freund comenta, entre otras, la reacción de algunos artistas ante la aparición de la fotografía. Delacroix, por ejemplo, la entendió como un instrumento auxiliar interesante para completar la enseñanza del dibujo, pero terminó por rechazarla, pues en su opinión, en la obra del arte, lo esencial no era el parecido exterior sino la intención. Otros pintores “de término medio” la acogieron favorablemente, ya que su utilización podía enriquecer notablemente sus obras. Véase: FREUND, Gisèle.: “Los movimientos y la actitud de los artistas en la época con respecto a la fotografía”, en *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona, 1993. pp. 67-88.

notable.⁷ De una ciudad que evoluciona perezosamente, se pasa a otra en rápida expansión, alterándose el trazado medieval, tan sólo modificado por el urbanismo barroco.⁸ Ello hizo que las infraestructuras existentes resultasen insuficientes a la hora de procurar atención a las grandes aglomeraciones humanas que buscaban acomodo en ellas. Pronto surgieron ciertas voces que reclamaban una serie de mejoras para esta situación. Como señala Bahamonde Magro,⁹ una de las primeras soluciones consistió en el aumento de la densidad por metro cuadrado y en la construcción de edificios con más alturas. En la práctica, se vio que no era la opción más apropiada para dar respuesta a todas las necesidades. Algunos comenzaron a hablar de la “ciudad enferma”, como consecuencia de la falta de servicios mínimos para la población, el hacinamiento y la profusión de enfermedades. Surgió así la segunda de las propuestas, que abogaba por su expansión a partir de la conquista de nuevos espacios, lo que implicaba, entre otras cosas, la demolición de ciertos elementos del pasado como las murallas. Fueron naciendo los planes de ensanches, que se generalizaron en nuestro país a lo largo de la centuria.¹⁰ Con ellos, se contribuía a crear una nueva imagen de una ciudad moderna y con numerosas mejoras, pero que, al mismo tiempo, respondía principalmente a las exigencias de la figura del nuevo burgués. Por el contrario, las clases sociales bajas no vieron plasmados sus intereses. Se creaba una ciudad que buscaba ser símbolo del desarrollo industrial y tecnológico, de un progreso que la sociedad nacida del Antiguo Régimen pretendía representar, pero también surgía un espacio físico donde se

⁷ Para mayor información sobre el crecimiento de la ciudad decimonónica en España, véase: LINARES QUIRÓS, Francisco.: *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Editorial Trea. Gijón, 2009. pp. 168 y ss.

⁸ Sobre el nacimiento de la ciudad industrial Santamarea realiza una interesante reflexión en: Santamarea, J.A.: *La ciudad. Realidad, pensamiento y acción*. Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos. Madrid, 2006.

⁹ El autor contextualiza estos cambios urbanos dentro de la sociedad decimonónica, ofreciéndonos una idea global y completa en: BAHAMONDE MAGRO, A.: *Historia de España: Siglo XIX*. Editorial Cátedra. Madrid, 1994. pp. 439-447.

¹⁰ La “Ley de Ensanche de poblaciones” fue aprobada en 1864, pero ya desde 1813 el Estado Liberal había intentado eliminar los símbolos de vasallaje de las ciudades mediante el derribo de la murallas y torres. Con ella se ponía al alcance del constructor terreno edificable con unas condiciones muy ventajosas que permitían lograr un crecimiento planeado y racional de las ciudades a partir de solares alejados del asfixiante centro histórico.

desarrollaría la lucha social y la batalla entre aquellos que abogaban por esa idea de progreso y los que añoraban el pasado.¹¹

En nuestro país fueron las ciudades portuarias las que tuvieron mayores reformas, debido en muchos casos al perfeccionamiento del sistema portuario y al desarrollo industrial. Un buen número habían sufrido importantes alteraciones desde el punto de vista urbanístico, con ensanches y nuevas infraestructuras que afectaron a sus puertos, a las comunicaciones y a la demografía: Santander había multiplicado su población por diez, Gijón y San Sebastián la habían cuadruplicado, A Coruña llegaba a los 43.000 habitantes y Bilbao a los 80.000.¹² El paisaje portuario se convirtió en uno de los temas recurrentes entre algunos pintores hasta el punto de que, de acuerdo con el estudio de Sazatornil Ruíz,¹³ varios artistas recibieron el título de “pintores de marismas del Norte”. Entre ellos destacaron el asturiano Juan Martínez Abades y el cántabro Tomás Campuzano y Aguirre, pues dedicaron gran parte de su producción a la representación de los puertos y marismas.

Pero el XIX fue también el siglo en el que gran parte de nuestra arquitectura sufrió daños cuantiosos, en ocasiones, provocados por una mala interpretación de esa idea de progreso. Hoy resulta difícil entender el comportamiento de la burguesía decimonónica a la que se suele caracterizar por adorar la piqueta demoledora. Bajo nuestra actitud conservacionista, nos parece incomprensible e injustificable la pérdida patrimonial que produjo. No obstante, en ese momento gran parte de los monumentos eran testimonios de un pasado con el que se debía romper todo tipo de lazos históricos. Muchos de los edificios, calles y espacios urbanos ya no se consideraban imprescindibles, sino que más bien se veían como obstáculos para el desarrollo y la expansión. Mediada la centuria, emergió una nueva sensibilidad que puso de relieve la necesidad de proteger los monumentos y testimonios históricos particulares de cada pueblo. Se crearon las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos

¹¹ NISBET, Robert, A.: *Historia de la idea de progreso*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.

¹² Véase SAZATORNIL RUIZ L.: “Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cántabras”, en *La ciudad portuaria atlántica en la Historia: siglos XVI-XIX*. Puerto de Santander- Ministerio de Fomento- UIMP- UC. Santander, 2006. p. 105.

¹³ SAZATORNIL, L.: “Del Cantábrico”, en *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2000. pp. 14-35.

con el propósito de potenciar la investigación para conocer y catalogar los vestigios más importantes de cada provincia.¹⁴

Uno de los motivos que impedía garantizar la protección del patrimonio construido residía en la falta de unanimidad en cuanto a los procedimientos que se debían utilizar para tal fin. La mayor parte de las críticas atacaban la carencia de sensibilidad hacia nuestra arquitectura y la escasez de especialistas implicados en la realización de los inventarios de los objetos artísticos que estaban siendo recogidos de los conventos y monasterios desamortizados. Fue ésta la opinión de Valentín Cardera, pintor especializado en restauración monumental en Italia:¹⁵

“sería pues muy necesario que el gobierno aplicase el oportuno remedio a los indicados peligros, enviando a las provincias y comisionando en ellas a los buenos profesores que hubiera, dotados de instrucción, probidad y decididamente amantes del arte. Estos deberían recorrer (en las provincias en que fuera posible) todos los conventos y monasterios, sobre todo, los que están en despoblado; dirigir la traslación o transporte de los objetos o admoviles; indicar las providencias necesarias para la conservación de algunos objetos inmuebles como algunos altares de mérito, sillerías de coro, sepulturas y depósitos antiguos y otras muchas cosas interesantes, que tal vez pasando a poder de arrendatarios u otros poseedores, se menoscabe o absolutamente se destruyan para formar viviendas o almacenes, etc.”

Con estas líneas el artista denunciaba la dispersión de los bienes tras la Desamortización de Mendizábal y la falta de control en las ventas y subastas de ese patrimonio eclesiástico requisado.

En algunas ciudades, estas destrucciones masivas fueron duramente contestadas por numerosos intelectuales e historiadores que, ante la ausencia de apoyo institucional, crearon asociaciones centradas en el estudio de la historia local y de su arquitectura vernácula. Sus actividades se complementaron con la publicación de libros que se acompañaban de fotografías y dibujos representativos de su patrimonio histórico-artístico. Así,

¹⁴ Para mayor información: ORDIERES DÍEZ, Isabel.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Ministerio de Cultural. Madrid. pp. 46-48.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 26.

mientras las actuaciones de remodelación urbana eran simultáneamente criticadas o apoyadas, ciertos dibujantes y aficionados reconstruían plásticamente la imagen de sus urbes, normalmente de aquellas épocas más esplendorosas. Su objetivo no era sólo el de dejar constancia gráfica de la arquitectura demolida, sino también el de transmitir toda una serie de valores culturales asociados a esas construcciones.

Interpretaciones del paisaje urbano

Juan Martínez Abades fue reconocido especialmente por sus marinas que ocupan un papel destacado en su obra, tanto las realizadas con la técnica del óleo como las ilustraciones. Perteneció a una generación de artistas asturianos entre los que se encontraban Nemesio Lavilla, Tomás García Sanpedro, José Uría y Uría, Ventura Álvarez Sala y Luís Menéndez Pidal. A pesar del aislamiento en el que se había visto inmersa la región, con el establecimiento del enlace ferroviario con la Meseta en 1884, Asturias comenzó a desarrollarse de manera considerable y sus ciudades experimentaron un gran crecimiento durante estas décadas. Paralelamente, se había ido asentando una nueva clase social burguesa que se había enriquecido con el desarrollo industrial y la entrada de capitales foráneos; la misma clase que se convirtió en cliente principal de estos artistas.¹⁶ Gijón era la ciudad que encabezaba el desarrollo industrial asturiano, favorecida por la adaptación y mejora de su puerto.

En 1904, Martínez Abades realizó una obra en lienzo a la que puso por título *Los carboneros* (Ilustración 1). Con ella participó en la Exposición Nacional del mismo año.¹⁷ En el cuadro se mostraba la nueva imagen de la ciudad como telón de fondo, pero el tema principal era el trasbordo de carbón a un vapor situado a la entrada del puerto. Su originalidad derivaba de la selección de este tema que aludía a las nuevas realidades industriales que

¹⁶ Para mayor información consultar: BARÓN, J.: "Renovación y modernidad de la pintura en Asturias", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918*. Ámbito Servicios Editoriales. 1994. pp.351-355.

¹⁷ Pantorba describió detalladamente el desarrollo de la Exposición y los diversos participantes: "Se inauguró en el Palacio de las Artes e Industrias, el día 16 de mayo, con la asistencia de los reyes, la familia real y las autoridades. Fue el certamen más copioso de cuantos se han celebrado entre nosotros y uno de los de mayor categoría". Véase: PANTORBA, Bernardino, De.: "Exposición de 1904", en *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Ediciones Alcor. Madrid. pp. 175-185.

comenzaban a interesar a la pintura del momento. Estos artistas entendieron que los motivos industriales, además de impregnar la vida cotidiana, podían convertirse en un tema pictórico apto para ensalzar la modernidad de sus regiones. Martínez Abades fue uno de ellos y llegó a ser capaz de plasmar las transformaciones que estaban afectando a los puertos cantábricos. Sin duda alguna, Gijón no fue sólo una de las ciudades que se modernizó con mayor rapidez, sino que además se convirtió en el verdadero foco de los pintores asturianos. El objetivo de este lienzo era, precisamente, dejar constancia de ese nuevo puerto que había conseguido transformarse rápidamente en carbonero, frente a la tardía incorporación de otros como el de Avilés. Así, los protagonistas son los barcos: los navíos de vapor y los carboneros. Con ellos se identificaba el progreso que había alcanzado la ciudad, una ciudad que vemos dibujaba a lo lejos a través de las chimeneas humeantes de algunas fábricas. Pese a que estamos todavía ante una pintura muy paisajística, su singularidad reside especialmente en el interés concedido a este tema.

Tomás Campuzano y Aguirre, coetáneo de Juan Martínez Abades, fue otro de los pintores que se dedicó a retratar los paisajes portuarios, como se aprecia en su producción artística. Uno de los ejemplos es el lienzo del *Puerto de Pasajes*, datado en 1923 (Ilustración 2). A diferencia de la visión que nos presentaba el cuadro anterior, pretendiendo mostrar el aspecto del nuevo puerto gijonés, Campuzano nos ofrece otra radicalmente distinta. Aunque era conocedor de los avances que se estaban llevando a cabo, debido a la profesión de su padre que era ingeniero, prefirió sumergirse en la reivindicación de un paisaje perdido. La imagen que nos presenta del puerto es armoniosa y rebosa tranquilidad, algo muy diferente a cómo debería ser el aspecto real del mismo. No hay vapores ni carboneros, sino barcos que alzan sus velas anclados en el pasado. Se trata de una mirada costumbrista y anacrónica que nos permite distinguir la otra cara con la que se identificaron algunos sectores de la sociedad finisecular: no se quiere mostrar las novedades y los avances de la técnica, más bien se desea ignorarlos.

Sin duda alguna, las diferencias con el lienzo de Martínez Abades o con los de otros artistas como, por ejemplo, el de *El viaducto de Ormaiztegui* (Ilustración 3) de Darío de Regoyos, son evidentes. Mientras que Regoyos

muestra el ferrocarril como símbolo de progreso y desarrollo al igual que harán otros muchos pintores, Campuzano prefiere sumergirse en la imagen idílica de un puerto poblado de veleros. Estas divergencias se deben entender, según indicamos, como dos respuestas ante la nueva imagen que ofrecía el mundo urbano. Fueron muchos los artistas que, al igual que Tomás Campuzano, se decantaron por esta forma de interpretar las ciudades, manifestando un rechazo a los cambios, quizás porque no se sentían partícipes o identificados con los mismos. Se trataba de una especie de resistencia hacia la idea de progreso que se había intentado instaurar. De todas formas, tras esta corriente nostálgica y costumbrista de interpretar el paisaje urbano, se pueden atisbar otras motivaciones adyacentes que irían desde la melancolía por una tradición pictórica anterior -frente a las renovaciones plásticas que se están llevando a cabo-, hasta una posible reivindicación de las costumbres autóctonas teñidas de ciertos matices nacionalistas. Esta última vertiente se puede distinguir perfectamente en los carteles que el gallego Camilo Díaz Baliño hizo de A Coruña (Ilustración 4). Aunque las obras no son comparables, tanto desde el punto de vista estilístico como cronológico, sí son útiles para intuir esa percepción de la ciudad inmersa en el pasado que busca una identidad propia, en este caso la céltica, con una vocación claramente nacionalista. El protagonismo del cartel recae en el mar y la embarcación, no obstante, tal y como ha apuntado López Vázquez, el autor nos presenta al fondo el paisaje coruñés, en el que destaca el edificio del Ayuntamiento de la Plaza de María Pita que era y es uno de los hitos urbanos de A Coruña.¹⁸

Paralelamente a la “idealización” del pasado o a la exaltación del progreso, las destrucciones cuantiosas que se produjeron durante esos años fomentaron el desarrollo de una tercera corriente que intentaba recuperar el patrimonio histórico-artístico a través del dibujo arqueológico. Hasta entonces, el dibujo en España había sido utilizado simplemente para realizar bocetos, a diferencia de lo que ocurrió en otros países como Italia o Francia en los que había sido considerado una técnica con valor propio, llegando a publicar tratados técnicos de indudable interés.¹⁹ Fue a partir del Romanticismo cuando

¹⁸ AA. VV.: *Do primitivismo na arte galega ata Luís Seoane. Procesos de creación artística e de identidade nacional*. Fundación Luís Seoane. A Coruña, 2006. pp. 276-277. [Cat. Exp].

¹⁹ Puede resultar de interés consultar: LEYMARIE, Jean (1998): *El dibujo*. Barcelona. Skira.

se convirtió en una herramienta idónea para reproducir los testimonios tangibles de nuestro pasado urbano, a través de la evocación de los monumentos, ruinas y rincones que, si bien en muchos casos se representaban impregnados de recuerdos, poseían un gran valor documental.

En este sentido, podemos destacar la labor llevada a cabo por la *Sociedad Arqueológica* creada en Pontevedra en 1894 bajo la dirección de Casto Sampedro Folgar. En aquella época la ciudad se encontraba en una situación de auge y progreso, gracias a las iniciativas promovidas por la nueva burguesía acomodada. Parte de la vida política española se trasladaba a la villa en el verano y allí coincidían durante sus vacaciones tanto los políticos liberales como los conservadores: Eugenio Monterio Ríos, Eduardo Vincenti, García Prieto, el Marqués de la Vega de Armijo, González Besada, el Conde de Bugallal y Raymundo Fernández Villaverde, entre otros.²⁰

Al igual que había sucedido en otros muchos casos, durante toda la centuria se acometieron diversas actuaciones urbanas que habían cambiado sustancialmente su aspecto. Había sido la sede del puerto más importante de las Rías Baixas y, como memoria de su esplendor todavía a mediados de la centuria, mantenía en su trazado dos zonas claramente diferenciadas: la Villa amurallada y el arrabal marinerio de A Moureria. Los problemas del calado de la ría propiciaron el abandono de la actividad pesquera y marítima y, consecuentemente, de A Moureira. Tras ser proclamada capital de provincia experimentó un fuerte crecimiento demográfico que requirió la realización de numerosas reformas para adecuarla a sus nuevos usos.²¹ En efecto, las transformaciones funcionales exigieron la creación de infraestructuras, pero, al mismo tiempo, fomentaron el abandono y la degradación de aquellas partes que se consideraban carentes interés.²² Las destrucciones fueron cuantiosas, pero motivaron también a Casto Sampedro a fundar su *Sociedad Arqueológica*

²⁰ Véase: TILVE JAR, M^a de los Ángeles.: “A Pontevedra de Enrique Labarte Pose”, en *Extracto de Literatura*. Pontevedra, 2005. pp. 11-22.

²¹ Sobre la historia de Pontevedra hay varios estudios científicos, entre los que destaca por su carácter riguroso el realizado por Xosé Fortes, véase: FORTES BOUZÁN, Xosé.: *Historia de Pontevedra*. La Voz de Galicia. A Coruña, 1993.

²² A lo largo del siglo XIX se acometieron numerosas obras en Pontevedra. No obstante, fue a finales del siglo cuando se materializaron numerosos proyectos entre los que cabe destacar: el ensanche del puente del Burgo, la construcción de un puente de cantería para sustituir al de la Barca y la llegada del ferrocarril en 1884. Véase: TILVE JAR, M^a de los Ángeles.: “A Pontevedra de Enrique Labarta Posee. Sociedade e cultura na última década do século XIX”, en *Extracto de literatura*. 2005, pp. 11-22.

con el cometido de “el estudio de las Ciencias arqueológicas, la adquisición y conservación de todos los objetos de algún mérito, y el fomento de esta clase de estudios”.²³ En efecto, a lo largo de los años que se mantuvo activa su objetivo preferente fue el acopio de objetos y documentos de interés arqueológico, histórico y artístico, así como la conservación y restauración de los monumentos y vestigios importantes para el estudio de la historia local, regional e incluso autonómica. Los hombres de la arqueológica entendieron que los restos materiales de nuestro pasado no sólo eran útiles para comprender el presente, sino que tenían que ser conservados, tutelados y valorizados para poder ser transmitidos a las generaciones futuras.

Para profundizar en el estudio de la historia local era imprescindible conocer bien el territorio y promover excavaciones que permitiesen realizar investigaciones de carácter científico y riguroso. En este sentido, pese a que muchos de los integrantes de la Sociedad -en cierta medida también el propio Sampedro- eran deudores de la concepción romántica de la historia, el rigor científico estuvo presente en todos sus trabajos, gracias a la utilización de una metodología moderna y precisa. Casto Sampedro, consciente del desconocimiento del patrimonio cultural que tenía la población, comenzó a promover desde 1895 exposiciones temporales para divulgar sus trabajos.²⁴ Fueron numerosos las líneas de investigación impulsadas y desarrolladas en el seno de esta Sociedad –recopilaciones de música popular, de leyendas de Galicia, diccionario de la jerga de los canteros, corrección y aumento del diccionario gallego, etc.-, pero lo que más importancia tiene en este contexto es el interés que manifestaron por la reconstrucción histórico-monumental de Pontevedra a través del dibujo. El proyecto contaba con un precedente, pues poco tiempo antes Celso García de la Riega había realizado numerosos dibujos del trazado y de las puertas de la muralla medieval. Según indica Valle Pérez,

²³ Para mayor información véase: AA. VV.: *Os debuxantes da Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra*. Museo de Pontevedra, 1995. pp. 9-18.

²⁴ La primera exposición de 1895 tuvo como objetivo ensalzar la festividad local pero también incentivar el interés por los objetos arqueológicos. Un año después y por las mismas fechas se celebró la segunda de sus exposiciones temporales desarrollándose contemporáneamente en dos sedes: las Ruinas de Santo Domingo y el local adjudicado en los bajos del Palacio de la Diputación. En 1909 colaboró activamente en la realización de la Exposición Regional de Santiago de Compostela. Véase: VALLE PÉREZ, José Carlos.: “El contexto intelectual pontevedrés: la Sociedad Arqueolóxica de Pontevedra”, en *Cancionero musical de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 2007. pp. 30-32.

comenzó a materializarse a partir de 1902, tal y como recoge el Acta de la Asamblea General de la Sociedad:²⁵

“Se acordó también que por el Sr. Zagala se proceda a obtener fotografías de los edificios, calles, etc., de Pontevedra antiguo, monumental, artístico e histórico, para que sirvan de base a los proyectos de reconstrucción en dibujos encargados al profesor de este Instituto de 2ª enseñanza D. Federico Alcoverro.”

Aunque se cite solamente a Federico Alcoverro, fueron muchos los dibujantes, artistas y aficionados que colaboraron en la reconstrucción visual de aquellos elementos urbanos y monumentos más significativos de la historia de la ciudad que ya habían desaparecido. La mayoría, realizados a finales del siglo XIX y principios del XX, se centraron en la reconstrucción visual de la ciudad en el pasado y, concretamente, de su época más pujante, la de los siglos XV y XVI, cuando, además de ser la villa más poblada de Galicia, era el principal puerto pesquero de la ría.²⁶ Alfonso Rodríguez Castelao, Carlos Sobrino, Federico Alcoverro y Enrique Campo son algunos de los nombres de los dibujantes que trabajaron en dicha empresa. Lo más novedoso de sus obras fue la importancia concedida al dibujo como herramienta útil para representar ese patrimonio de manera científica. (Ilustración 5).

Concluyendo, fue éste un siglo muy controvertido, un período de fuertes cambios y grandes reformas de la era contemporánea. Fue el siglo del ferrocarril, de la electricidad, del teléfono, de las vacunas, de la burguesía y del liberalismo, del nuevo Estado, pero también una época en la que se destruyó gran parte de nuestro patrimonio construido y, de ahí, el interés de algunos círculos culturales por dejar constancia gráfica de la ciudad que estaba desapareciendo. En un clima de confusión ante unas transformaciones que estaban modificando la realidad urbana, las reacciones, como hemos visto, fueron diversas y contradictorias y de las que los artistas plásticos, con sus obras, fueron auténticos fedatarios. El arte, como fiel testimonio de su tiempo, supo expresar esta controversia que iba ligada a las creencias, ideales y

²⁵ *Ibidem*, pp.33.

²⁶ Para el estudio del desarrollo económico y urbanístico de Pontevedra durante esta época, véase: ARMAS CASTRO, Xosé Antonio.: *Pontevedra en los siglos XII a XV: configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1992.

esperanzas de la sociedad finisecular, manifestando las distintas formas de relación del hombre y el espacio urbano.

LÁMINAS



Ilustración 1- *Los Carboneros*. Juan Martínez Abades, 1904



Ilustración 2 - *Puerto de Pasajes*. Tomás Campuzano y Aguirre, 1923

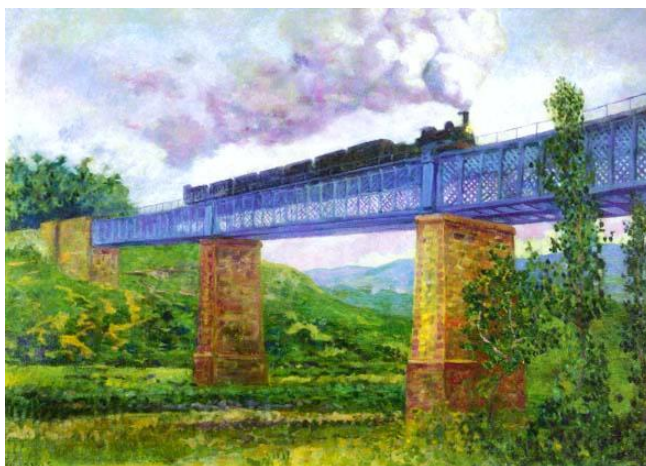


Ilustración 3 - *El viaducto de Ormaiztegui*.
Darío de Regoyos, 1896



Ilustración 4 - *Cartel das Festas*.
Camilo Díaz Baliño, 1920



Ilustración 5 - *Puerta de Trabancas por su exterior en 1850*.
Celso García de la Riega. Comienzos del siglo XX.

O Paço de Vitorino das Donas

Carlos A. Brochado de Almeida*

Resumo: O Paço de Vitorino das Donas está situada na freguesia com o mesmo nome, concelho de Ponte de Lima. Ficou conhecido por “casas queimadas” porque no decurso das Lutas Liberais foi incendiado por uma facção anti-absolutista, já que o seu proprietário à época, Francisco de Abreu Pereira Coutinho, era um declarado apoiante de D. Miguel, irmão do futuro rei D. Pedro IV. As origens desta casa senhorial remontam ao século XVI quando o capitão António Ramos, casado em primeiras núpcias com D. Ana de Lima, comprou o Casal do Barco na mesma freguesia. Posteriormente a casar-se com uma princesa Inca e ao instalar-se na dita propriedade deu origem a esta casa. Deste edifício muito pouco resta porque na segunda metade do século XVIII viria a sofrer uma profunda remodelação arquitectónica, ficando assim com a feição barroca que actualmente ostenta.

Palavras-chave: Paço, Vitorino das Donas, Absolutistas, Liberais, Princesa Inca, Barroco, “Casas Queimadas”.

Abstract: The Solar of Vitorino das Donas is situated in the town with the same name, municipality of Ponte de Lima. It has been known as “burnt houses” because during the Liberal fights it was incinerated by an anti-absolutist faction, since its owner at the time, Francisco de Abreu Pereira Coutinho, was an outspoken supporter of D. Miguel brother of the future King Pedro the IV. The origins of this manor house date back to the sixteenth century when Captain Antonio Ramos, married in first nuptials with D. Ana de Lima, the couple bought the Casal do Barco property in the same parish. Subsequently to marrying an Inca princess and to settling on the property, he initiated the construction of the manor. Very little remains of this building because during the second half of the 18th century it suffered a profound architectural renovation, and thus it gained its current Baroque style.

Keywords: Solar, Vitorino das Donas, Absolutists, Liberals, Inca Princess, Baroque, “burnt houses”

1. Introdução

A designação oficial do solar, popularmente conhecido por “Casas Queimadas”, que se situa no lugar do Barco, freguesia de Vitorino das Donas, é Paço de Vitorino das Donas. O topónimo *paço*, pressupõe obviamente a nobiliarização da família que detinha a propriedade daquela casa e que muitos querem atribuir ao facto de aí poder ter estado escondido D. António Prior do Crato, após a derrota da facção portuguesa, às mãos do Duque de Alba, em Alcântara, em 25 de Agosto de 1580¹. Esteja ou não a designação de *paço* relacionada com relacionada com tal efeméride, o certo é que há outros locais, incluindo solares, que disputam tal honra ao Paço de Vitorino das Donas, como é o caso da Quinta do Paço da freguesia de Anha e mesmo lugares bem menos exóticos como é o pequeno eremitério rupestre de Sabariz, situado na base do castro de Sabariz, localizado freguesia de Mazarefes.

Folheando a lista de topónimos relacionados com a terminologia *paço* e suas variantes registados nas freguesias postadas ao longo da Ribeira Lima e que hoje fazem parte dos concelhos de Viana do Castelo e de Ponte de Lima², eles que são algumas dezenas, nem todos têm uma história tão conturbada como a do Paço de Vitorino das Donas. Têm, isso sim, uma diacronia ocupacional bem mais dilatada que a desta casa que, à primeira vista, tem as suas origens na segunda metade do século XVI.

Tendo presente a opinião de um dos mais reputados especialistas em análise toponímica – A. de Almeida Fernandes - topónimos como *paço*, *torre*, *quintã* e *sá* teriam uma origem medieval e estariam relacionados com uma forte presença senhorial³, facto que relegaria para segundo plano a posição defendida por Alberto Sampaio, para quem as origens deste topónimo entroncam na

* Professor do DCTP-FLUP

¹ Sobre a figura de D. António, Prior do Crato, aconselhamos a consulta, entre outras, das seguintes obras: FARIA, A. Portugal de – *D. António, prieur de Crato, XVIIIe roi de Portugal. Extraits, notes et documents*, T. I, Milão, 1909; PERES, Damião – *1580. O Governo do Prior do Crato*, Barcelos, 1928; SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *O Reinado de D. António, Prior do Crato*, Vol. I (1580-1582), Coimbra, 1956.

² FERNANDES, A. de Almeida – *Toponímia Vianense*, in *Cadernos Vianenses*, t. VII, Viana do Castelo, 1983, pág. 228-229; BAPTISTA, António José – *Toponímia de Ponte de Lima. I. Levantamento Toponímico*, Ponte de Lima, 2001.

³ FERNANDES, A. de Almeida - *Toponímia Vianense*, in *Cadernos Vianenses*, t. IV, Viana do Castelo, 1980, pág. 298-299.

residência de um *dominus* romano que dominava um determinado espaço agro-florestal a partir do epicentro, ou seja, da sua *domus* localizada no interior da respectiva *villa*⁴.

Almeida Fernandes defendia que a “*toponímia de paço pode ser medieval (pré-nacional ou posterior), mas não de época romana*”⁵. Confessamos que temos sérias reservas quanto a esta afirmação, porque a prática arqueológica aconselha a tomar uma outra direcção. É que foram os romanos que introduziram o conceito de agricultura organizada no Entre Douro e Minho e não faltam exemplos que o confirmem na Beira Lima. Embora a presença romana já se possa documentar no término da Idade do Ferro, foi, todavia, a partir do Baixo Império, é que a veiga limiana começou a ser metodicamente explorada, com o assentamento de agricultores hispano-romanos nos locais de melhor aptidão agrícola. Os locais privilegiados foram os vales mais protegidos dos cursos de água subsidiários do Lima, os pequenos alvéolos protegidos por massas orográficas propiciadoras de temperaturas mais estáveis e as terras mais enxutas postadas ao longo das duas margens, aquelas que ficavam ao abrigo das cheias que ciclicamente invadiam o curso terminal do Rio Lima.

Foi ao longo do Baixo Império que começaram a afirmar-se algumas das mais notáveis explorações da Ribeira Lima e que, por coincidência ou porque Alberto Sampaio terá razão, algumas delas estão situadas no mesmo ponto onde mais tarde a toponímia regista um *paço*. Citemos algumas destas realidades.

O *Paço Velho* da Facha tem origem numa *villa* do final do Império romano e perdurou ao longo de grande parte da Alta Idade Média, para posteriormente transformar-se num pequeno solar armoriado que ainda persiste. A Quinta do Paço de Santa Leocádia de Geraz do Lima está localizada numa ampla colina aplanada onde, nos campos que rodeiam a casa, entretanto muito alterada, se encontram materiais cerâmicos atribuídos ao Baixo Império. A história do local onde se ergueu o Paço de Beiral do Lima, uma estrutura setecentista, começa no final da Idade do Ferro e tem o seu apogeu no começo da Alta Idade Média, altura em que se fizeram uma série de enterramentos propiciadores de um valioso espólio funerário com ascendência germânica.

⁴ SAMPAIO, Alberto, *As Villas do Norte de Portugal, Estudos Históricos e Económicos*, I, Porto, 1923, pág. 56-57.

⁵ FERNANDES, A. de Almeida, op. cit. pág. 298.

Os exemplos poderiam multiplicar-se, pois em Santa Maria de Geraz do Lima, o lugar do Paço tem vestígios da Idade do Ferro Final e de época romana e pode-se afirmar, com uma certa certeza, que a uma parte das grandes casas de lavoura, muitas delas com laivos de nobiliarização, se encontram instaladas em espaços anteriormente escolhidos e arroteados por lavradores hispano-romanos⁶.

Sintomaticamente uma parte destes sítios agrega, a si, o topónimo *Paço*, realidade que pode significar duas realidades bem distintas: o topónimo deriva do facto de ali ter estado instalado o *palatium* do *dominus* romano⁷ ou como defende Almeida Fernandes esta designação é posterior à presença romana e a presença de vestígios arqueológicos não passa de uma mera coincidência.

Se avaliarmos o caso específico do Paço de Vitorino das Donas, este só parcialmente encaixa na realidade acima descrita. À primeira vista desconhecemos a existência de vestígios arqueológicos no aro da quinta, mas sabemos que eles existem e bem no espaço que a rodeia. Estão presentes no lugar do Barco, na colina onde foi construída a capela dedicada a Santo António, no lugar de Pessegueiro, o lugar de Almuinhas, no lugar da Aldeia, no adro da igreja paroquial e no interior da Quinta do Convento das Donas⁸. Resumindo, será de aceitar o facto da história, mais personalizada do Paço de Vitorino das Donas, só começar a contar para os anais das casas fidalgas da Ribeira Lima, a partir do séc. XVI, com a compra do Casal do Barco por parte do Capitão António Ramos. No entanto e como abaixo veremos, na génese do futuro Paço das Donas estão duas “quintãs”: a do Barco e a do Paço que viriam a unir-se e a redundar na propriedade que posteriormente viria a designar-se por Paço de Vitorino das Donas.

⁶ Sobre este tema Cfr. ALMEIDA, Carlos A. Brochado de – *Povoamento Romano do Litoral Minhoto entre o Cávado e o Minho*, Vila Nova de Cerveira, 2003, pág.318 e sgs.

⁷ A palavra latina *palatium* está na origem do topónimo português *paço*, bem como das suas variantes, tal como no Sala deu origem a Sá.

⁸ ALMEIDA, Carlos A. Brochado de – *Proto-História e Romanização da Bacia Inferior do Lima*, Estudos Regionais, nº 7/8, Viana do Castelo, 1990, pág. 80-82.



Fig. 1 - Fachada atual do solar

2. As origens do Paço de Vitorino das Donas

A história da casa de Vitorino das Donas começa a ganhar corpo em meados do século XVI, quando, em 1543 a proprietária do Casal do Barco, de seu nome Maria Álvares, mandou, por procuração, seu marido Vasques Anes, para que em seu nome “*pudesse vender trocar escãbã e haforar todo he qamto fose de sua fazenda*”⁹. Por outras palavras, autorizou o marido a vender, talvez entre outras, uma propriedade que possuía em Vitorino das Donas, localizada no lugar do Barco, ao capitão António Ramos, o qual, juntamente com sua mulher, de acordo com o documento que a seguir se reproduz, então viviam na cidade de Lisboa: “*elle basqueanes e(m) seu nome he da dita sua molher dise q. Vendia e de jeito lloguo vemdeo deste dja p^a todo sempre ha ãt.^o Ramos e ha dona Cateryna Capayupanga sua molher hora moradores na cydade de llysoa*”¹⁰.

Respigado o texto acima expresso, duas observações podem, pelo menos, tirar-se.

A primeira é que, em meados do século XVI, havia no lugar do Barco uma propriedade já devidamente estruturada, sem qualquer vínculo senhorial e tão pouco relacionada com a instituição de uma “capela” na igreja matriz de Ponte de

⁹ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol.IV, Ponte de Lima, 1983, pág. 237-244.

¹⁰ MAGALHÃES, Pedro de, op. cit. pág. 238.

Lima, a qual havia sido dotada de uma série de bens por Martim Furtado e que uma série de documentos pertencentes ao arquivo desta casa mencionam.

O que se depreende da leitura do *Tombo das Terras* do dito Martim Afonso é que ao Casal do Barco estavam adstritas uma série de propriedades, constando, entre elas, aquelas que haviam sido de Vasques Ferreiro: “*do Casal do barquo q(ue) foram de vasquoanes ferreiro*”¹¹. Esta ideia está claramente expressa num outro documento que pertenceu ao arquivo do Paço das Donas e que Pedro de Magalhães publicou no Arquivo de Ponte de Lima, em 1981. Atente-se, então, na argumentação que é dada para explicar-se a não relação entre as duas situações, ou seja, que os bens vinculados à dita “capela” não faziam parte da “quinta” que o referido capitão havia comprado: “*Hé de advertir q(ue) os bens q(ue) esta capela tinha em Vitorino das Donas nam tinham nada com a quintam do Paço q(ue) o capitam An.tº Ramos unio a quintam do Barco q(ue) comprou a Vasques Anes, ou melhor dizer nada tinham com a quintam de Barco q(ue se unio à do paço com uma parte e nem toda se unio porq(ue) o q(ue) era prazo das freyras q(ue) tudo estava junto*”¹².

A segunda observação está ligada à figura do capitão António Ramos, comprador do então Casal do Barco, já que a quintã do Paço era pertença de sua primeira mulher, Dona Ana de Lima. Ao que parece este capitão “*de Infantaria das Índias de Castela*”¹³ foi para a América do Sul na expedição de Francisco Pizarro, tendo chegado a governador de Cusco no Perú. Quando regressou a Lisboa vinha casado, porque entretanto havia enviuvado da sua primeira esposa, com Dona Catarina, uma princesa Inca, ao que parece filha de Honayna Capae Yupangui.

Deste seu segundo casamento António Ramos não teve filhos – “*não tinha fº nem fª*”¹⁴ – mas teve do primeiro uma filha que recebeu o nome de D. Francisca de Lima, entretanto casada com Álvaro de Abreu: “*Dona Ana de Lima may de D. Franc.cª de Lima m.er de Álvaro de Abreu e fª de An.to Ramos de Abreu, o vº*

¹¹ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol. II, Ponte de Lima, 1981, pág. 206.

¹² MAGALHÃES, Pedro de, op. cit. pág. 216.

¹³ BARRETO, Manuel Pereira – *Um Documento genealógico sobre os Abreus Coutinhos*, Porto, 1921.

¹⁴ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol. IV, Ponte de Lima, 1983, pág. 237-244.

*cap.tam e G.or do Cusco no Peru*¹⁵. Este casamento ocorreu em 1596, portanto já com o capitão António Ramos em Vitorino das Donas, sendo o noivo, de seu nome completo Álvaro de Abreu Soares, sargento-mor em Viana da Foz do Lima¹⁶.

O facto da sua primeira mulher ser possuidora da quintã do Paço que por herança passaria para sua filha D. Francisca, levou o capitão António Ramos a comprar uma outra quintã adjacente com a finalidade de unir as duas, uma realidade veio a acontecer: “*quintam do Barco q(ue) se unio á do Paço*”¹⁷. O texto da compra da referida propriedade é conhecido pois foi registado num tabelião de Viana do Castelo, perante testemunhas e os vendedores Vasques Anes e sua mulher Maria Álvares: “*hem lhe venderem ha sua quintam de barquuo da freyguesia do mosteyro das Donas de betorinnho*”¹⁸.

O capitão António Ramos, porque entretanto aí passou a residir, terá feito, certamente, uma série de investimentos e melhorias nas duas propriedades, das quais pouco ou nada se sabe, porque o actual edifício é uma obra bem posterior. Desse período poderá ser, com um certo grau de certeza, uma parte da casa, voltada a sul onde se conserva uma porta com as arestas chanfradas à boa moda da arquitectura manuelina que então se fazia.



Fig. 2 - Vista do Paço do lado sul

¹⁵ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol. III, Ponte de Lima, 1982, pág. 93-100.

¹⁶ BARRETO, Manuel Pereira, op.cit.

¹⁷ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol. II, Ponte de Lima, 1981, pág. 216.

¹⁸ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol. III, Ponte de Lima, 1982, pág. 99.

De acordo com o testamento de D. Catarina, a princesa inca que foi segunda mulher de António Ramos, este foi assassinado em Viana do Castelo – “e *sosedemdo matarem no na vila de Viana ao dito amt.º Ramos meu marido*”¹⁹ – passando então os bens para a sua única filha. Esta, juntamente com seu marido, viria ainda a ser a beneficiária dos bens de sua madrasta, apesar das desavenças que teve com a sua enteada e que esta bem expressa no seu testamento. Por ele, que foi ditado ao padre Domingos Gonçalves, seu capelão, ficamos a saber que havia casado “*na sidade do Cusco*” e que à altura do enlace não era detentora de qualquer tipo de património: “*e ao tempo q(ue) com ele casej eu não tinha de meu cousa alguma*”. Mais expressava que sempre viveu com o marido até ao momento da sua morte e que sempre mantivera boas relações com o marido da enteada, dizendo mesmo que sempre o tivera em consideração e respeito e que ele fora para si como um filho, a quem sempre tivera amor. Desentendimentos, que os houve, esses vieram por parte da enteada, mas tal não obstava que os instituísse como seus herdeiros universais.

Em tal testamento, feito aos 80 anos – viria a falecer 8 meses após a morte do marido – determinava uma série de disposições, entre as quais que os seus escravos fossem tratados com carinho, que o seu corpo fosse amortalhado no hábito de São Francisco – “*no abyto do sôr sam fr.co*”- e que fosse enterrada no interior da ermida onde marido estava depositado e que ele havia mandado construir dentro quinta sob a invocação de Nossa Senhora: “*desta qimta de nossa sora q(ue) o dito amt.º Ramos meu marido aqui edifycou*”²⁰.

Herdeiros e senhores do Casal do Barco e da Quinta do Paço, D. Francisca de Lima e seu marido Álvaro de Abreu trataram de engrandecer a propriedade com mais bens que foram adquirindo consoante o relata um documento do arquivo da casa, publicado em 1981: “*An.to Ramos o Capitam comprou algu(m)as propriedades q(ue) possuio, e também sua fº D. Fran.ca de Lima m.er de Álvaro de Abreu S.res do Paço de Victorinnho das Donas*”²¹.

¹⁹ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in Arquivo de Ponte de Lima, Vol. IV, Ponte de Lima, 1983, pág. 237-244.

²⁰ MAGALHÃES, Pedro de, op. cit.

²¹ MAGALHÃES, Pedro de, op. cit., pág. 216.

3. A fase seiscentista do Paço de Vitorino: a instituição do morgadio

As alianças matrimoniais fizeram convergir para os descendentes do Capitão António Ramos algumas das famílias mais gradas da região limiana - Abreus, Limas, Pereiras e Coutinhos - e mesmo estrangeiras como a belga Logier. Esta entrou na órbita dos senhores do Paço de Vitorino das Donas em 1638 com o casamento do cavaleiro flamengo Guilherme de Campanaer Logier, natural de Anvers, com D. Francisca de Lima e Abreu, à data senhora do dito paço²².

Guilherme Logier era, ao que parece, filho segundo de uma família flamenga que havia enriquecido com o trato do comércio internacional. Sendo, na altura, o porto de Viana do Castelo, um dos mais importantes do reino, foi com toda a naturalidade que este flamengo se estabeleceu em Viana e tomou contacto com a descendente de António Ramos.

Sobre a história desta casa pouco se sabe neste período. O edifício era o mesmo que havia sido construído ou modificado pelo Capitão António Ramos e o casal repartiria a sua vida entre Vitorino das Donas e Viana, porque era ali que se situava a base comercial do flamengo e também porque foi, precisamente, naquela vila do foz do Lima, que eles fundaram a capela do Santo Cristo, em 1647, na igreja dos Frades Carmelitas. Um outro acto, de capital importância para o futuro do antigo Casal do Barco e que é obra do mesmo casal, foi a instituição do Morgado da Quinta do Barco, no dia 3 de Fevereiro de 1653²³. Dizemos que foi de importância acrescida, porque a instituição do morgadio tornava a dita propriedade indivisível, que passava a ser legada ao filho mais velho, defendendo-a assim de possíveis tentativas que visassem retalhá-la ou mesmo aliená-la. Por outras palavras, o filho mais velho, que na gíria popular, passou a designar-se de morgado, não era de modo algum o proprietário absoluto daqueles bens, antes era um fiel depositário e um administrador que beneficiava dos proventos que conseguisse obter através da sua gestão.

²² BARRETO, Manuel Pereira, op. cit.

²³ BARRETO, Manuel Pereira, op. cit.

4. A fase setecentista e actual do Paço de Vitorino

Os proprietários do agora morgadio do Paço de Vitorino das Donas viveram na casa construída ou reformulada na 2ª metade do séc. XVI até meados do século XVIII, altura em que começou a construir-se o actual solar.

Foi na vigência do morgado João de Abreu de Lima Logier que começaram as obras que viriam a substituir a antiga casa da Quinta do Barco. Os trabalhos continuaram após a sua morte, porque só se deram por concluídas em 1780, quando presidia aos destinos do morgadio o seu descendente Gonçalo de Abreu Coutinho.

A construção do actual edifício reflecte, não só, o estilo arquitectónico que então vigorava na tipologia dos solares do Minho, mas também a disponibilidade financeira que a família à época tinha, partindo do princípio que a base da sua riqueza residia num extenso património fundiário. Não é também alheio o facto do país beneficiar do efeito “ouro do Brasil” que em muito contribuiu para a renovação do parque habitacional da nobreza e dos lavradores mais grados da região e para a profunda alteração que se fez sentir na grande maioria das igrejas. Estas viram, não só a sua estrutura arquitectónica alterada para os modelos de cariz barroco, como os interiores foram profundamente remodelados com a introdução das talhas douradas e de uma imaginária cujo movimento contribui para efeitos cénicos catalizadores de uma religiosidade que havia encetado o seu caminho com a *devotio* moderna.

Pouco sabemos do dia a dia deste solar nos decénios que se seguiram. Conhecem-se os descendentes que se sucederam na linhagem, as alianças matrimoniais que se fizeram e mesmo a envolvência política que conduziu ao célebre incêndio de 1836. Naquela altura haviam-se estremado em Portugal as posições políticas que se haviam estremado após a implantação do liberalismo. É bom que se diga que, dois anos antes havia sido assinada a Convenção de Évora Monte, segundo a qual o rei D. Miguel abdicava da coroa portuguesa e partia para o exílio onde viria a renegar o tratado que havia assinado, considerando-o nulo e

sem efeito, porque fora obrigado a aceitá-lo para “*prevenir maiores desgraças e poupar o sangue de muitos fieis vassalos*”²⁴.

A saída do monarca defensor da corrente absolutista não veio de modo algum sanar as profundas clivagens que existiam na sociedade portuguesa, mais predisposta, nas cidades e vilas, às mudanças propostas pela corrente liberal, que a população rural amarrada às velhas lideranças da nobreza e do clero, ambos muito conservadores. Apesar de terem abrandado os conflitos directos entre miguelistas e liberais, nem por isso a ala mais conservadora da nobreza rural do Entre-Douro-e-Minho, de então, aceitou, de bom grado, a ascensão de uma nova elite saída dos estratos burgueses, muitos deles admitidos, por força do título, no círculo de velha nobreza. Por isso não é de espantar que os senhores do Paço de Vitorino das Donas, com três séculos de prosápia fidalga na linhagem, tivessem permanecido fiéis à velha monarquia absolutista que se revia nos princípios defendidos por D. Miguel.

Em 1836 o morgado do Paço de Vitorino das Donas era Francisco de Abreu Pereira Coutinho, um claro aderente ao miguelismo e que devido as suas convicções políticas era a figura de proa do movimento miguelista em Pote de Lima²⁵. Com tal militância haveria de conquistar um conjunto, mais que de opositores, de inimigos políticos, naturalmente da ala liberal, mais uma série de dissabores que haveriam de redundar num ataque ao seu paço de Vitorino das Donas, que foi criteriosamente incendiado. Relembremos a descrição que é feita num dos documentos que pertenceram ao arquivo daquela casa: “*a dita malta, entrando a casa do Paço de Victorino das Donas, lhe lançaram fogo, deixando-a toda reduzida a cinzas e sem escapara nada, até ao m.mo celeiro foram por fogo. Ao meio dia do dia 23 de Julho de 1836 já ardia toda a casa*”. Tanto quanto o deixa antever o texto da devassa que posteriormente correu em tribunal, os autores do ataque incendiário já antes haviam destruído a casa a José Pedro e no paço usaram de produtos inflamáveis para que o fogo se propagasse com a velocidade necessária. O nome e a origem dos autores do ataque à casa do paço é conhecida, sabendo-se que eram naturais de Ponte de Lima ou das suas

²⁴ SILVA, António Martins da – *A vitória definitiva do liberalismo e a instabilidade constitucional: cartismo, setembrismo e cabralismo*, in *História de Portugal* (dir. de José Mattoso), Vol. V, Editorial Estampa, Lisboa, 1993, pág. 94.

²⁵ Almanaque Ilustrado de “O Commercio do Lima,” nº 3.

imediações, e pertencentes a níveis sócias pouco relevantes²⁵. A amplitude daquele acto de vandalismo foi de tal ordem que levou à destruição de todo o recheio, salvando-se somente as paredes, facto que obrigou ao restauro integral, posterior, da habitação principal e seus anexos.

Destruída a casa e confrontado com a situação política que lhe era adversa, o morgado partiu para Londres onde viveu alguns anos refugiado e, ao que parece, numa situação económica, nada dignificante para o seu estatuto social. Viria a suceder-lhe no governo da casa, seu filho Francisco de Abreu de Lima Pereira Coutinho, nascido em 1850 e que, por se ter envolvido num dos governos de D. Carlos, foi agraciado com o título de Conde (1º) do Paço de Vitorino. Com a sua morte, a casa passou para seu filho Francisco de Abreu Lima Calheiros de Noronha Pereira Coutinho que faleceu em 2010.

5. O Paço de Vitorino das Donas

Como já tivemos ocasião de referir, a actual estrutura habitacional do Paço de Vitorino das Donas é uma conjugação de três momentos distintos. Uma pequena parcela - verdadeiramente não sabemos quanto – será coeva do tempo do capitão António Ramos, a parte de leão é a actual estrutura que data da 2ª metade do séc. XVIII e a mais recente é aquela, sobretudo telhados e organização interior que nasceu com a recuperação do edifício após o incêndio de 1836.

²⁵ MAGALHÃES, Pedro de – *O Paço de Vitorino das Donas* in *Arquivo de Ponte de Lima*, Vol. V, Ponte de Lima, 1984, pág. 318.

5.1. O edifício da 2ª metade do séc. XVI

Desconhecemos a dimensão e a estrutura da casa onde morou o capitão António Ramos e sua família, porque ela foi destruída, praticamente na sua totalidade, quando um dos seus descendentes, se abalançou à construção do actual edifício, em meados do séc. XVIII.



Fig. 3 - Porta manuelina com arestas chanfradas

A ajuizar pela porta com arestas chanfradas que se conserva na ala voltada a sul e que é claramente uma reminiscência da arquitectura manuelina, o edifício do séc. XVI situava-se neste local. Não sabemos se a porta foi remontada ou, pelo contrário, ela faz parte de uma estrutura mais vasta que se conserva, incorporada, no solar do séc. XVIII. Assim sendo, então a parte mais saliente que é visível na ala do edifício voltado a sul é um vestígio da primeira habitação quinhentista construída naquele local.

Uma análise mais pormenorizada desta parte do solar setecentista só com a retirada da argamassa que cobre as paredes e naturalmente com valas de sondagem a efectuar no exterior e interior do quadrilátero que bem pode ser uma reminiscência de uma torre do paço quinhentista, posteriormente alterada com as obras que modificaram toda a estrutura em meados do séc. XVIII.

5.2. A capela construída pelo capitão António Ramos

De acordo com o texto do testamento de D. Catarina Capayupangue, o capitão António Ramos havia mandado construir uma capela no interior da sua propriedade para que aí fosse sepultado juntamente com sua mulher.

Que a capela de invocação a Nossa Senhora do Barco já existia antes da construção do actual solar refere-o, em 1758, o vigário Bernardo Pereira Pinto d'Albuquerque nas memórias paroquiais que então enviou à Academia lisboeta. Ao mencionar as capelas que havia naquela freguesia ele diz taxativamente: “e no lugar do Barco a capella de Francisco de Abreu Coutinho com há imagem de Nossa Senhora do Barco”²⁶. Ora esta informação condiz, em certa medida, com aquela que está no testamento de D. Catarina, quando esta afirma que a capela mandada construir pelo marido estava sob a invocação de Nossa Senhora, mas sem precisar o título.

Tratando-se de uma capela coeva da casa quinhentista, torna-se claro que ela não corresponde a nenhuma das duas que há dentro do espaço da quinta.

Aquela que tem sido aventada, como hipótese primeira, é uma minúscula construção, quase edícula, que se encontra no interior da mata e cuja tipologia e enquadramento está mais de acordo com um pequeno calvário que propriamente com uma capela de cariz funerário. Aliás a sua tipologia construtiva e o arruamento que a ela conduz, ladeada de cruces, na sua maioria reduzidas aos plintos, está muito de acordo com os modelos de calvários que proliferaram na região do Minho ao longo do século XVIII²⁷. Finalmente, olhando para o espaço disponível dentro da pequena capela, nota-se que há um deficit de espaço capaz de albergar uma e muito menos duas sepulturas, tanto mais que os dois esposos faleceram com 8 meses de diferença.

²⁶ CAPELA, José Viriato – *As Freguesias do Distrito de Viana do Castelo nas Memórias Paroquiais de 1758*, Casa Museu de Monção/Universidade do Minho, Braga, 2005, pág. 375.

²⁷ MARQUES, João -



Fig. 4 Caso do caseiro e Capela

A hipótese segunda será a da actual capela, que tem uma traça barroca tardia (*rocaille*), de frontão invertido e interior apropriado às manifestações artísticas da época, patentes através da talha, não dourada, que decora o altar e da decoração das molduras das portas laterais.

É evidente que esta capela é posterior àqueles eventos, mas é a única onde há, no chão do corpo da capela, pelos menos, dois túmulos rasos. Mais haverá, mas o estado de abandono a que a capela foi votado não permite ilações, para já, mais pormenorizadas.

A ser provável que estes túmulos correspondam às figuras do capitão António Ramos e de sua mulher D. Catarina as ilações a tirar são simples. Os túmulos estão *in situ* e, portanto, correspondem ao antigo espaço da capela quinhentista posteriormente reedificada em meados do século XVIII. Os túmulos são o resultado de uma transladação dos restos mortais dos fundadores da casa e, por esse facto, os alicerces da dita capela terão de ser procurados em outros espaços da quinta.



Fig. 5 - Decoração barroca na porta da Capela

5.3. O edifício barroco

De acordo com os cânones da gramática barroca, o solar setecentista foi construído no topo de um quadrilátero definido lateralmente por duas linhas de construções destinadas a arrecadações e na face oposta por uma alto muro onde se abre a principal porta de entrada. É uma construção típica da arquitectura senhorial que então se fazia pelo norte de Portugal, com planta em U, construída em granito da região, que sobressai através das portas, janelas, cornijas e pilastras apaineladas, nas paredes rebocadas e caiadas de branco.

Sabemos que o início da construção começou em meados do séc. XVIII, decalcando, ao que tudo indica, o espaço físico da primitiva casa de tipologia manuelina. Aliás seria interessante percebermos até que ponto o primitivo solar foi integrado – a ajuizar pela porta de arestas chanfradas – e se aqui aconteceu, como em outros locais da Ribeira Lima, a nova casa ter sido construída junto de uma

torre pré-existente²⁸, isto no caso de admitimos que o capitão António Ramos tinha sido autorizado a construir uma.

O solar do Paço de Vitorino das Donas tem a sua fachada principal orientada para Poente, tal como a sua capela, que foi construída ou reedificada no lado norte, na linha de confluência dos anexos com o muro de vedação, onde foi aberto o principal portão de acesso ao interior do pátio exterior ou terreiro.

Na óptica de Carlos de Azevedo, este muro de vedação tinha diversas valências. Entre elas convirá destacar o facto de permitir que os senhores do solar vivessem relativamente isolados da ambiência exterior e que mostrassem a sua fidalga prosápia através dos merlões que eram colocados ao longo do correr do muro, dispostos de ambos os lados do portal, este sim a emanar uma forte simbologia senhorial e por vezes religiosa, através da heráldica que ali foi colocada. Como escreveu e bem “*no Norte, este muro de vedação desempenha papel importante desde o início do século e vale sobretudo, pela sua função decorativa*”²⁹.

O portal de acesso ao terreiro que se abre em frente da fachada do Paço de Vitorino das as Donas é uma construção elegante que se encaixa nos cânones do barroco final. Embora haja quem avance com uma tipologia de “*tipo maneirista*” para este portal, o certo é que as suas pilastras e arco a tender para o abatido, com aduelas apaineladas, é bem símbolo da arquitectura barroca na sua fase terminal, quando esta já começa a incorporar os ventos do neo-classicismo. Remata num frontão entrecortado com enrolamentos que ladeiam a heráldica da família, a qual, por sua vez, tem a ladeá-la dois elegantes fogaréus com remate em forma de esfera.

Transposto o portão principal abre-se um amplo terreiro, de formato rectangular, desprovido de qualquer ornato ou construção intermédia, como poderia ser uma fonte, apropriado à circulação de veículos de tracção animal, já que lateralmente se encontram os celeiros, anexos agrícolas, cavalariças, instalações dos criados jornaleiros – mais recentemente uma garagem para veículos motorizados - e a adega que se encontrava no rés-do-chão da casa principal. A esta acedia-se através do arco que faz a ligação entre o terreiro e o pequeno pátio interior. Na linha de anexos que se desenvolvem do sul ou

²⁸ BINNEM, Marcus – *Casas Nobres de Portugal*, Difusão Editores, Lisboa, 1987, pág. 11.

²⁹ AZEVEDO, Carlos – *Solares Portugueses*, Livros do Horizonte, Lisboa, 1969, pág. 82.

meridional do terreiro foi incrustada uma fonte coroada pela imagem de Nossa Senhora da Conceição.



Fig. 6 Acesso ao pátio interior

O solar, propriamente dito, é uma construção típica do barroco português que se desenvolve em dois andares, rés-do-chão e 1º andar. No rés-do-chão estavam arrecadações várias, nomeadamente a adega que se situava nas dependências mais próximas ao arco/passagem de acesso ao pátio interior. O andar superior era o espaço, por excelência, da família, pois aí se situava o salão nobre, o oratório quando o havia, os quartos, a sala de convívio, a biblioteca e arquivo, a sala de jantar, os quartos de banho³⁰, enfim as diversas dependências de uma casa nobre rural, pois, como bem o definiu Paulo Pereira, o Paço de Vitorino funcionou como habitação própria de uma nobreza que vivia no meio rural do qual lhe vinha a base da sua sustentação económica³¹.

O solar de Vitorino das Donas é uma construção centrada numa varanda aberta, assente em cinco arcos, ladeada por dois avançados, em forma de quadrilátero que dão a ilusão de duas falsas torres. No corpo avançado da

³⁰ Os quartos de banho setecentistas não passavam de uma retrete que tinha comunicação com o rés-do-chão, sem qualquer ligação ao uso de água corrente.

³¹ PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, 1995, pág. 215.

esquerda há uma porta que dá acesso aos baixos da casa, mas no do lado oposto, chegava-se ao pátio interior e adega, através da porta em arco. É a estes dois quadriláteros que encosta o correr das arrecadações e celeiros. No lado lado norte abre-se uma porta em arco que permite o acesso à parte agrícola e à casa do caseiro. No lado oposto há portas rectangulares que comunicam com algumas das dependências agrícolas próprias de uma grande exploração agrícola minhota.

O acesso, a partir do terreiro, à varanda com aberturas arqueadas, faz-se através de uma escadaria de lanços simétricos, decorada com balaústres, remates enrolados e pináculos com terminais em esfera. Sobre a cornija, que também apresenta silhares apainelados, há uma série de merlões similares aos que encimam o muro que veda o acesso ao terreiro.

Olhando para a distribuição das diversas peças que estruturam a fachada do solar, esta até pode parecer sóbria, caso consigamos abstrairmo-nos das molduras apaineladas das portas e janelas, das pilastras e arcos e mesmo do movimento emanado da colocação dos balaústres, tudo, para mais realçado pela oposição que o cinzento, enegrecido, do granito trabalhado, contrapunha à brancura das paredes caiadas de branco.

Peça importante na arquitectura deste solar é o pátio interior, que apesar da limitada capacidade, não deixa de ter antecedentes nos velhos claustros dos mosteiros que não deixavam, também de estar presentes na região.



Fig. 7 - Porta do 1º andar que nunca o chegou a ser

Este pátio tem uma parte original, isto é coeva, da construção do solar e uma outra que é bem mais recente, do séc. XX, pois, inicialmente, a varanda só acompanhava uma parte do pátio. Ela nunca existiu na parte voltada a sul, onde se abre uma porta que comunica com o exterior onde está a porta com arestas chanfradas do período manuelino, situação que permite observar todo o alçado da construção rasgada por janelas rectangulares marcadas por molduras de granito desprovido de qualquer tipo de ornamentação. Não existia também na parte que está em ligação com a parte posterior da varanda da fachada central, pois no acesso desde o pátio para a varanda fazia-se por uma escada que foi retirada mas deixou as suas marcas na parede. De um modo geral pode dizer-se que é um espaço funcional, mas desprovido dos artifícios decorativos que estão patentes na fachada voltada ao terreiro. A cornija é lisa e toda a estrutura está assente em colunas de formato dórico ou toscano provincial. A varanda propriamente dita está assente em colunas cilíndricas decoradas com capitéis dóricos, de formato desigual, assentes numa balaustrada de granito aparelhado e contínuo.



Fig. 8 - Varanda tipo claustro sustentado por colunas com capiteis toscanos diferentes

A estrutura que ficou do Paço de Vitorino das Donas nunca foi uma obra acabada. Observando-se a parede meridional do corpo do edifício que está voltado ao antigo pomar, são evidentes os silhares salientes que serviriam para engatar a parede da construção que se lhe seguiria. Como desconhecemos, a planta original da construção, a única coisa que pudemos presumir é que seria um corpo tão elevado como o que existe, a ajuizar pelas portas que foram entaipadas por não terem, obviamente, servidão.

O conjunto arquitectónico da 2ª metade do século XVIII foi servido pela capela que construída no fecho do ângulo norte do muro com a linha de anexos.

5.4. A casa do caseiro

É uma construção rectangular em alvenaria não rebocada construída no enfiamento da capela, para o lado norte. O seu cunhal meridional está a dois passos, alinhado pelo da capela. Ente as duas construções há um espaço diminuto que funcionou com porta de servidão dos moradores da casa, quando pretendiam sair para o exterior, não necessitando assim de usarem a porta que punha em ligação a casa do caseiro com o terreiro do solar.

A Casa do Caseiro é uma construção avantajada com uma linha de janelas no 1º andar e gateiras rectangulares ao nível do rés-do-chão. Na face orientada para nascente, isto é, para o interior do espaço murado, havia uma varanda, provavelmente de madeira, ao nível do 1º andar com escadaria de acesso. Esta

viria a desaparecer posteriormente e substituída por uma parede de blocos de cimento.



Fig. 9 Caso do caseiro

5.5. O paço da 2ª metade do séc. XIX

Toda a estrutura do Paço de Vitorino das Donas foi criminosamente consumido pelas chamas no ano de 1836. Daí a designação de “Casas Queimadas”. O incêndio reduziu o recheio a cinzas, salvando-se unicamente as paredes.

Anos depois, em meados do século XIX, o paço foi reconstruído pelo proprietário, entretanto regressado de Londres, sem lhe introduzir alterações de fundo, mas construindo, de novo, os interiores, que tinham sido totalmente aniquilados. É provável - para já não temos elementos justificativos - que tivesse sido organizado um novo desenho dos compartimentos existentes no interior do edifício, mas também pode ter acontecido que a traça primitiva da sua divisão interna tivesse sido respeitada. O certo é que telhados, madeiramentos, soalhos, caixilharias e portadas foram totalmente refeitos, bem como as paredes das divisões internas que foram feitas segundo o modelo em voga: ripado de madeira argamassado e pintado numa imitação do marmoreado tempos atrás posto em voga pela difusão do neoclassicismo e que perdurou ao longo daquela centúria tendo alcançado a plenitude com o romantismo arquitectónico.

5.6. As excrescências posteriores

Não são muitas as modificações feitas à posterior das obras de meados do séc. XIX, mas algumas existem. No interior foram construídos quartos de banho mais adaptados com a realidade actual e foram construídos apêndices como aquele que visível na ala voltada a sul. Ocorreram, igualmente, algumas modificações ao nível do acesso e da varanda do pátio interior, bem como na definição do espaço do corpo avançado à fachada principal, lado sul.

6. Classificação

O conjunto arquitectónico do Paço de Vitorino das Donas foi classificado como Imóvel de Interesse Público, pelo Decreto-Lei nº 129/77 de 29-9³².

³² IPPAR, *Património Arquitectónico e Arqueológico Classificado*, Vol. III, Lisboa, 1993, pág. 60.

Magna Dei Parens Ac Virgo Maria Est: la apología Mariana a través de la emblemática en una letanía seiscentista

Carme López Calderón

Universidad de Santiago de Compostela (GI-1907) 1

RESUMEN: La letanía lauretana *Stella ex Jacob Orta* (Viena, 1680) presenta la peculiaridad de ilustrar sus invocaciones por medio de motivos y lemas tomados de la emblemática. Un análisis pormenorizado de los mismos, apoyado en la comparación con otros repertorios emblemáticos, como el *Speculum imaginum* de J. Masen -posiblemente su fuente directa- o el *Mundo Simbólico* de F. Picinelli, permite constatar cómo a través de ellos se exaltan las prerrogativas que caracterizan a la Virgen María, la mayoría cuestionadas por la Reforma. La obra responde así al discurso de apología mariana, que, asentando en la tradición, adquiere fuerzas renovadas en la Iglesia Postridentina, convirtiéndose en el *topos* de las manifestaciones protagonizadas por la Madre de Dios. Todo ello sin perder de vista el contexto más inmediato que pudo suscitar la obra: La Gran Peste de Viena.

Palabras Clave: Letanía Lauretana, Emblemática Sacra, Apología Mariana

ABSTRACT: The Litany of Loreto *Stella ex Jacob Orta* (Vienna, 1680) is characterized by illustrating its invocations by means of motifs and mottos taken from the emblematic literature. A detailed analysis, based on the comparison with other repertoires of emblems, such as the *Speculum imaginum* by J. Masen –probably its direct source - or the *Mundus Symbolicus* by F. Picinelli, allows us to affirm how through them those prerogatives that define Virgin Mary are praised, most of which had been questioned by the Reformation. In this manner, the work responds to the discourse of Marian apology that, deeply rooted on the tradition, gathers renewed energy within the Post-Tridentine Church, where it becomes the *topos* of all cultural expressions focused on the Mother of God. In addition, it is necessary not to lose sight of the most immediate context that could give rise to the letany: The Great Plague of Vienne.

Keywords: Litany of Loreto, Emblematic Literature, Marian Apology

¹ Becaria FPU. Este texto fue realizado dentro del marco del proyecto de investigación: Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX (HAR2011?22899).

En el año 1680 se publica en Viena una letanía lauretana ilustrada, titulada *Stella ex Jacob Orta, Maria* y firmada bajo el pseudónimo Theophilo Mariophilo².

Este tipo de letanía mariana, cuyo nombre se debe a su vinculación con el santuario de Loreto en el siglo XVI, adquiere una notable difusión por toda la Iglesia Latina a raíz de la bula *Reddituri* de Sixto V y del decreto *Quoniam multi* de Clemente VIII, publicados, respectivamente, en 1587 y 1601³; por su parte, la variante ilustrada guarda relación con el valor didáctico que el Concilio de Trento le confiere a las imágenes y cuenta con interesantes ejemplos de los siglos XVII y XVIII procedentes de los territorios centroeuropeos, tal es el caso, además del que ahora nos compete, de la *Elogia mariana* de A. C. Redelio⁴ y de la *Litaniae Lauretanae* de Fr. X. Dornn⁵. En este sentido, no podemos olvidar que el trasfondo subyacente tras este tipo de obras es el mundo de la Contrarreforma, especialmente potenciado en aquellas zonas amenazadas con

² Theophilo Mariophilo (Abraham à Sancta Clara): *Stella ex Jacob Orta, MARIA, cujus Sacrae Litaniae Lauretanae tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogijs, qupt literae in quovis Título numerantur. Aucate et illustratae sunt `a Theophilo Mariophilo*, Viena: Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri, 1680.

³ Curiosamente, pocos años antes, el decreto *Superni Omnipotentis* promulgado por Pío V (1571) estuvo a punto de acabar con la letanía lauretana, dado que en él se establecía un nuevo *Officium B. Virginis* que prescindía de las oraciones –y, por ende, de las letanías– de los precedentes. Sin embargo, su mantenimiento en los manuales de peregrinos –tal es el caso del publicado en 1576 por el Arcipreste de Loreto Bernardine Cirillo–, unido a la negativa de Gregorio XIII a generalizar la denominada Letanía Bíblica –elaborada a raíz de la prohibición de Pío V, al objeto de mantener la antigua costumbre de cantar la letanía a la Virgen todos los sábados–, determinaron que el texto fuese retomado y aprobado formalmente por Sixto V mediante la bula *Reditturi*, en la que asimismo se recomendaba a los pastores de todo el mundo que propagasen su uso. Al mismo tiempo, este impulso dado a la Letanía de Loreto provocó que algunos escritores ascéticos publicasen un gran número de letanías en honor de María, obligando a Clemente VIII a redactar el decreto *Quoniam multi*, que supuso la prohibición de publicar nuevas letanías, así como el uso de aquellas ya publicadas en el culto público que careciesen de la aprobación de la Congregación de Ritos, y la autorización, pues, para emplear solamente las letanías presentes en los libros litúrgicos y la de Loreto (SANTI, Angelo di- “Le Litanie Lauretane. Studio Storico-critico. Articolo II”. *La Civiltá Cattolica*. ISSN 0009-8167. Vol. IX, serie XVI, fasc. 1117 (21 diciembre 1896), p. 175; SANTI, Angelo di- “Litany of Loreto”. *Catholic Encyclopedia (1913)/Litany of Loreto* [online]. 7 March 2007 [consultada 2010-02-07]. Disponible en: <[http://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Litany_of_Loreto](http://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Litany_of_Loreto),>).

⁴ REDELIO, Augusto Casimiro- *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta Nunc devota Meditatione fidelium ad augmentatum cultus Bmae Marae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano*, Augsburg: Martino Engelbracht, 1732.

⁵ DORN, Francisco Xavier- *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae, Pia meditatione*, Augustae Vindellicorum: sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1758.

sucumbir a la “herejía”, y que la letanía no deja de ser un instrumento devocional que contribuye a devolverle a la Virgen el protagonismo que la Reforma le había negado.

Ahora bien, junto a este contexto generalizado de apología mariana, el desencadenante concreto que posiblemente propicia la aparición de la letanía de Theophilo debe de ser la calamitosa situación que vive Viena a la altura de 1679: la Gran Peste, que en los años posteriores se propagara a otros centros próximos, como Praga o Dresde. Al respecto, considerando la vinculación tradicional entre las épocas de epidemia y el uso en el ámbito público de las de letanías marianas⁶, así como la generalización en los territorios gobernados por los Habsburgo de las llamadas columnas marianas –monumentos construidos en honor de la Virgen como acción de gracias por el fin de una plaga o por otro tipo de ayuda⁷-, cabe pensar que con esta obra el autor buscase solicitar el auxilio e intervención de la Madre de Dios para erradicar la peste. Incluso, esta hipótesis parece cobrar fuerza cuando descubrimos qué figura se esconde tras el pseudónimo de Theophilo Mariophilo: el destacado predicador, moralista y escritor humorístico alemán Abraham de Santa Clara (Kreenheinstetten, 1644-Viena, 1709).

Su verdadero nombre es Juan Ulrico Megerle; es en 1662 cuando, tras haber estudiado con los jesuitas en Ingolstadt y con los benedictinos en Salzburgo, ingresa en el priorato de Mariabrunn, perteneciente a la orden de

⁶ Precisamente, la primera mención sobre un recital público de una letanía mariana data del siglo XV y aparece vinculado a un momento de peste. En Venecia, las letanías, que son presentadas en un incunable de la Biblioteca Casanatensian de Roma como *Oraciones devote contra imminentes tribulaciones et contra pestem*, son asumidas para uso litúrgico en las procesiones por plaga, mortalidad y pidiendo por lluvia o tiempo favorable, siendo ya recomendadas en el s. XVI en los ceremoniales de s. Marcos, donde se mantendrían hasta la caída de la República. Paralelamente, en la segunda mitad del siglo XV surge una variante de las letanías, justamente para ser cantada en público *tempore pestis sive epydimic* (SANTI-“Litany of Loreto”... , op. cit.).

⁷ Si bien la práctica de erigir una columna coronada por una estatua de la Virgen se remota como mínimo al siglo X, es durante el período de la Contrarreforma cuando se convierte en una costumbre habitual, llegando a ser una constante en las zonas dominadas por los Habsburgo. Una variante es la llamada *Dreifaltigkeitssäule*: una columna dedicada a la Santísima Trinidad, que, si bien suele conmemorar la fe, en ocasiones puede estar relacionada también con la peste. En Viena, por ejemplo, el fin de la epidemia de 1679 es conmemorado con la *Pestsäule* de Grabe, monumento que el Emperador Leopoldo I había prometido construir como acción de gracias una vez que concluyese la plaga (WIKIPEDIA. THE FREE ENCYCLOPEDIA- “Marian and Holy Trinity columns”, en *Wikipedia* [online]. 15 February 2010 [consultada 2010-09-10]. Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Plague_column; WIKIPEDIA. THE FREE ENCYCLOPEDIA- “Pestsäule (Vienna)”, en *Wikipedia* [online]. 1 May 2010 [consultada 2010-09-10]. Disponible en [http://en.wikipedia.org/wiki/Pests%C3%A4ule_\(Vienna\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Pests%C3%A4ule_(Vienna))).

los agustinos descalzos, y adopta el nombre religioso con el que pasaría a la posteridad. En Viena, así como en Gratz y Augsburgo, sus sermones reciben una gran aceptación, siéndole otorgado en 1677 el título honorífico de predicador de la corte de Leopoldo I. En 1680 aparece la que habría de ser su obra más famosa: *Mercks Wienn*, escrita como una reacción contra la epidemia que había asolado Viena⁸; en Mayo de ese mismo año, las crónicas recogen cómo una de sus predicaciones es oída por miles de personas que se reúnen en el centro de la ciudad para celebrar que habían sobrevivido a la peste⁹. Juzgamos oportuno destacar ambos hechos dado que hablan de su contacto directo con la enfermedad, lo que parece reforzar la teoría de que la plaga es, efectivamente, la causa que determina que en estas mismas fechas publique su letanía lauretana¹⁰.

Por otra parte, las ilustraciones que integran la obra quizá guarden relación con su formación inicial en el entorno de la Compañía, dado que la gran mayoría de ellas parecen inspirarse en el *Speculum imaginum veritatis occulta*, obra que, treinta años atrás, había publicado el jesuita Jacob Masen¹¹.

Al respecto, este libro, como su título completo indica, ofrece una recopilación de símbolos, emblemas y jeroglíficos que atañen a diversas

⁸ Voz "Abraham de Santa Clara", en *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*, tomo 1. Barcelona: José Espasa e Hijos Editores; Madrid: Hijos de J. Espasa, 1908-2003. ISBN 8423945006, p. 632-633; SÂJDA, Peter- "Abraham a Sancta clara: An Aphoristic Encyclopedia of Christian Wisdom". STEWART, Jon - *Kierkegaard and the Renaissance and Modern traditions*, Vol. 5, Tome II: Theology, 1ª ed. Surrey (England): Ashgate Publishing Limited, 2009. ISBN 978-0-7546-6819-0, cap. 1, p. 1-2.

⁹ SCHERER, William F.- "Abraham a Sancta Clara". *Dictionary of Literary Biography* [online], Detroit: Thomson Gale, 2005-2006, consultado en 2010-02-24. Disponible en <<http://www.bookrags.com/biography/abraham-a-sancta-clara-dlb>>.

¹⁰ Dentro de los Agustinos descalzos, Abraham de Santa Clara recibiría los cargos de Prior de Graz (1686) y prior provincial (1689), compatibilizando sus sucesivas obligaciones en la orden con una prolífica producción literaria, que, unida a su capacidad para la oratoria, ha llevado a considerarlo como uno de los predicadores en lengua alemana más destacados de todos los tiempos (SCHERER, William (trad. De Mrs. F.C. Conybeare)- *A history of german literature*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1886, p. 340).

¹¹ MASEN, Jacob- *Speculum imaginum veritatis occulta: exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni tam materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum*, Coloniae Ubiorum: sumptibus Ioannis Antonii Kinchii, 1650. Para la elaboración de este artículo hemos tenido acceso a la tercera edición, digitalizada y transcrita por la Universidad de Mannheim: MASEN, Jacob - *Speculum imaginum veritatis occulta: exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni tam materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum, ac praeceptis illustratum* [on-line], 3ª ed. Coloniae Ubiorum: sumptibus Viduae et Haeredum Ioannis Antonii Kinchii, 1681. 2 december 2004 [consultado en 2010-03-01]. Disponible en (<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/masen.html>).

materias; cada uno de ellos consta de una descripción, un mote, un pequeño poema formado normalmente por cuatro versos y alguna cita de autoridad que refuerza el significado que el enigma pretende transmitir. Por su parte, Theophilo, a diferencia de A.C. Redelio y Fr. X. Dornn, estructura cada una de las invocaciones de su letanía de acuerdo a la codificación fijada por la emblemática, de modo que cada alabanza consta de una imagen, un lema en latín y un epigrama formado por dos dísticos; a mayores, dispone una oración formada por una sucesión de epítetos que, tomados de diversos autores, definen con su letra inicial un acróstico que se corresponde con el elogio exaltado.

Pues bien, cotejando ambos repertorios, constatamos que, de las cuarenta y cinco invocaciones propiamente marianas que integran la letanía – no tenemos en cuenta ni las preces iniciales ni el *Agnus Dei final*-, un total de treinta y dos pueden ser explicadas a partir del *Speculum imaginum* de J. Masen, de modo que los lemas y motivos seleccionados por el predicador agustino coinciden con los motes y descripciones recopilados por el jesuita, al tiempo que los dísticos de aquel son el resultado de introducir pequeñas adaptaciones sobre los versos de este, las cuales, eso sí, no suponen ninguna alteración esencial sobre su significado¹².

Lo realmente importante de haber descubierto la fuente que posiblemente maneja Abraham de Sancta Clara para componer su *Stella ex Jacob orta* estriba en que la comprensión de los grabados que la ilustran resulta más sencilla, dado que, por un lado, J. Masen incorpora en los márgenes unas anotaciones que sintetizan, en una o pocas palabras, el contenido básico que esconde cada imagen poética; por otro, los epígrafes en los que se encuadran los símbolos escogidos por Theophilo hablan por sí solos del mensaje que pretenden transmitir: *Magna Dei Parens ac Virgo Maria est, Magna Dei Mater ac Virgo est, Deipara Virgo Maria est y De Immaculata B. Mariae Virg. conceptione.*

¹² Los trece lemas que carecen de correspondencia son: *In candore rubor (Mater Salvatoris); Meliora Secernit (Virgo Prudentissima); Inter omnes mitis (Virgo clemens); Candida candidis (Turris Eburnea); Si placet ingredi (domus aurea); Commitantur ovantes, Reliquis Sublimior, Splendorem à Phoebo, In capite ei, corona stellarum duodenarum, Par dolor haud ullus, Ultra omnes, Pulcherrima florum, Solum praelustre corona (Regina Angelorum, Patriarcharum, Prophetarum, Apostolorum, Martyrum, Confessorum, Virginum, Sanctorum omnium).*

Consecuentemente, a tenor de estos títulos y como cabía esperar de una letanía mariana, la Virgen es la protagonista indiscutible de los emblemas que conforman la obra que estamos analizando. Nuestro objetivo en este artículo es dar un paso más e intentar sistematizar la aparente disparidad de lemas y motivos seleccionados de acuerdo al discurso de apología mariana esgrimido por la Iglesia, el cual, si bien se ha venido elaborando desde los primeros tiempos, cobra especial importancia en aquellos lugares y momentos en los que la figura de la Madre de Dios es cuestionada, tal es el caso de la Europa de la Contrarreforma, trasfondo que, como comentamos al principio, subyace tras este tipo de obras.

El pilar fundamental de este discurso es el dogma de la maternidad divina, es decir, el reconocimiento de que María es la verdadera Madre de Dios, existiendo la convicción de que ella ha sido creada *ab eterno* por Dios para desempeñar este papel¹³, el cual, a su vez, la hace merecedora de poseer todas las prerrogativas y gracias en grado sumo. Las principales, en tanto y cuanto la diferencian de las demás criaturas, son su Inmaculada Concepción y su virginidad, perpetua y perfecta¹⁴, que determinan la incorruptibilidad de su alma y su cuerpo y favorecen, juntamente con su maternidad, su Asunción a los Cielos. A su vez, estas excelencias explican por qué aventaja a todas las criaturas y guardan relación con su participación activa en el proceso de Redención, erigiéndose como la nueva Eva¹⁵. Asimismo, su superioridad y su

¹³ Interpretando en clave mariológica determinados versículos del Antiguo testamento -“Yahveh me creó, primicia de su camino, antes que sus obras más antiguas. Desde la eternidad fui fundada, desde el principio, antes que la tierra...” (Prov., 2:22-31); “Él me creó antes de los siglos, desde el principio, y por todos los siglos no dejaré de existir” (Eclesiástico, 24: 9)-, los autores afirmarían que María ha sido creada *ab eterno* con la finalidad de ser la *Deipara*: “Antes que el Verbo naciese de la Virgen, Él ya la había predestinado como su madre” (San Agustín, *In Iohannis Evangelium Tractatus VIII*); “Esta no es una Virgen encontrada en el último momento, ni por casualidad, sino que fue elegida antes de los siglos; el Altísimo la predestinó y se la preparó” (San Bernardo, «*In laudibus Virginis Matris*», Homilía II); “El Dios de inmensa bondad, Creador de todas las cosas (...) escogió de antemano de entre todas las criaturas, a María, virgen purísima y santísima...” (Paulo V, Bula *Inmensae Bonitatis*, 27 de octubre de 1615).

¹⁴ Incluso, atendiendo a las fuentes, podríamos referirnos a una misma virtud que afecta a los dos componentes básicos del ser humano: el cuerpo y el alma, de modo que los autores diferencian entre la virginidad física, asociada a su concepción activa -permanece virgen antes, durante y después del parto- y su virginidad espiritual, derivada de su concepción pasiva -*sine labe concepta*-.

¹⁵ A grandes rasgos, podemos decir que las prerrogativas de María se asocian al proceso de Redención, porque, por un lado, es concebida sin mancha - entendiéndose la Redención preventiva como el máximo exponente de la Redención- y, por otro, es la Madre del Redentor – lo que significa, primero, que como madre acata la voluntad divina y ofrece a su Hijo,

labor como Corredentora exigen su proclamación como Reina y Señora de todo lo creado, condición que le permite ejercer como la más excelsa Mediadora, título que engloba facetas como la Corredención, la distribución de gracias y la intercesión¹⁶.

Con esta breve aproximación a la mariología, y con la ayuda del *Speculum imaginum* de J. Masen, así como de otros repertorios más o menos coetáneos¹⁷, estamos en condiciones de profundizar en los emblemas que componen la letanía *Stella ex Jacob Orta* al objeto de rastrear la presencia de los principios básicos sobre los que se asienta el discurso mariano.

Comencemos por el principio: la preordinación de María desde la eternidad para ser la Madre de Dios. Este misterio queda perfectamente recogido en los dísticos que completan la invocación *Virgo veneranda*,

participando también ella del sacrificio mediante la Compasión y, segundo, que su maternidad divina y su virginidad fecunda confirman la Unión Hipostática, lo que explica que el sacrificio de Cristo, al hacerlo como Dios y no sólo como hombre, pueda satisfacer al Padre-.

¹⁶ Dado que los escritos mariológicos centran un ingente número de obras, nos limitaremos a señalar, como fuente de época, el volumen de ZAMORA, fray Lorenzo de- *Tercera parte de la monarchia mystica de la Yglesia : hecha de hieroglicos sacados de humanas y divinas letras: Tratase en ella las alabanzas y prerrogativas de la Virgen madre y Señora nuestra : con nueve fiestas principales y mas tres symbolos del Rosario, Nieves, Soledad y llanto de la misma Virgen*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1611 y, como bibliografía más reciente, el diccionario de FIORES, Stefano de; MEO, Salvatore- *Nuevo diccionario de mariologías*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1988. ISBN 9788428512305 y el libro de SERNANI, Giorgio- *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona* [on-line]. Buenos Aires: Publicación de la orden de María Reina, 2002 [consultado 2010-02-23]. Disponible en <http://www.bienaventurada.com/Los_dogmas.pdf>.

¹⁷ Es el caso de *El Mundo Simbólico*: una obra ingente, de carácter enciclopédico –siendo precisamente el texto de J. Masen una de las fuentes que lo nutren- y de grandísima difusión en la época, como atestiguan las numerosas ediciones de las que fue objeto. En este sentido, resulta fundamental la labor llevada a cabo por Agustín d'Erath: traduce el texto al latín (*Mundus Symbolicus*, Colonia, 1681) –el inicial, *Mondo Simbolico* (Milán, 1653), fue elaborado por Filippo Picinelli en idioma toscano- y amplía el número de símbolos recogidos en cada capítulo, haciendo necesaria la publicación de un segundo volumen. Habida cuenta del año de aparición del original italiano, así como de la procedencia del traductor- se trata de un religioso agustino alemán-, no resulta extraño que las referencias a J. Masen se limiten a la versión latina y que respondan, pues, a las adiciones acometidas sobre la obra primigenia.

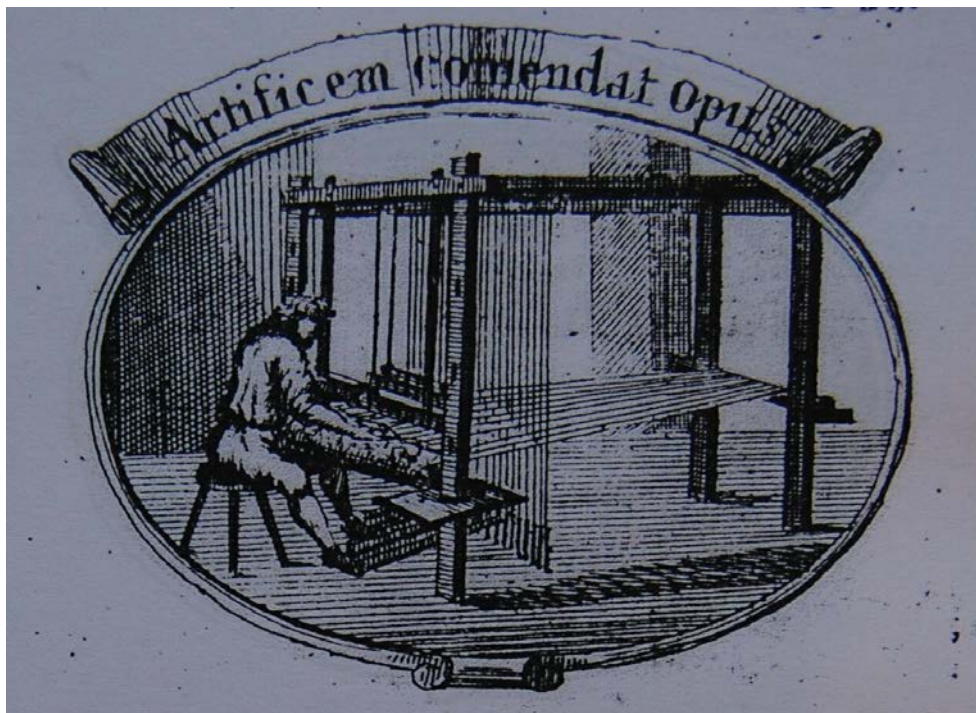


Fig.1 *Artificem comendat opus*. Invocación *Virgo Veneranda* de Theophilo Mariophilo:
Stella ex Jacob Orta, Maria, Viena, 1680

ilustrada a través de una tela que, dispuesta en una tejedora, es adornada con las bellas figuras de unos lirios, de modo que, como expresa el lema, *Artificem comendat opus* –la obra da valor al artífice–: “La obra da valor al artífice, cuando la tela/ decorada por la mano artística juega con las figuras/ La Virgen María nace prevista por el supremo como Madre de Dios,/ ¿Quién niega que Dios es su artífice?”

A su vez, J. Masen resume este emblema en la afirmación “Es obra del único Dios”¹⁸, idea que retoma y amplía el *Mundo Simbólico*:

La tela en la tejedora, adornada con las figuras de elegantes lirios, tiene el epígrafe: COMMENDAT OPUS ARTIFICEM. La Virgen María, engalanada con las bellísimas flores de las virtudes, es un gran orgullo para su creador. Sobre este asunto canta el P. Masenio (...) Y Próculo: «Tela de admirable ordenación, con la cual se confecciona la admirable túnica de esta unión, cuyo tejedor es el

¹⁸ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., p. 520, apartado *Magna Dei parens ac Virgo Maria est*. Salvo el verso final, los otros tres difieren un poco de los de Theophilo, si bien la idea que expresan es semejante, tal y como demuestra la exhortación del tercero de ellos: “Admírate, no obstante, la Virgen nace para dar a luz al Tonante”.

Espíritu Santo, la lana es la antigua piel de Adán, el tejido impoluto el cuerpo de la Virgen, la regla del tejedor la inmensa gracia del que lleva, el artífice la palabra que se desliza por el oído»¹⁹.

En este contexto, la alusión a la Encarnación mediante las palabras de Prócuro constituye otra forma de indicar que María ha sido creada como madre de Dios, al tiempo que la referencia explícita a las “bellísimas flores de las virtudes”, además de revelar a Dios como su creador, confirman una de las premisas que antes señalamos: la maternidad divina como origen y fundamento de todas las gracias de la Virgen.

Es el caso, por ejemplo, de su Inmaculada Concepción, cuya defensa se apoya básicamente en tres argumentos: como madre de Jesús, no pudo haber mancha en ella²⁰, como madre del Redentor, es redimida desde el principio²¹ y, dado que su creación es *ab eterno*, se produce antes de que el pecado entre en el mundo²².

¹⁹ PICINELLI, Filippo; ERATH, Augustin de (trad.)- *Mundus symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, &c. innumera conceptuum argumenta/ idiomate italico conscriptus Philippo Picinello; nunc verò justo volumine auctus et in latinum traductus Augustino Erath, tomus primus, Coloniae Agrippinae: sumptibus Hermanni Demen, 1687, lib. XV, cap. XXIV, nº 234, p. 46.*

²⁰ Es el razonamiento que maneja, por ejemplo, fray Nicolás de la Iglesia en algunos de los Jeroglíficos Sagrados que integran la obra que escribe en defensa de la Inmaculada Concepción, tales como el número II, *Exemplar Iesu* -cuyo epigrama reza “Jesús es perfecta Imagen/ de su Madre, y no lo fuera/ si ella pecado tuviera”- o el número V, *Lignum vitae* –“La Vida es el fruto deste árbol. *Ego sum vita*. Y si como dize la Vida misma en otra parte. *Ex fructibus eorum cognoscetis eos*. Por los frutos se conocen los árboles, mírese el fruto de María, y se verá qué árbol es. La vida, es su fruto, luego es árbol de vida-, en IGLESIA, fray Nicolás de- *Flores de Miraflores. Hyeroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra*, Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659, pp. 15-22 y 31-32.

²¹ Este argumento enlaza con la distinción establecida por Duns Scoto entre la redención liberativa del pecado original ya contraído, y la redención preservativa, que afecta a la Virgen: la Virgen fue preservada de contraer dicho pecado en previsión de los méritos redentores de Jesucristo (síntesis de J. Azpizu citada por SERNANI- *Los dogmas de María...*, op. cit., p. 67).

²² Al respecto, juzgamos significativo que en el oficio de la Inmaculada Concepción se lean, entre otros, los pasajes bíblicos que la Iglesia interpreta en clave mariológica para fundamentar la creación de María desde la eternidad. A modo de ejemplo, en el breviario romano de 1734, las lecturas I y II se corresponden con el Eclesiastés 24:5 y 14, respectivamente: *Ego ex ore Altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam...* y *Ab initio ante saeculum creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam et in habitatione sancta coram ipso ministravi (Breviarium Romanum ex Decreto Sacro sancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Max jussu editum, Et Clementis VIII Primum, nunc denuo Urbani PP. VIII, vol II., pars hiemalis, Antuerpiae: ex Architypographia Plantiniana, 1734).*

En la letanía de Abraham de Santa Clara, la referencia a la concepción sin mancha de la Madre de Dios la encontramos en la primera de las invocaciones propiamente marianas –*Sancta Maria*,



Fig.2 *Purus ab impura*. Invocación *Sancta Maria* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680

siguiendo así la tendencia de consagrar el primer grabado de las series sobre la Virgen a este misterio, pues, no en vano, cronológicamente es el primero en acontecer²³. En nuestra obra, el motivo seleccionado es una fuente, que, pese a nacer en los parajes silvestres de una tierra sin cultivar, presenta limpias las aguas, de ahí el lema *Purus ab impura* –Puro de lo impuro- y las palabras de J. Masen: “A veces la fuente brota limpia de algas pantanosas/ y su agua no lleva nada de su suciedad original./ Es claro que la Virgen, aun nacida de padres contaminados,/ no contiene en sí ninguna falta con la que se haya contaminado”²⁴.

Dentro de la emblemática sacra, las metáforas que expresan la Inmaculada Concepción de María pese al carácter mortal y, por tanto, pecaminoso, de sus progenitores son variadas. Simplemente a modo de ejemplo, citaremos la rosa que, como expresa Fr. N. de la Iglesia en el

²³ Es el caso de las series de J. Callot, quien le dedica a este misterio las dos primeras estampas (*Chaldaeo praevalent una Deo* y *Sidus amicum est*), y de C. Leuthner, cuya primera lámina se titula *Sine labe concepta* (CALLOT, Jacques- *Vita Beatae Mariae Virginis Matris Dei. Emblematibus delineata. Vie de la Bien-heureuse Vierge Marie Mere de Dieu. Représentée par Figures Emblematiques, dessinées & gravées par Jacques Callot*, Paris: chez François Langlois, dict Charles, rue S. Jacques aux Colomnes d’Hercule contre le Lyon d’Argent, 1646; LEUTHNER, Coelestin- *Coelum Christianum: in quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla Deiparae Virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione espensa proponuntur*, Augustae: sumptibus Martini Veith, 1749).

²⁴ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae...* op. cit., pp. 599-600, apartado *Virgo Deipara est*. Por su parte, el Mundo Simbólico, reproduciendo el mismo poema y la descripción de los motivos, añade “así, de padres infectados, nació la Virgen María inmaculada y libre de todo pecado original”. (PICINELLI; ERATH- *Mundus symbolicus...*, op. cit., lib. II, cap. XXVI, nº 518, p. 126).

jeroglífico *Rosa Mystica*, no es dañada por las espinas que la rodean²⁵, o el Arco iris que, como canta A. Lucarini, se forma y resplandece sobre las oscuras nubes²⁶. Por su parte. C. Sfondrati recurre, como Theophilo, al tema de la fuente, señalando desde el propio lema que su nacimiento tiene lugar en las alturas -*Oriens ex alto*- para dejar con ello constancia de su pureza²⁷.



Fig.3 Oriens ex alto. Emblema 20 de C. Sfondrati: *Innocentia vindicata*, S. Galle, 1695

²⁵ Ya en el epigrama indica “De las espinas de Adán/ Intacta sale la rosa/ Rosa en todo misteriosa”, idea que desarrolla a continuación señalando que esta flor sale “hermosa, suave, agradable y olorosa, del tronco rudo, áspero, espinoso y basto” y que, de acuerdo a fray Alonso de Orozco: “De espinas y entre espinas nace la rosa, sin que herede las puntas y agujones de su tronco. Y esto me obliga a decir que la Virgen nacida con un parto solemnísimo, pudo naciendo ignorar las espinas de la maldición de Adán” (*IGLESIA- Flores de Miraflores...*, op. cit., pp. 94-95).

²⁶ “Arco celeste spiccante dale nuvole col breve EX NIGRA, SED PURA fa entender, che dovendo MARIA Vergine; madre, e Sponsa di Dio; esser formata dalla medesima Terrea massa; onde hanno l’essere le altre Creature; giusto farebbe il credere, ch’ella nè fusse trata con più esquisita maniera, e così senza l’original macchia: come confermò poi la Sposa nel primo, quando disse lo so negra, ma bella” (LUCARINI, Alcibiade- *Imprese dell’offitioso accademico intronato [Alcibiade Lucarini] raccolte da lo sconosciuto acad. Unito*, Siena: stamperia d’Ercole Gori, 1629, p. 36).

²⁷ SFONDRATI, *Coelestin- Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur, angelicum doctorem pro immaculato conceptu Deiparae Sensisse & Scripsisse. Pars prior theologica; pars posterior symbolica*, S. Galle: Typis Monasterii S. Galli, 1695, estampa 20, pp. 181-182.

Retomando la cuestión de la predestinación de María para ser la Madre de Dios, este principio da lugar a la paradoja de que aquel que la crea es el mismo que nace de ella. Como recogen las Sagradas Escrituras: “y el que me creó, descansó en mi tabernáculo”²⁸, palabras que precisamente glosan la invocación *Mater creatoris* de la letanía de Fr. X. Dornn²⁹. Justamente en esta misma alabanza,

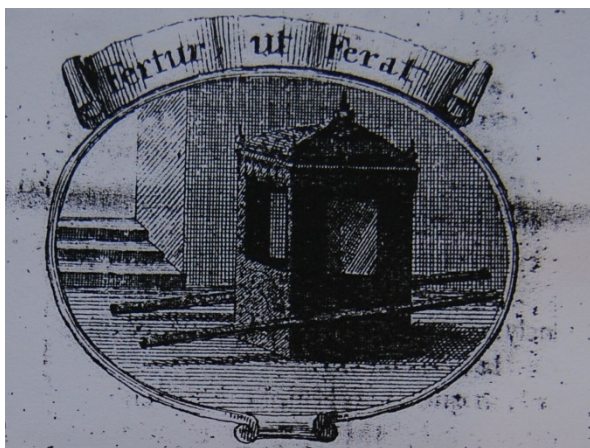


Fig.4 Fertur ut ferat. Invocación Mater Creatoris de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria, Viena, 1680*

Abraham de Santa Clara expresa una idea semejante a través de la litera o silla de manos de Salomón, la cual, *Fertur, ut ferat* –Es llevada para que lleve-. De acuerdo a J. Masen, con este símbolo se representa cómo María “llevó al que lleva todas las cosas”, de manera que: “Igual que la silla de manos lleva, conviene que sea llevada,/Así una circunstancia exige la ayuda de la otra./ Cuando llevas, Virgen, al Tonante que te lleva,/¡Qué semejante eras entonces a la litera de Salomón!”³⁰

Podemos decir, por tanto, que tras esta imagen poética subyacen, primero, la preordinación de María –de hecho, uno de los versos que componen la oración de Theophilo son las palabras de san Ildefonso: “como Madre es preparada por Dios para sí”- y, segundo, la referencia a la divina maternidad a partir de la noción de asiento –de ahí la afirmación de san Efrén recogida igualmente en la oración: “Trono gloriosísimo de nuestro creador”-.

²⁸ Eclesiástico, 24:8.

²⁹ DORNN- *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...*, op. cit., p. 21.

³⁰ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., p.599, apartado *Virgo Deipara est*.

En relación con esta última idea, la exaltación de María como Madre de Dios viene dada muchas veces por metáforas que la presentan como asiento o como contenedora de la divinidad. Respecto al primer tipo, el trono constituye un buen ejemplo, de modo que, además de Abraham de Santa Clara, fray L. Solís Villaluz dedica uno de sus *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos*



Fig.5 *Et ecce sedes posita erat in caelo*. Jeroglífico 24 de fr. L. de Solís Villaluz y fr. Matías de Idala (grabador): *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos*, Madrid, 1734

a ponderar “cómo María Santísima en la Encarnación fue Trono, Silla, y Centro, en donde descansó el Verbo Eterno”³¹; asimismo, no podemos olvidar que en propia la letanía lauretana, la invocación trigésima exalta a la Virgen como *Sedes Sapientiae*.

En cuanto a la noción de contenedora de la divinidad, uno de los símiles más elocuentes es el del cáliz, pues, así como éste contiene el vino que durante la Eucaristía se convierte en la sangre de Cristo³², el útero de María

³¹ “Ya llegó el tiempo fixo en que encarnasse el Verbo Dios Eterno, y Soberano, Y en María Pura Virgen se sentasse, que es su trono celeste, aunque es humano: En ella decretó que descansasse de desvelos, su Padre, pues su mano fabricó para el Hijo cielo, y Silla, Centro mariano, Trono sin mancilla” (SOLÍS VILLALUZ, fray Luis de- *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos en que se cifran algunsa de las eminentissimas glorias y prerrogativas de Maria Santissima, Señora nuestra, sobre los tymbres de la letania, que en honra suya canta nuestra santa Madre la Iglesia*, tomo primero, Madrid: impresnta de Juan de Aritzia, p. 183). Los grabados que componen esta obra se deben a fray Matías de Idala y aparecen reproducidos en BONET CORREA, Antonio- *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*, 1ª ed., Madrid: Turner, D.L., 1979, ISBN 84-85137-81-1, vol. 1, p.77.

³² Recordemos que, tras haber sido negado por la Reforma, el dogma de la Transubstanciación es una de las grandes reivindicaciones de Trento -“por la consagración del pan y del vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, y toda la substancia del vino en la substancia de su sangre” (Concilio de Trento, Sesión XIII, cap.

alberga tras la Encarnación el cuerpo y la sangre del Señor. En la letanía lauretana, tres invocaciones la exaltan como *Vas –spirituale, honorabile e insigne devotionis-*, de las cuales la primera se ilustra en nuestra letanía mediante el citado instrumento litúrgico, acompañándose del lema *Satis omnibus unus* -Uno basta para todos- y del siguiente dístico doble: “En otro tiempo había esta promesa [procedente] del grupo de sacerdotes de Baco,/ para que ninguna copa vacía tocase las bocas:/ Crátera llena del inagotable amor divino,/ Mista es para ti María, este basta para todos”.

Ahora bien, lo cierto es que el cáliz, además de expresar la divina maternidad, y fruto de su estrecha vinculación con los sacramentos eucarísticos –relación en la que precisamente inciden tanto la anotación de Masen: “Nos dio la Eucaristía”³³, como la interpretación de este emblema que ofrece el *Mundo Simbólico*³⁴-, nos aproxima también a la labor mediadora de la Virgen y, más concretamente, a su participación en la Economía de la Salvación.

En realidad, el hecho de que un mismo símbolo recoja sus facetas de Madre y Corredentora no resulta extraño, dado que ambos papeles están íntimamente ligados: María es quien, al pronunciar el *Fiat* -piénsese que con la Encarnación se da inicio al proceso de Redención-, acepta actuar como vehículo para la venida de Cristo al mundo –es decir: como cáliz que contiene el vino-, acatando además la voluntad divina y ofreciendo a su hijo al sacrificio en la cruz para que con su sangre –el vino transubstanciado en la Eucaristía- redima a los hombres.

IV)-, de ahí que dentro del ambiente contrarreformista el empleo de este símil resulte todavía más apropiado.

³³ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., op. cit., p. 612, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo est*.

³⁴ “El Padre Masenio a un cáliz de oro, lleno de vino, le puso este epígrafe: SATIS OMNIBUS UNUS. Así la Sagrada Eucaristía, aunque mil veces recibida, mil veces permanece enterísima y alcanza para saciar a la humanidad. De ahí aquel poema de santo Tomás de Aquino: «Donde come uno, comen mil, tanto éste como aquél, y comido no se avacaba». La misma Virgen María es vaso tan lleno de gracia que sin menguar se derrama sobre todos y cada uno de los hombres. Bien la llama Andrés Jerosolimitano: «Cáliz que contiene la Divina Sabiduría que no puede agotarse». Y Buteone: «Copa que rebosa de júbilo». A este propósito canta el padre Masenio, intérprete de su emblema...” (PICINELLI; ERATH: *Mundus symbolicus...* op. cit., lib. XIV, cap. II nº 11, p. 2. Esta traducción aparece recogida en PICINELLI, Filippo- *El Mundo Simbólico. Los Metales. Los instrumentos eclesiásticos (Libros XIII-XIV)*, 1ª ed. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006. ISBN 970-679-184-1, p. 142.

Eso sí: María no se limita a ser un contenedor pasivo –el cáliz con el vino/sangre-, sino que interviene activamente en la Salvación de los hombres al participar del sacrificio de su Hijo mediante la Compasión, es decir, experimentando en su alma el mismo dolor que Cristo padece en su cuerpo³⁵.

Esta idea es la que subyace tras el motivo y el lema con los que Theophilo ilustra precisamente la invocación *Mater Salvatoris* (figura 6):

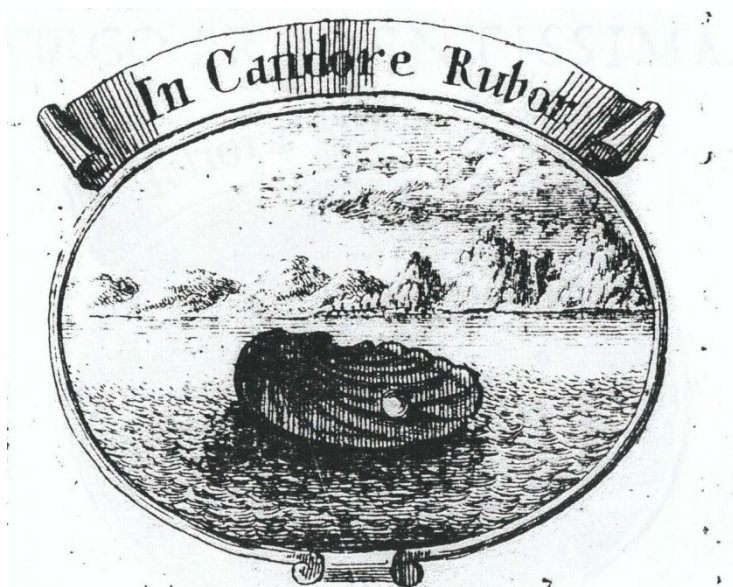


Fig.6 *In candore rubor*. Invocación *Mater Salvatoris* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria, Viena, 1680*

una concha que, albergando una perla, navega por unas aguas rojizas, de ahí su lema, *In candore rubor* –rojez en la blancura-, el comentario de J. Masen: “la Virgen abatida por la muerte de su hijo”³⁶ y los versos explicativos: “La perla de blanco brillante nada entre las aguas purpúreas,/ Y con la brillantez se ruboriza, y con el rubor brilla/ Cuando la Virgen sostiene con sus

³⁵ “Ya al final del siglo II, San Ireneo, discípulo de San Policarpo, pone de relieve la aportación de María a la obra de salvación. Comprendió el valor del consentimiento de María en el momento de la Anunciación, reconociendo en la obediencia y en la fe de la Virgen de Nazareth en el mensaje del ángel la antítesis perfecta a la desobediencia e incredulidad de Eva, con efectos benéficos sobre el destino de la humanidad (...) Esa doctrina, en cambio, es sistemáticamente elaborada por primera vez, al final del siglo X, en la Vida de María, escrita por un monje bizantino, Juan el Geómetra. Aquí María está unida a Cristo en toda la obra redentora, participando, de acuerdo con el plan divino, en la cruz, y sufriendo por nuestra salvación” (Juan Pablo II, *Catequesis en la audiencia general*, 25 de octubre de 1995).

³⁶ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., pp. 611.612, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo est*.

brazos a su descendencia³⁷ ensangrentada/ ¡Entonces qué semejante fue ella a la concha roja!”

Por otra parte, cabe destacar que la mediación de la Madre de Dios no se limita al momento concreto de la Salvación final, sino que se hace efectiva durante toda la vida de los hombres. En este sentido, su proximidad a las tres personas sagradas le permite tanto interceder por ellos ante la divinidad, como protegerlos contra los enemigos visibles e invisibles, lo que explica el afán por encomendarse a ella en épocas de calamidades, tales como la vivida por Viena y los territorios próximos durante la Gran Peste. María recibe así títulos procedentes de las Sagradas Escrituras del tipo *Civitas refugii*, *Urbs fortitudinis* o *Turris Davidica*, de los cuales el último es una de las invocaciones que integran la letanía lauretana.

A la hora de traducirla en imágenes, Abraham de Santa Clara se vale de una ciudadela dispuesta sobre un acantilado, de modo que *Tuta latenti* – permanece al abrigo protegida-. Si bien los dísticos que ofrece resultan un tanto crípticos -“En los elevados montes está la torre, permaneciendo al abrigo protegida,/ cuando el traidor vigilante avanza hacia la presa./ La herejía extrae las armas de los carcajs enemigos,/ y el infierno ruge: la Virgen María protege.”- tanto el resumen de J. Masen como la relectura del *Mundo Simbólico* no dejan lugar a dudas del contenido del emblema. Así, mientras el primero señala: “Es un refugio”³⁸, el segundo desarrolla la idea de patrocinio de la Virgen:

Una ciudadela, colocada en un monte, presenta el epígrafe: TUTA LATENTI. Esta idea alude a la Virgen María, que es para sus clientes un asilo segurísimo contra las flechas de los herejes y del libertinaje. De ahí que sea llamada por Andreas Cretense: «Fortaleza de fe de los cristianos»; por Juan Geómetra «Fortaleza de los religiosos»; por Horologio Graeco: «Muro inexpugnable y fortificación de salud». Y por san Anselmo: «Castillo, vallado por

³⁷ Abraham de Santa Clara busca ser más explícito en este verso, sustituyendo la palabra “descendencia ensangrentada” por “Jesús ensangrentado”.

³⁸ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., op. cit., p. 583, apartado *Magna Dei Parens ac Virgo Maria est*.

todos lados con un muro, al cual el libertinaje no tuvo acceso alguno».³⁹

Igualmente, la mediación de María comporta también la distribución de gracias entre los devotos, ejerciendo como el Acueducto que alaba san Bernardo en su célebre sermón de la Natividad⁴⁰. Justamente, el epíteto *Aquaeductus Divinae Gratiae* forma parte de la oración que completa la invocación *Mater Divinae Gratiae* de la *Stella ex Jacob orta*, ilustrada mediante una noria que *Haurit Inexhaustum*- saca lo inagotable- *mare gratiarum* –en el mar de las gracias⁴¹-. Se expresa así cómo “Es posible sacar de él, mas no agotar el vasto mar;/ con eterna masa de agua recupera el océano su líquido./ Por más que la Virgen derrame sus muchísimos dones,/ tiene más. María sola es un vasto mar.”

Inspirándose en estos versos del *Speculum imaginum*, el *Mundo Simbólico* refiere nuevamente el tema de la distribución de beneficios, haciéndolo extensible a Dios:

Una rueda suspendida con unas cubetas sobre un mar presenta la inscripción: HAURIT INEXHAUSTUM. Este emblema se refiere

³⁹ PICINELLI; ERATH- *Mundus symbolicus...*op. cit.,lib. XVI, cap. I, nº 7, p. 54. Incluso este emblema llegará a recibir una aplicación totalmente laica en una obra dedicada a relatar la Antigüedad y Blasones de la Ciudad de Lorca, manteniendo sin embargo el sentido de resguardo presente en la fuente original: “Por última circunstancia de un famoso Castillo puso Cartagena la potencia para proteger, y amparar, a los que a su fortaleza se quieren acoger (...). Un castillo con sus baterías ofende, y arruina, y con sus fortificaciones, defiende, y ampara: así lo explicó en un símbolo Picinelo: *Perimit & tuetur*; y la seguridad de los que a él se retiraron, con esta letra: *Tuta latenti...*(MOROTE, R. P. Fr. Pedro- *Antigüedad y Blasones de la Ciudad de Lorca y Historia de Santa María la Real de las Huertas, que el rey don Alonso el Sabio trajo para su conquista, y dexò en ella, para su amparo y defensa, año de 1242*, Murcia: por Francisco Joseph Lopez Mesnier, 1741, p. 321).

⁴⁰ “¿Y quién es esta fuente de vida sino Cristo el Señor? (...) Este hilo de agua celestial ha descendido a nosotros por un acueducto que nos reparte el agua de la fuente (...) Si no me engaño, ya habéis adivinado cuál es este acueducto que recibe todo el caudal de la fuente que brota en el corazón del Padre, y que nos distribuye a nosotros lo que somos capaces de recibir. Sabéis, en efecto, a quién se dirigían estas palabras: *Salve, llena de gracia* (...) Con nuestros más vivos sentimientos y anhelos, veneremos a María, porque es voluntad del Señor que todo lo recibamos por María (...) Cuando temías acercarte al Padre y, aterrado con sólo oír su voz, él te dio a Jesús por mediador (...) Pero quizá te sobrecoge su majestad divina, porque aunque es hombre sigue siendo Dios. ¿Quieres contar con un abogado ante él? Recurre a María (...) El Hijo atenderá a la Madre, y el Padre, al Hijo (...) Ella siempre hallará la gracia; y lo único que nosotros necesitamos es gracia (...) Y nuestra salvación depende exclusivamente de la gracia” (CLARAVAL, Bernardo de (santo)- *Obras completas de san Bernardo*, Vol. IV, *Sermones litúrgicos* (2º), 2ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006. ISBN: 8479148446; ISBN-13: 9788479148447, pp. 421-427).

⁴¹ Anotación de J. Masen en el margen de este símbolo (MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae...*, op. cit., p.625, apartado *Deipara Virgo Maria est*).

especialmente a Dios, que a pesar de que derrama en nosotros muchos beneficios, sin embargo tiene otros tantos infinitos en reserva; esto es lo que, guardando la proporción, podría decirse también de María Virgen, que por este motivo, fue nombrada por san Juan Crisóstomo: «Extenso mar de misericordia», y por el Damasceno: «Mar de gracias», y en otro pasaje: «Inextinguible mar de gozo». El padre Jacobo Masenio dice elegantemente con respecto a este tema...⁴².

A tenor de lo expuesto, puede decirse que María, al convertirse en Madre del Redentor y, con ello, en la más excelsa mediadora –con todas las facetas que ello supone-, les abre a los hombres las puertas del cielo que, desde la caída de los primeros padres, habían permanecido cerradas. La Virgen se convierte entonces en *Quae minor est, haec plura potest* -la más pequeña es la que puede más-, lema que acompaña la invocación *Sancta Virgo Virginum* (figura 7)



Fig.7 *Quae minor est, haec plura potest*. Invocación *Sancta Virgo Virginum* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680

⁴² PICINELLI; ERATH- *Mundus symbolicus...* op. cit., lib. II, cap. XIV, nº 416, p.113. Esta traducción aparece recogida en PICINELLI, Filippo- *El Mundo Simbólico. Los cuatro elementos*, 1ª ed. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1999, ISBN 968-6959-93-9, p. 279.

y que hace referencia a un manajo de llaves entre las cuales hay una, que, pese a tener un único diente y ser la más pequeña, es la más poderosa: “Distingues entre las demás llaves aquella más pequeña por su diente,/ que es la más conveniente para someter más cerraduras con su habilidad./ La que hubo de abrir el Olimpo cerrado después de cuatro mil años,/ Fue la pequeña Virgen de Nazaret”⁴³.

Theophilo cambia un poco los versos, resultando especialmente significativa la modificación que introduce en el último, dado que sustituye “fue la pequeña virgen de Nazaret” por “fue esta esclava del Señor, la Virgen María”. La referencia a la “esclava del Señor”, además de ponerse en relación con la virtud de la humildad –referida por J. Masen en el resumen de este símbolo, “Nos abrió el cielo con la humildad”, y ampliamente exaltada en el mundo cristiano-, nos lleva directamente al momento de la Anunciación –*Ecce ancilla domini*-, confirmando así que María abre las puertas del cielo al convertirse en la Madre de Dios.

Incluso, el hecho de que esta apertura se produce cuando la Virgen acepta la embajada del ángel se explicita más claramente en otros dos emblemas de nuestra letanía.

El primero de ellos se corresponde con la invocación *Ianua Coeli*, cuyo lema resulta *per se* significativo: *Pandet ave, quod clausit eva* –Abre el Ave, lo que cerró Eva⁴⁴-, como también lo es la adaptación que acomete Theophilo sobre los versos de Masen: “La puerta que protegía el campo paradisíaco,/ ¡ay dolor! Eva, con tu crimen, fue cerrada./Abre el Ave Angélico, lo que en otro tiempo cerró Eva/ Y verdaderamente fue hecha la Virgen María puerta del cielo⁴⁵”.

El segundo emblema presenta a un amorcillo que grita contra una roca “*fiat*”, siéndole devuelto por el eco el mismo “*fiat*” (figura 8).

⁴³ MASEN. *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., op. cit., p. 611, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo est*.

⁴⁴ Este lema aparece asimismo recogido en otra obra de carácter enciclopédico, el *Apelles Symbolicus* de J. M. von der Ketten, donde podemos leer: “El símbolo expresa cómo la B. V. María ha de abrir el cielo, cerrado por Eva” (KETTEN, Johan Michel von der- *APELLES SYMBOLICUS exhibens seriem amplissimam symbolorum, poetisque, oratoribus ac Verbi Dei praedicatoribus conceptus subministrans varios. Pars II*, Amstelaedami & Gedani: apud Janssonio-Waesbergios, 1699, p. 465).

⁴⁵ El dístico final de J. Masen reza: “Sin embargo, como la Virgen estuvo abierta al nacer el Tonante: Fue hallada la puerta más segura hacia el cielo” (MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., op. cit., p. 625).



Fig.8 *Una, nec una*. Invocación *Mater Purissima* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680

El juego que se nos propone en esta ocasión resulta más complejo, dado que se fundamenta en la analogía entre la creación divina y la reparación del mundo en base a la palabra que posibilita ambos procesos. Se comprenden así el lema *Una, nec una* –una, y no una- y los versos explicativos: “Una y no una con todo [fue] la palabra *fiat*: todas la cosas fueron creadas/ con esta, y era la misma, cuando fueron restituidas/ Con esa palabra Dios puso las extremidades en los mortales,/ Con esta, la virgen María en el Dios inmortal”.

Al mismo tiempo, tras las alusiones al *Ave* y al *Fiat* no sólo encontramos el inicio de la labor mediadora de María en tanto que Madre de Cristo, sino también una referencia a cómo adquiere este papel: sin la intervención de varón y, por tanto, sin dañar su virginidad. De hecho, la invocación que se ilustra con el emblema *Una, nec una* es la correspondiente a *Mater Purissima*, mientras que el comentario que J. Masen anota al margen reza: “Con una palabra sea la Madre de Dios”⁴⁶.

En realidad, igual que muchos símbolos expresan conjuntamente la mediación y la maternidad, otros muchos exaltan la maternidad unida a la virginidad -de hecho, se habla de maternidad virginal, virginidad fecunda o *Deipara Virgo*-, pues no en vano la convergencia de ambas cualidades en

⁴⁶ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., op. cit., p. 598, apartado *Virgo Deipara est*.

principio contradictorias diferencia a María y señala su superioridad sobre las demás criaturas. Incluso, la letanía lauretana cuenta con alabanzas del tipo *Mater Purissima, Mater Castissima, Mater Inviolata* o *Mater Intemerata*, que, *sensu strictu*, responden a este misterio; los símbolos de Theophilo que las ilustran ahondarán, precisamente, en el mismo.

Fijémonos, por ejemplo, en el título *Mater intemerata*, figurado mediante una ventana cerrada que el Sol atraviesa con sus rayos, de ahí el lema *Clausum transit* -Atraviesa lo cerrado-, el resumen de J. Masen –“Pare con la virginidad ilesa”⁴⁷- y el doble dístico de Theophilo, adaptando los versos del jesuita: “Observas cómo al penetrar los rayos, el Sol atraviesa la/ vítrea superficie cerrada y no hiera a ningún vidrio/ La Virgen María engendró a Jesús a manera de vidrio:/Dios nació con su virginidad intacta”.

El *Mundo Simbólico* no hace sino confirmar esta misma interpretación: La ventana de cristal, atravesada por el Sol, tiene el epígrafe: CLAUSUM TRANSIT. Esta imagen es propia de la Virgen María, cuyo útero cerrado e incorrupto, el Sol eterno, Cristo recién nacido, atravesó, de ahí que muy apropiadamente la Virgen Madre de Dios sea llamada por s. Fulgencio: «Ventana del cielo, por la cual Dios derramó la verdadera luz del mundo». Y por s. Crisóstomo: «Ventana y esplendor del mundo»...⁴⁸

Como comentamos en la introducción, la virginidad perpetua de María, unida a su concepción sin mancha, determinan que su cuerpo y su alma sean incorruptibles y, por tanto, inmortales, de ahí que pueda ser Asunta a los cielos. En la letanía que estamos analizando, este misterio se recoge en la invocación *Regina Angelorum*, en donde una bandada de pájaros acompañan dando voces de alegría -*Comitantur ovantes*- a un fénix, pues: “Los demás alados [pájaros] acompañan dando voces de alegría al fénix/ La bandada que vuela cede con honor el primer lugar/ Con mayor ruido, Reina María, te reciben a ti, Virgen/ Piadosa, los nueve coros angélicos”.

⁴⁷ MASEN- *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., op. cit., p. 613, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo est*.

⁴⁸ PICINELLI; ERATH- *Mundus symbolicus*...op. cit.,lib. XVI, cap. VII, nº 78, p. 64.

En esta ocasión, la obra de J. Masen no contempla este símbolo, de manera que carecemos de su ayuda para profundizar en su significado. Por el contrario, sí aparece recogido en el *Mundo Simbólico*, donde se reitera el tema de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos:

Una corona de ángeles, que acompaña a los cielos a la Virgen Madre de Dios con innumerables muestras de alegría, puede ser representada por medio un emblema de muchísimos pájaros, que asisten y sirven de criados a un fénix que vuela, con el lema: Acompañan dando voces de alegría. Palabras tomadas de Virgilio (...) San Bernardo dice «Los príncipes de la curia celeste, en consideración de tanta novedad, exclaman no sin admiración: “Quién es esta que asciende del desierto, llena de delicias?” (...) ¿Quién es esta que bajo el sol (donde no hay nada si no trabajo, dolor y aflicción del espíritu) asciende llena de delicias espirituales? ¿Acaso no llamaría delicias el adorno de la virginidad con el favor de la fecundidad, señal de humanidad, la miel que destila caridad, las entrañas de la misericordia, la plenitud de la gracia, la prerrogativa de la gloria singular? Ascendiendo pues desde el desierto la reina del mundo, también de los ángeles santos, como canta la Iglesia, “fue hecha preciosa y suave en sus delicias”»⁴⁹.

La Asunción de María es si cabe la manifestación más evidente de su Triunfo, resultado a su vez de la vida virtuosa y, por tanto, ejemplar, que lleva a cabo en la tierra. Así, teniendo en cuenta el papel que el Concilio de Trento les otorga a los santos como modelos de comportamiento⁵⁰ –comportamiento que, a su vez, está directamente emparentado con la vida de Cristo-, se entiende que durante la Contrarreforma la Virgen se convierta, juntamente con su Hijo,

⁴⁹ PICINELLI; ERATH- *Mundus symbolicus...* op. cit. lib. IV, cap. I, nº 23, p. 253.

⁵⁰ De hecho, el uso de las imágenes se defiende en relación con este papel, pues “se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos...” (Concilio de Trento, Sesión XXV).

en el espejo al que los hombres deben mirar para ordenar su conducta⁵¹. Como expresa Theophilo en la invocación *Speculum iustitiae*⁵²:



Fig. 9 *Speculum exemplare*.

Estampa X de J. David: *Duodecim Specula*,
Antuerpiae, 1610



Fig. 10 *Aspice, ut emendes*

Invocación *Speculum iustitiae* de Theophilo
Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*,
Viena, 1680

Aspice, ut emendes –observa, para que corrijas-, pues: “Observarás en la superficie vítrea cualquier imagen,/Observa, para corregir, aquellos defectos que en ti se producen,/ Contempla vigilante el modelo de la Virgen, la virgen María/ puede modular las costumbres juntamente con sus costumbres”.

El emblema de J. Masen sirve de fuente primero, para el *Mundo Simbólico*, en donde se aplica tanto al prelado como a la Madre de Dios:

El espejo de cristal, expuesto para cualquiera que lo observe, tiene el epígrafe: ASPICE UT EMENDES. Esta es una imagen del prelado, para que su vida sea para el ejemplo de todos, para que sea un

⁵¹ Resulta ilustrativa de esta mentalidad la obra de J. David titulada *Duodecim specula*, integrada por doce grabados que profundizan en los distintos tipos de espejos en los que los hombres se pueden mirar. La lámina X, titulada *Speculum exemplare* (figura 9), aparece presidida –como recoge la leyenda– “por las dos grandes luminarias, Jesús y María: como el sol y la luna”, a cuyos pies se postran “aquellos que contemplan las virtudes ejemplares” (DAVID, Jan- *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, Antuerpiae: ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1610, pp. 126-141).

⁵² Precisamente este título se apoya, primero, en la relación establecida desde antiguo entre el espejo y la justicia, al devolver aquel la imagen de quien lo mira (“el espejo es símbolo de la justicia, porque como se ve en esta imagen, a cada uno le da lo suyo, esto es, a cualquiera que en él se mira, le representa su propia figura”, DORN- *Litaniae Lauretanae...*, op. cit., p. 29), y, segundo, en la consideración de María como ejemplo de justicia y, por extensión, de todas las demás virtudes (“no solamente es María espejo de justicia, sino también espejo de todas las virtudes, que es lo que se significa aquí por la justicia”, DORN- *Litaniae Lauretanae...*, op. cit., p. 29).

prototipo sin igual de costumbres que educan. La Virgen María, norma apropiadísima de todas las virtudes, con razón es llamada por S. Laurencio: «Espejo transparente para los santos». S. Ambrosio sobre nuestro asunto: «Sea pues descrita por vosotros igual que en la imagen la virginidad y la vida de la B. María, en la cual, como en un espejo, brilla el aspecto de la castidad y la forma de la virtud». Y el P. Masenio...⁵³

Igualmente, J. de Valdivieso lo retoma en la obra que le dedica a san José, de ahí que lo haga extensible tanto a Virgen María como a su esposo: Espejo. Es epíteto de María: *Speculum sine macula*. Porque eres hermosa, le dice Dios, y ninguna mancha hay en ti, Cant. 4. Fue, pues, la castidad en Joseph espejo, no solo por lo puro, sí porque en él se pueden mirar los que quisieren seguir la virginidad, y tenerle como exemplar delante, para imitarle (...) Y el P. Massenio le pintó por geroglífico de esta Señora, con este epígrafe: *Aspice, ut emendes*, que explicó así...⁵⁴

En el fondo, la consideración de María como *Speculum Iustitiae* sigue redundando en su labor como mediadora, en tanto y cuanto constituye otra forma de auxiliar a los hombres: ella se erige como su guía en aras de que sus clientes alcancen la Salvación.

Cuantitativamente hablando, la letanía de Theophilo introduce numerosos símbolos que refieren la idea de Mediación, lo cual es lógico habida

⁵³ PICINELLI; ERATH- *Mundus symbolicus...*, op. cit. lib. XV, cap. XXIII, nº 201, p. 42. Por su parte, fray B. Gerónimo Feijóo, basándose en el *Mundo Simbólico*, le aplica al prelado la noción de espejo de costumbres: "Pero otra consideración puede consolarnos mucho; y es, que quede a todos los sucesores de V. Rma. un tan perfecto ejemplo para la imitación. Yo desde ahora exortaré a cada uno de ellos con aquel lema, que Felipe Picineli puso al espejo colocado a la vista: *Aspice ut emendes...*" (FEIJÓO Y MONTENEGRO, fray Benito Gerónimo- *Ilustración apologética al primero, y segundo tomo del Teatro crítico, donde se notan más de quatrocientos descuidos al Autor del Anti-Teatro; y de los setenta, que éste imputa al Autor del Teatro Crítico, se rebajan los sesenta y nueve y medio*, Madrid: por Miguel Escribano, 1773, p. 147).

⁵⁴ VALDIVIESO, José de- *Vida, excelencias y muerte del gloriosissimo patriarca San Joseph. Escriviola el maestro Don Joseph de Valdivieso, Mozarabe en la Santa Iglesia de Toledo. Comentalala el doctor Don Diego Suarez de Figueroa, Calificador de el Santo Oficio, Capellan de Honor de su Magestad, y su Teniente de Limosnero Mayor, dedicala a la muy noble ciudad de Badajoz*, Tomo Segundo, Madrid: en la Oficina de Francisco del Hierro, 1727, pp. 25-26.

cuenta del cometido de las letanías marianas en general y de esta en particular, al que ya nos referimos al comienzo: solicitar el auxilio de la Virgen en tiempos de calamidades, teniendo en este caso concreto la plaga de la Gran peste como trasfondo. Ahora bien, como hemos intentado demostrar a través de los ejemplos que hemos seleccionado, las demás prerrogativas de María también aparecen recogidas en los motivos y lemas que acompañan las invocaciones de la *Stella ex Jacob orta*, pues, no en vano, otro tipo de epidemia llevaba más de un siglo asolando buena parte de Europa: los movimientos reformadores, los cuales, al poner en tela de juicio los privilegios de la Madre de Dios, suscitan en el mundo católico un sentimiento de fervor mariano que se traduce en la reivindicación acérrima de todas las excelencias que le habían sido negadas.

El resultado: un discurso unitario que se convierte en el *leitmotiv* de las manifestaciones que tienen a María como protagonista, desde los escritos de teología a las imágenes grabadas y en soportes varios, de las cuales la letanía de Theophilo es, a nuestro entender, un perfecto exponente.

Relación de figuras:

1. *Artificem comendat opus*. Invocación *Virgo Veneranda* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680
2. *Purus ab impura*. Invocación *Sancta Maria* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680
3. *Oriens ex alto*. Emblema 20 de C. Sfondrati: *Innocentia vindicata*, S. Galle, 1695
4. *Fertur ut ferat*. Invocación *Mater Creatoris* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680
5. *Et ecce sedes posita erat in caelo*. Jeroglífico 24 de fr. L. de Solís Villaluz y fr. Matías de Idala (grabador): *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos*, Madrid, 1734
6. *In candore rubor*. Invocación *Mater Salvatoris* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680

7. *Quae minor est, haec plura potest*. Invocación *Sancta Virgo Virginum* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680
8. *Una, nec una*. Invocación *Mater Purissima* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680
9. *Speculum exemplare*. Estampa X de J. David: *Duodecim Specula*, Antuerpiae, 1610
10. *Aspice, ut emendes*. Invocación *Speculum Iustitiae* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, Maria*, Viena, 1680

Dionisio Fierros, pintor burgués: el arte del retrato al servicio de una nueva sociedad.¹

Diego Rodríguez Paz

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Este artículo pretende realizar un acercamiento a la producción retratística del pintor Dionisio Fierros basándose en estudio de diversas obras, de manera que nos permitan comprender con claridad la evolución de su estilo dentro de este género artístico. Asimismo, queremos hacer hincapié en la condición de Fierros como artista burgués, y en la influencia que esta mentalidad ejerció en su obra durante toda su carrera.

Palabras clave: Dionisio Fierros, Pintura, Retrato

Abstract: This article attempts to make an approach to portraits of the painter Dionisio Fierros on the basis of the study of several works, in order to be able to understand clearly the evolution of his style in this artistic genre. Likewise, we would like to emphasize Fierros' status as a bourgeois artist and the influence that this mentality exerted on his work throughout his entire career.

Keywords: Dionisio Fierros, Painting, Portrait

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto: ?HAR2011-2899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX? del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) de la Universidad de Santiago de Compostela, y al amparo de una beca predoctoral, programa I2C, de la Xunta de Galicia.

El género del retrato vive en el siglo XIX su período de mayor desarrollo. Las transformaciones sociales que se producen en Europa a principios de esta centuria tendrán como consecuencia la aparición de una nueva clase dominante, la burguesía, que pronto empieza a demandar un nuevo tipo de arte que destaque su situación social privilegiada y reafirme el nuevo estatus adquirido, poniendo fin con ello al dominio casi exclusivo que hasta entonces habían ejercido en el panorama artístico la aristocracia, la realeza y el clero. En este sentido, el retrato se convierte en el mejor vehículo de expresión de estos ideales, al permitir plasmar de forma inequívoca los anhelos burgueses de individualización y conquista de lo privado². Progresivamente, se empieza a valorar la posesión de un retrato como signo de pertenencia a una clase social elevada, hasta el punto de que el simple hecho de poder realizar un encargo de este tipo a un artista de cierto renombre aporta distinción al comitente. En un contexto previo a la generalización de la fotografía, en el que el retrato pictórico era la única forma de inmortalizar la imagen de un individuo, la demanda de estas obras se disparó de forma notable, produciéndose en consecuencia un gran aumento del número de artistas que, viendo en esta práctica un medio de ganarse la vida, se dedicaron con mayor o menor fortuna a su producción. En el caso español, el atraso socioeconómico que arrastraba el país condicionó que estas transformaciones se produjeran con cierta demora respecto al resto de Europa, iniciándose aproximadamente a partir de la década de 1830 con el reinado de Isabel II. No obstante, desde ese momento se aprecia el mismo interés de la naciente burguesía por el retrato, y serán muchos los pintores que den respuesta a esta demanda, algunos como grandes retratistas, y otros con resultados más mediocres³.

² El valor de privacidad inherente a los retratos burgueses decimonónicos se manifiesta de forma patente en la práctica ausencia de este género en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En los pocos casos en que se presentan retratos, se suele ocultar el nombre del modelo, pues la exhibición de un objeto de tal naturaleza se entendía poco menos que como una ofensa a la intimidad del retratado.

³ Sobre el tema del retrato español en el siglo XIX se puede consultar: J. L. Díez, "El retrato español del siglo XIX", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 323-349; y J. Barón Thaidigsmann, "El arte del retrato en la España del siglo XIX", en *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 17-57.

Dionisio Fierros (1827-1894) pertenece a este grupo de pintores centrados mayoritariamente en el retrato. Su dedicación a este género se mantuvo constante durante los cincuenta años que duró su carrera artística, llegando a realizar varios cientos de retratos. Una producción tan elevada fue posible gracias a un trabajo casi industrial, resultado de la estandarización desde muy temprana fecha del esquema de retrato burgués que repetiría, con mínimos cambios, en la mayoría de sus encargos. Además, el progresivo dominio técnico que irá alcanzando con los años, le permitirá reducir considerablemente el tiempo dedicado a cada obra, pudiendo así aceptar un mayor número de compromisos.

Pero una cifra tan elevada nos hace pensar que no sólo sea debida a la alta demanda de retratos existente durante estos años, sino también a una elevada consideración de Fierros como artista de prestigio entre la clientela burguesa. En efecto, entre la burguesía y la aristocracia provinciana de Asturias y Galicia, la posesión de un retrato firmado por Fierros llegó a valorarse como un signo de pertenencia a una clase acomodada.

No obstante, para comprender las causas de esta gran demanda de retratos de Fierros entre la sociedad burguesa debemos tener en cuenta otro factor, y es que el propio autor pertenece a ese sector burgués, y como tal comparte las inquietudes artísticas y estéticas de su clientela, de modo que se ve capacitado para atender a sus demandas de manera fiable. Fierros responde perfectamente al prototipo de artista burgués partidario del “justo medio”, es decir, que “no aspira a imposibles ni cosas difíciles” –tal como él mismo nos cuenta en sus breves anotaciones autobiográficas⁴- sino a llevar una existencia desahogada, disfrutando de ciertas comodidades entre las que destacan algunos viajes al extranjero como signo de status del momento. Al mismo tiempo, no debemos olvidar que Fierros parte de una mentalidad romántica que valora al artista como una figura de prestigio, con lo que ya tenemos respuesta al respeto que le otorgaban sus contemporáneos.

A pesar de sus orígenes humildes –nació en el seno de una familia de campesinos del pueblecito de Ballota, Asturias-, Fierros contacta en seguida con los ambientes burgueses y aristocráticos del momento. Con 14 años se

⁴ D. Gamallo Fierros, *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.

traslada a Madrid, y allí empieza a servir como mayordomo en la casa de los marqueses de San Adrián, quienes pronto descubren sus dotes para la pintura y deciden iniciarlo en su formación artística junto a José de Madrazo. De este modo, siendo poco más que un niño, Fierros ya cuenta con el respaldo de sus primeros mecenas, pertenecientes a la alta aristocracia; un apoyo que se mantendrá durante muchos años hasta evolucionar casi en una relación de amistad.

Fierros comienza sus estudios de pintura junto a José de Madrazo en 1842, y ese año firma ya su primera obra conocida, un *Retrato de caballero* (colección del Ayuntamiento de Valdés, Asturias) en el que se aprecia la influencia de su primer maestro en el empleo de un dibujo minucioso al que se somete una paleta cromática restringida y poco gradual. No obstante, responde ya a una tipología plenamente romántica que muestra al modelo de busto, en posición ligeramente terciada y mirando al espectador. El fondo de celaje crepuscular se trabaja siguiendo parámetros académicos, pero con la evidente voluntad de crear una ambientación sugestiva que resalte el efecto emocional que transmite el rostro por medio de los artificios decimonónicos consistentes en dotar a las pupilas de un toque de pincelada blanca y remarcar la comisura de los labios para insinuar una sonrisa.

Tras dos años de aprendizaje bajo la tutela de José de Madrazo, Fierros se traslada al taller de su hijo Federico, donde permanecerá hasta 1855. Federico de Madrazo acababa de regresar a Madrid tras recibir una amplia formación artística en diversos lugares de Europa, y traía consigo un renovador talante estético que lo convertiría en uno de los adalides del movimiento romántico en España. Estos nuevos ideales calarán profundamente en el joven Fierros, quien se verá influenciado de forma muy significativa por el arte de su maestro. De hecho, las obras de juventud de Fierros son un compendio de recetas aprendidas de Madrazo que progresivamente irá asimilando como parte de su propio estilo.

Tomando como ejemplo el *Retrato de señora con blusa a rayas* (colección María Gamallo Fierros) (Fig. 1), vemos claramente la adaptación a esos patrones dentro de la línea de clasicismo romántico dominante en la obra de Madrazo que éste había heredado de Ingres. Las principales aportaciones residen en la utilización de una línea muy cuidada como base definidora de la

forma y en el empleo de un modelado volumétrico apoyado en la contraposición de zonas de luz y sombra, dos pautas que Fierros mantendrá casi inalterables durante toda su etapa de formación. La iluminación es todavía un tanto fría y artificial, sin conseguir la diafanidad de los retratos de Madrazo, y aunque en estos años Fierros acude frecuentemente al Museo del Prado, donde admira y copia obras de los grandes maestros del pasado, especialmente de Velázquez, no será hasta el comienzo de su etapa de madurez cuando la obra del genio sevillano le lleve a modificar sus parámetros lumínicos. Sin embargo, Fierros acierta a imbuir a la modelo la elegancia y la sugestión propias de los retratos de su maestro, reforzadas por un tratamiento compacto de los pigmentos que subrayan la tersura del rostro.

Pero la deuda contraída con el magisterio de Madrazo se advierte también en otros aspectos, como el toque de luz en la mirada, o la pose en tres cuartos como recurso volumétrico que Fierros irá abandonando en lo sucesivo para decantarse con más frecuencia por la visión frontal. La elección de un encuadre ovalado será determinante en sus futuros retratos burgueses, cuyos parámetros básicos quedan ya definidos en esta obra. El óvalo enmarcando la figura, además de ser un cliché habitual en la retratística romántica, denota una cierta coquetería que en este caso concuerda a la perfección con la ambientación de la obra. En este sentido, resulta significativa la presencia de las flores, un elemento muy recurrente en la producción posterior del autor que le permitirá hacer uso, por su naturaleza plenamente ornamental, de una mayor libertad cromática y de pincelada.

En 1855 Fierros da por concluido su período de formación. A pesar de que ésta es la etapa más desconocida de su carrera, debemos suponer que durante los once años que estuvo ligado al taller de Federico de Madrazo tuvo ocasión de entrar en contacto con numerosos clientes, tanto por su vinculación con los marqueses de San Adrián, como especialmente por el respaldo de su maestro, quien ejercía un control absoluto del panorama artístico madrileño en los años centrales del siglo.

Fierros abandona la Villa y Corte para dirigirse a Santiago de Compostela, como él mismo reconoce en su autobiografía, “con objeto de pintar cuadros de

costumbres de aquel país”⁵, con los que pretendía concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes que se convocaba por primera vez al año siguiente⁶. El motivo de la elección de Galicia como destino ha suscitado diversas hipótesis⁷, entre las que juzgamos más probable la que señala Villa Pastur, y que apunta a la posibilidad de contar con una cierta clientela compostelana, gracias a los contactos establecidos en Madrid con la familia Eleicegui Danciart, que le permitirían ganar el sustento económico necesario para vivir mientras se dedicaba a trabajar en su obra costumbrista⁸.

La llegada de Fierros a la capital compostelana supone un revulsivo para el anquilosado panorama artístico de la ciudad –y de Galicia en general⁹–, no sólo por la novedad que supone su dedicación al tema costumbrista gallego y que lo sitúa como iniciador de la plástica gallega contemporánea, sino sobre todo por introducir de primera mano las novedades estéticas de la pintura de Madrazo, del mismo modo que hará años más tarde en el caso asturiano. Pronto recibirá numerosos encargos de las clases más adineradas, consolidándose así como retratista de prestigio no sólo de la burguesía sino también de la aristocracia provinciana.

Ejemplo de esta vinculación no sólo con la burguesía sino también con la aristocracia de Galicia es el *Retrato de Juan Nepomuceno Jaspe Montoto* (1857) (Fig. 2) del Museo de Belas Artes de A Coruña. El retratado es el esposo de Carmen Moscoso de Altamira, dama perteneciente a uno de los linajes más antiguos de la nobleza gallega, y a la que Fierros retrató ese mismo año en un magnífico lienzo. Ambos cuadros muestran al personaje casi de cuerpo entero, en un formato mayor que el habitual retrato de busto y por lo tanto de categoría superior, acorde con la propia dignidad del cliente. Para el caso que nos ocupa, Fierros escoge una tipología de larga tradición en la

⁵ D. Gamallo Fierros, *op. cit.*

⁶ Contra el pronóstico inicial de Fierros, que pretendía pasar un año en Santiago de Compostela, su estancia en la capital gallega se alargó finalmente hasta 1858.

⁷ Gamallo Fierros alude a una hipotética recomendación del pintor gallego Jenaro Pérez Villaamil, al que Fierros debió haber conocido durante su estancia en Madrid, como detonante de su decisión de trasladarse a Santiago de Compostela.

⁸ J. Villa Pastur, “Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894)”, en *Pintores Asturianos*, IV, Oviedo, Banco Herrero, 1973, p. 46.

⁹ Sobre el tema del retrato decimonónico en Galicia, véase: J. M. Monterroso Montero, “El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género”, en *Galicia Siglo XIX: Hacia la modernidad* [cat. exp.], A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, p. 27-37; y J. M. B. López Vázquez, “A arte como retrato da sociedade”, en *Galicia Terra Única. O Século XIX* [cat. exp.], Xunta de Galicia, 1997, p. 272-297.

historia del arte, según la cual se nos presenta al modelo situado ante un balcón con un cortinaje que se abre a un fondo de paisaje. Estos elementos, propios del retrato de aparato, se harán cada vez más frecuentes en la retratística burguesa desde mediados de siglo, como señala López Vázquez, con “influjos mutuos entre burguesía y aristocracia [...], hasta el punto de no poder decir muy bien quién influye más sobre quien”¹⁰. Un elemento propio de los retratos de aparato como la mesa se emplea aquí como recurso para que el modelo pose su sombrero, sobre el cual apoya el brazo derecho con cierto desdén mientras sostiene un puro encendido entre los dedos. Esta actitud sofisticada, deudora de la mejor retratística de Madrazo, la emplea Fierros en consonancia con la propia imagen del retratado, caracterizada por su bigote y perilla muy cuidados, y el elegante atuendo dominado por el citado sombrero y la presencia destacada de la capa, prenda típicamente española que será muy frecuente en la iconografía del propio autor¹¹ y que nos remite al perfil de dandi tan común entre la sociedad romántica del momento. De este modo, el presente retrato no se limita a la captación de la individualidad de un personaje, sino que consigue plasmar el sentir general de una época a través de sus gustos, a los que Fierros supo responder con éxito.

Formalmente se aprecia una continuidad absoluta con el aprendizaje de Madrazo, y es que, a pesar de que el viaje de Fierros a Galicia en 1855 marca el inicio de su etapa de madurez, las novedades estilísticas que experimenta su pintura durante esta primera estancia compostelana sólo afectan a su obra costumbrista, mientras en los retratos se mantiene una continuidad casi absoluta respecto a la etapa anterior que se prolongará al menos hasta el final de la década. Así, observamos cómo sigue modelando el rostro con la rotundidad de una zona iluminada opuesta a otra en sombra, aunque potenciando ésta última hasta un punto que Madrazo nunca haría. Herencia del maestro son también la elegante disposición de la figura, su aproximación al

¹⁰ J. M. B. López Vázquez, “A arte como retrato da sociedade”, en *Galicia Terra Única. O Século XIX* [cat. exp.], Xunta de Galicia, 1997, p. 278.

¹¹ La presencia de la capa será constante en los autorretratos de Fierros, quien gustaba de lucirla orgulloso como defensor de la esencia más castiza de las costumbres españolas. Véase, a este respecto, D. Rodríguez Paz, “El pintor ante su imagen: una aproximación a la obra de Dionisio Fierros a través de sus autorretratos”, en *Actas del XVIII Congreso C.E.H.A. Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010 (en prensa).

primer término, el delicado tratamiento de las manos, o la profundización en la psicología del personaje a través de la expresividad del rostro. La base de la composición sigue siendo estrictamente lineal, con un dibujo definido al que se somete una paleta cromática que, aunque restringida, hace gala de una inteligente combinación de los tonos negros que denuncia un profundo conocimiento de la obra de Velázquez. Sin embargo, se aprecia ya una clara voluntad de liberar la pincelada, que comienza a aplicarse con trazos más empastados en los que se vislumbra el trazo del pincel sobre la tela. El tratamiento del último término sigue aún pautas academicistas, con un artificioso esfumato que genera una ambientación sugerente, muy en consonancia con la personalidad del modelo que el artista quiere subrayar.

Los continuos encargos recibidos por Fierros durante estos tres años en Santiago terminan por confirmarlo como retratista de prestigio entre las clases más acomodadas. Empero, su labor no se ceñirá exclusivamente a la burguesía y a la nobleza, y así en 1857 recibe el cometido de realizar varios retratos para la galería de personajes ilustres de la Universidad Compostelana, entre los que habría de figurar uno de la reina *Isabel II*. Fierros ya había establecido contactos con la Casa Real siendo discípulo de Madrazo, y durante toda su vida atenderá numerosos compromisos con esta institución¹². En este caso, el artista toma como referente otro retrato de la soberana pintado por Madrazo, aunque reduciendo considerablemente su tamaño para ceñirse a un formato de busto. De este modo, vemos cómo una tipología propia del mundo burgués se adapta sin ningún problema a modelos regios para mostrarnos una obra en la que prima la captación de los rasgos faciales del personaje sobre la ostentación inherente a los retratos oficiales. No obstante, esto no significa que Fierros no haya recibido encargos para retratos de mayor empaque, y así se puede apreciar en diversas obras, coetáneas y posteriores, custodiadas también en la Universidad de Santiago.

El pintor vuelve a echar mano de un óvalo para inscribir la figura. Respeta fielmente la iconografía de la obra de Madrazo, así como la disposición en tres cuartos de perfil, pero eliminando toda referencia espacial a la estancia

¹² En el catálogo de obras de Dionisio Fierros encontramos numerosos retratos de Isabel II y de Alfonso XII. De este último, según refiere el pintor en su autobiografía, recibió el encargo de realizar “dieciséis retratos, dos grandes y quince de busto, para las Comandancias de provincias.”, D. Gamallo Fierros, *op. cit.*

palaciega del cuadro original que aquí se sustituye por un fondo neutro. Fierros acierta a captar de forma magistral la expresividad del rostro de la reina, recurriendo nuevamente al cliché leonardesco que subraya la comisura de los labios para insinuar una sonrisa, y concentrando en la mirada toda la profundidad de su carácter. Todo está pensado para resaltar la sugerente sensualidad de la modelo, potenciada por el tratamiento ebúrneo de la piel, que encuentra un perfecto complemento en las joyas y oropeles que adornan su vestimenta. En este sentido, Fierros destaca como buen seguidor de las enseñanzas de su maestro al plasmar las diferentes calidades táctiles de telas y joyas para incrementar la sensación de realismo, apostando por la simplificación óptica de la pincelada en lo que supone un avance de su producción futura.

En 1858 Fierros regresa a Madrid, donde dos años después presenta por fin sus cuadros costumbristas a la Exposición Nacional, obteniendo una Primera Medalla por *Una romería en las cercanías de Santiago*. En la capital española frecuenta los círculos artísticos en compañía de otros pintores de renombre como Eduardo Rosales, Casado del Alisal, Alejandro Ferrant, Gisbert, Carlos de Haes o el propio Federico Madrazo, con quien le une una estrecha amistad que mantendrá durante toda su vida. Durante los primeros años de esta década, su labor retratística se ve un tanto reducida por una mayor dedicación a los temas de género, para los que busca ahora una nueva inspiración en tierras de Salamanca y de Portugal. Son pocos los datos biográficos que nos han llegado de esta etapa, aparte de un primer viaje a París en 1863 –que se completará presumiblemente con otros dos más en 1867 y 1876–, donde pudo conocer de primera mano las novedades plásticas que dominaban el panorama europeo de mediados del XIX.

A partir de esta década, los retratos de Fierros experimentan un cambio significativo. Si observamos el *Retrato de Ana Lanza Pulpeiro* (colección particular) (Fig. 3), vemos como al pintor le interesa potenciar la sensación de realismo, para lo cual ha de replantearse la problemática de la luz y, en consecuencia, del modelado. Basándose en Velázquez, comienza a emplear una iluminación más cálida que evite los fuertes contrastes de modelado y reparta las sombras de un modo más uniforme, contribuyendo así a destacar la propia orografía del rostro. Este cambio en el tipo de luz le permitirá potenciar

no sólo la sensación de realismo sino también de atmósfera, disimulando con ello el rigor dibujístico de la composición. La introducción del efecto atmosférico le llevará a modificar su paleta cromática para centrarse en los tonos pardos, aproximándose así a los parámetros del retrato romántico derivado de Rembrandt.

Estos cambios supondrán la plena madurez del estilo de Fierros, consolidando un esquema de retrato que conjuga la herencia de Madrazo y la aprehensión de la obra de Velázquez en un resultado que gozará de una amplia trayectoria entre la sociedad burguesa. En el *Retrato de dama desconocida* (1870) del Museo do Pobo Galego (Santiago de Compostela) se mantiene la actitud distante y un tanto altiva propia de los modelos de Madrazo, aunque iluminada por un foco cálido y casi tenebrista. Este tipo de luz, además de generar una sensación realista, consigue fijar nuestra atención en la zona del rostro, circundada por una penumbra casi absoluta que resalta las carnaciones del rostro y envuelve a la dama en un sugerente halo de misterio que veremos presente en los mejores retratos del pintor.

En 1872 Fierros regresa a Santiago de Compostela, donde permanecerá hasta 1877, aunque de forma más intermitente que en su anterior estancia. Así, en 1874 lo encontramos en A Coruña, y a inicios de 1875 de nuevo en Madrid. Esta segunda etapa santiaguesa marca el fin de su período de madurez –que abarca desde 1855 hasta 1878-, y en ella verá aumentada su producción de retratos de forma notable. Muchos de los cuadros realizados durante estos años han sido documentados por M^a Concepción Tabernero Rey en su tesis de licenciatura inédita¹³, dándonos una valiosa información sobre la facilidad del pintor para acometer numerosos encargos en un tiempo limitado. Esta rapidez en la ejecución queda de manifiesto de un modo especial en los retratos del empresario coruñés *Narciso Obanza Miranda* y de su esposa, *Elisa Alonso López*, ambos de colección particular, y datados en 1874. Con idénticas dimensiones, utilizan el habitual lienzo oval para mostrar al modelo de busto, en posición frontal e iluminado por un foco externo que lo destaca volumétricamente sobre un fondo indefinido. El dato novedoso, sin embargo, no

¹³ M. C. Tabernero Rey, *El Pintor Dionisio Fierros Álvarez, su vida y su obra*, Tesis de Licenciatura inédita, Dirigida por el Profesor Otero Túñez, Universidad de Santiago de Compostela, 1966.

atañe a cuestiones formales, sino que se encuentra en la parte posterior del bastidor, en sendas anotaciones manuscritas por el pintor que hacen constar la fecha exacta de cada obra, incluyendo mes y día, y la edad precisa del retratado en ese momento. La primera es del 25 de agosto, y la segunda del 28 del mismo mes, y aunque hemos de interpretarlas como la fecha de finalización de cada trabajo –lo cual no impide que una obra se hubiera empezado antes de concluir la anterior-, es un dato destacado a tener en cuenta al valorar la capacidad del artista para responder a una gran demanda de retratos en un período de tiempo muy reducido.

Durante el siglo XIX el retrato infantil gozó de un gran éxito entre la sociedad burguesa, especialmente a partir del Romanticismo, con la puesta en valor de las teorías de Jean-Jacques Rousseau. Entre los clientes más adinerados se hizo frecuente el encargo de retratos de cuerpo entero, a menudo ambientados en un entorno natural. Esta modalidad fue menos solicitada entre la clientela de Fierros, fundamentalmente por el elevado precio de estas obras, aunque encontramos algunos ejemplos que merece la pena recordar. Es el caso del *Retrato de José González de la Sela y Díaz* (colección particular), firmado y fechado en 1876, donde se representa al niño en un paisaje abierto. Este tipo de emplazamiento fue menos recurrente en el siglo XIX, más proclive a la ambientación de niños en jardines o espacios acotados, aunque está presente en algunas obras de gran calidad como el *Retrato de Federico Flórez* (1842), de Federico de Madrazo, inspirado en el referente velazqueño del príncipe Baltasar Carlos.

El retrato muestra el interés del pintor por relacionar la figura con el espacio en que se incluye, aunque con un resultado poco afortunado, pues sigue entendiendo el paisaje como un telón de fondo con carácter ornamental, y no como parte integrante de la escena. En este sentido, hemos de valorar el empleo de una luz poco unificadora, aplicada independientemente en el paisaje y en la figura, y concebida más como una iluminación de interior que como una luz crepuscular propia del momento del día que se recoge en el cuadro. Esto es en definitiva un factor que juega en contra del realismo que persigue el artista, y al que hemos de sumar la rigidez y la falta de organicidad del cuerpo del niño, cuya postura rotunda y hierática apoyando la mano sobre una roca –posiblemente inspirada en el *Retrato de Manuel Flores Calderón*, de Esquivel-

lo aproxima más a la solemnidad de un retrato de aparato que a la naturalidad del retrato infantil.

1878 marca el inicio de la última etapa creativa de Fierros. Ese año nuestro pintor fija su residencia definitiva en Oviedo junto a su esposa Antonia Carrera, con quien se había casado cinco años antes. Allí nacerán los hijos del matrimonio que llegarían a edad adulta –los tres primeros, nacidos antes de esta fecha, morirían sin llegar a cumplir los tres años-. Esta nueva situación familiar aporta estabilidad a Fierros, que abandona en parte sus continuos viajes para dedicarse a una vida más acomodada, propia del perfecto burgués, aunque sin renunciar a periódicas estancias en Madrid y algunos viajes al extranjero, entre los que destacan el realizado a París en 1876 y otro a diversas ciudades de Italia en 1891.

Esta estancia en París, donde conoce de primera mano las novedades artísticas de la Europa del momento, será determinante en la evolución de su estilo durante la última etapa de su vida, encaminándolo hacia un mayor naturalismo. Esto se aprecia de manera especial en la serie de retratos que realiza de sus hijos, en los que profundiza en el protagonismo de los efectos pictóricos con una mayor presencia del color y de la mancha, aumentando su interés por la plasmación de la luz y la atmósfera. La mayoría de estas obras son pequeños lienzos de carácter íntimo, con un formato de busto corto en el que se representa poco más que la cabeza del niño, y en todos ellos queda patente la extraordinaria destreza de Fierros para captar la gracia y la ingenuidad del carácter infantil, con una gran proximidad al espectador que en el fondo aduce el fuerte vínculo afectivo que unía al pintor con sus hijos. El hecho destacado de que el artista retratara a toda su descendencia en varias ocasiones, así como a su esposa y a otros parientes más o menos cercanos, hemos de explicarlo teniendo en cuenta de nuevo su mentalidad burguesa que le lleva a interesarse por la posesión de retratos de sus familiares y a valorarlos como señal de pertenencia a una clase social acomodada, con independencia de que hayan sido pintados por él mismo.

La gran capacitación de Fierros para el retrato infantil se pone de manifiesto no sólo en obras realizadas para su disfrute personal sino también en encargos de clientes burgueses. Es el caso del *Retrato de Juan González Mori y Piedra* (colección particular) (Fig. 4), un pequeño lienzo en el que recurre al mismo

esquema formal empleado en los retratos de sus hijos, aunque introduciendo algunas novedades que suponen un paso más avanzado en su estilo. Tomando de nuevo como referencia la obra de Velázquez, modela el rostro con una entonación grisácea que genera un efecto de semipenumbra, producto de una iluminación tamizada que le permite incrementar la sensación de atmósfera. En consecuencia, los contornos de la figura se tornan más desdibujados, y aumenta el protagonismo de una mancha cromática aplicada con gran soltura de pincelada. De este modo se consigue generar una encantadora sensación de magia del ambiente que, subrayada por la dulzura del rostro y el inocente gesto que lleva al niño a inclinar levemente la cabeza mirando al espectador con timidez –gesto que delata un profundo conocimiento del natural-, hace de esta obra uno de los mejores retratos de los últimos años del pintor.

Aunque la mayoría de los retratos burgueses que Fierros realiza durante esta etapa siguen las pautas formales de su período anterior, en ocasiones se permite aplicar los logros que su pintura experimenta en los últimos años, saliéndose un poco de las estrictas pautas del retrato romántico. Así se observa en el *Retrato de Plácido Álvarez-Buylla Santín* (colección particular) (Fig. 5), firmado y datado en 1887. En primer lugar llama nuestra atención la ampliación del espectro cromático para dar cabida a los tonos verdosos, poco frecuentes en su obra anterior –especialmente en el tratamiento de los fondos-, y que se complementan con pardos y ocres. Este cromatismo se trabaja con largos brochazos cargados de materia, sobre todo en el fondo pero también en la chaqueta –entendidos como grandes zonas a rellenar con color-, que generan una atmósfera muy dinámica. Asimismo, el tratamiento de la barba y los cabellos también da libertad a la pincelada, esta vez aplicada con pequeños trazos que dan una sensación más espesa y desdibujada. De este modo, el color adquiere un protagonismo nunca antes alcanzado en la obra de Fierros, aunque sin renunciar por ello a la captación de la expresividad del rostro, donde se mantiene cierto sometimiento a la línea para definir con precisión los rasgos faciales.

La liberación del color alcanza su máximo nivel en el *Retrato de un viejo* (colección particular) (Fig. 6), una obra que, si bien hemos de considerar como un estudio experimental sin ninguna finalidad mercantil, nos permite valorar de

forma singular el nuevo rumbo que toma el estilo de Fierros durante estos años. Se trata nuevamente de un cuadro de pequeño formato en el que la principal preocupación del artista es la plasmación del rostro del modelo, que ocupa la práctica totalidad del lienzo. Los avances observados en los ejemplos anteriores dan aquí un paso más, de manera que la pincelada se vuelve aún más suelta, desapareciendo el dibujo casi por completo y pasando a componer con color. La factura se torna más abocetada, jugando con efectos inacabados y con una paleta cromática que abarca desde los rojizos hasta los azules. En definitiva, todo está concebido con la intención de resaltar, por medio del color, de la mancha y de los reflejos lumínicos, la expresividad de un rostro marcado por el paso de los años.

Curioso resulta, por la tipología empleada, el *Retrato yacente de Ignacio Herrero* (1879), propiedad del Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón. No es la primera vez que Fierros realiza el retrato de un finado¹⁴, pero en esta ocasión se plantea la obra como un estudio previo de los rasgos del personaje con objeto de pintar un posterior retrato al que ya se había comprometido pero que por diversas razones no había podido cumplir. El artista nos muestra al modelo sedente en su lecho mortuario, representado sólo de busto con la cabeza apoyada sobre un gran almohadón y arropado por una sábana. Fierros se sirve de la gran superficie blanca de la almohada para proyectar la sombra del rostro, generando con ello un gran contraste cromático que ayuda a conseguir un efecto volumétrico dentro de un espacio acotado. El rostro traduce con acierto los rasgos deformados tras la muerte: labios y mejillas hundidos, cuencas de los ojos marcadas, etc., todo ello tratado con tonos ocre que acentúan su aspecto mortecino. La paleta cromática queda restringida al blanco, negro y ocre, pero combinados de manera inteligente y sobre todo novedosa en las sábanas, donde la superposición de campos del mismo color y el tratamiento ligero de la pincelada crean un efecto abocetado y envolvente.

En la última etapa de su carrera, Fierros descubre la técnica de la acuarela, con la que nos dejará excelentes obras. Por la rapidez de ejecución que este proceso requiere, lo empleará casi siempre en paisajes, donde puede desarrollar una factura más ligera. Sin embargo, la presteza que adquiere su

¹⁴ En 1850 ya había retratado, en compañía de Madrazo, al infante don Luis de Borbón, primer hijo de Isabel II fallecido pocas horas después de nacer.

estilo hacia los años finales de su vida posibilitará que en ciertas ocasiones aborde el género del retrato a la acuarela. Es el caso del *Retrato de su hija Pura* (colección particular) de 1881, réplica de busto de otro retrato de cuerpo entero pintado al óleo, en el que se aprecia la gran capacidad de Fierros para ejecutar una obra de esta naturaleza en poco tiempo. Del mismo modo que en los óleos, combina un diferente tratamiento en el rostro y en los ropajes, con una pincelada más amarrada y descriptiva en el primero y más suelta en los segundos.

La gran cantidad de encargos a los que Fierros debe responder durante estos años determina que en muchos de sus últimos retratos se produzca una simplificación absoluta de medios y efectos. Así, en el *Retrato de Josefa Lanza Trelles* (colección particular) (Fig. 7), realizado en 1892, reduce la esencia del retrato a poco más que la zona del rostro, quedando la parte inferior del lienzo tan sólo abocetada. El uso del pigmento se ve reducido a su mínima expresión –especialmente en el fondo-, de modo que en todo el cuadro se advierte a simple vista la tela del lienzo. En este sentido, el esquema compositivo se invierte, de manera que el último término, tradicionalmente oscurecido, se aclara para proyectar sobre él la sombra de la figura como único recurso volumétrico. El rostro apenas recibe modelado, y se construye tan sólo con la ayuda de pequeñas zonas de penumbra y carnaciones que animan la superficie de la faz¹⁵.

Por su parte, en el *Retrato de Juan Bances* (Junta Provincial de Oviedo de la Asociación Española Contra el Cáncer), uno de sus últimos encargos realizados poco antes de su muerte en 1894, Fierros centra este proceso simplificador en una tendencia a la geometrización. La figura se define con contornos muy marcados, condicionados por un foco lumínico de cierta dureza que sin embargo no renuncia a captar los efectos de brillos y reflejos para potenciar la sensación de realismo.

¹⁵ Como indica la inscripción sobre la firma, este retrato fue realizado tomando como modelo una fotografía, un recurso habitual entre los pintores del momento y que Fierros emplearía en repetidas ocasiones, aunque no siempre lo haga constar en el lienzo. La fotografía será un gran apoyo para su labor retratística al menos desde la década de 1860, y además de servir como referente en ausencia del modelo, la empleará como inspiración durante su última etapa, igual que muchos contemporáneos, para introducir novedades compositivas en su obra.



Fig. 1 - Dionisio Fierros, *Retrato de señora con blusa a rayas*, colección particular.



Fig. 2 - Dionisio Fierros, *Retrato de Juan Nepomuceno Jaspe Montoto*, 1857, Museo de Belas Artes de A Coruña.



Fig. 3 - Dionisio Fierros, *Retrato de Ana Lanza Pulpeiro*, colección particular.



Fig. 4 - Dionisio Fierros, *Retrato de Juan González Mori y Piedra*, colección particular.



Fig. 5 - Dionisio Fierros, *Retrato de Plácido Álvarez-Buylla Santín*, 1887, colección particular

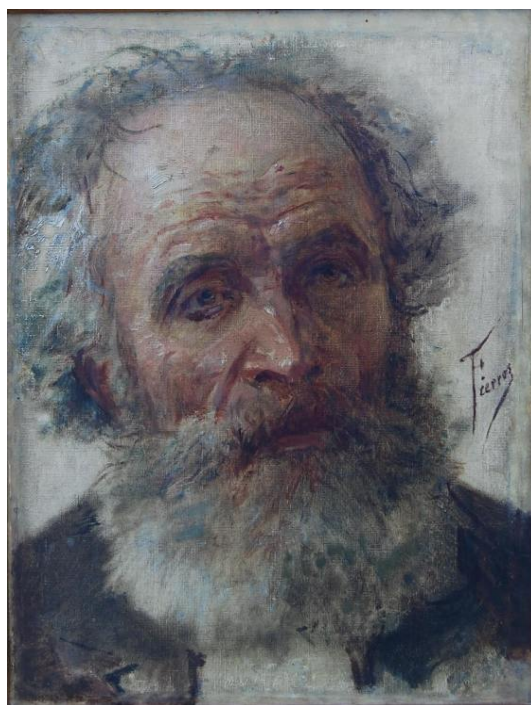


Fig. 6 - Dionisio Fierros, *Retrato de un viejo*, colección particular.



Fig. 7 - Dionisio Fierros, *Retrato de Josefa Lanza Trelles*, 1892, colección particular.

André Soares. Uma sensibilidade entre o Barroco e o Rococó (1746-1769)¹

Eduardo Pires de Oliveira
Doutor em História da Arte. Faculdade de Letras-Universidade do Porto.

Resumo: André Soares (Braga, 1720-1769) foi um criador de obras de arquitectura, talha, ferro, desenho e cartografia. A sua grande capacidade financeira permitiu-lhe não precisar de trabalhar. Como era corrente na época, as suas obras dividem-se por duas correntes artísticas: o rococó e o tardobarroco.

O rococó chegou a Braga pela mão do arcebispo D. José de Bragança (1741-1756). André Soares beneficiou do seu apoio ao ser escolhido para desenhar o novo Paço Arquiepiscopal, em que oscilou entre o gosto joanino e os novos valores do rococó. Rapidamente, porém, mudou para o novo estilo, de que são exemplos a nova fachada da Capela de Santa Maria Madalena da Falperra e o Palácio do Raio. Mas também fez muito rapidamente uma nova inflexão decisiva: as obras de arquitectura passaram a ter um desenho que se revê num tardobarroco desornamentado e as de talha mantiveram-se num rococó vibrante, ideias que manteve até ao final da sua vida.

A sua obra está espalhada um pouco por todo o Norte de Portugal: Braga, Viana do Castelo, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez, Vila Verde, Esposende, Guimarães, Vila Real e Vila Nova de Gaia (esta perdida).

Palavras-chave: André Soares. Portugal, Rococó. Minho, Rococó

Abstract: André Soares (Braga, 1720-1769) was an architectural, carving, iron, drawing and cartography works creator. His financial wealth meant that he didn't have to work. As it was common in those times, his works were divided in two artistic movements: rococo and late baroque.

Archbishop D. José de Bragança (1741-1756) brought Rococo to Braga. André Soares benefited from his support, having been chosen to design the new Archbishop's Palace, where he ranged between the Johannine style and the new rococo values. Soon after, though, he changed to a new style, as one can witness in the Santa Maria Madalena da Falperra Chapel and the Raio Palace. In another equally quick move, his architectural work taking on a new form

¹ Este texto segue muito de perto o que apresentamos em 11 de Abril de 2012, na Faculdade de Letras do Porto, nas provas de doutoramento a que nos submetemos sob o tema "André Soares e o rococó do Minho". Para não o sobrecarregar este texto com um número excessivo de notas de rodapé remetemos o leitor para o primeiro dos volumes então elaborados. Este trabalho está disponível no repositório da Universidade do Porto.

which is part of an unadorned late baroque whilst his carving maintained its vibrant rococó characteristics, traits that remained to the end of his life.

His work is scattered all over northern Portugal: Braga, Viana do Castelo, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez, Vila Verde, Esposende, Guimarães, Vila Real and Vila Nova de Gaia (this one no longer available).

Keywords: André Soares. Portugal, Rococo. Minho, Rococo.

André Soares foi uma personagem do mundo da História da Arte portuguesa descoberta por Robert Smith e dada a conhecer em 1972². A grande qualidade da sua obra levou a que o seu nome e referências aos seus trabalhos surgissem em todos os manuais (mesmo os do secundário) e guias turísticos (mesmo os mais incipientes). À partida não parecia ser uma personalidade fácil de uma nova abordagem que, contudo, era necessária e urgente.

O trabalho de Robert Smith, como qualquer estudo pioneiro, tinha muitas brechas, brechas que o tempo – quase 40 anos – foi abrindo cada vez mais e que importava resolver para não se continuarem a repetir quase indefinidamente os mesmos chavões. Tornava-se necessário, portanto, rever tudo quanto aquele mestre americano e todos os demais escreveram e juntar-lhe o labor de uma nova investigação e de visitas a múltiplos edifícios civis e religiosos, tudo feito com uma visão e metodologia que deveriam ser diferentes, fortemente inquisidoras de todo e qualquer pormenor. Seria, portanto, preciso fazer uma investigação que se orientasse tanto no sentido de fazer perguntas como de tentativas de respostas, num questionar contínuo de toda e qualquer situação.

Da família a amigos à obra

A primeira questão teve, naturalmente, que ver com o Homem, identificá-lo. Os materiais encontrados permitem-nos não só conhecer bastante bem a sua família como, também, a forma como foi escolhido para conceber várias obras.

² Na realidade, saíram em 1969 dois artigos da autoria de Robert C. Smith, para assinalar o bicentenário da morte de André Soares, um em Portugal e outro nos Estados Unidos: SMITH, Robert C. – No bicentenário da morte de André Soares – Arquitecto bracarense. *Comércio do Porto*, 14 de Janeiro de 1969; e André Soares. The rebirth of an architect. *The journal of the American Portuguese Cultural Society*, New York, 3 (3), 1969, p. 6-22. Seguiram-se o capítulo que incluiu num livro dedicado à vida e obra de Frei José Vilaça (*Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*. Vol. 1, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 163-242) e uma pequena monografia autónoma (SMITH, Robert C. – *André Soares. Arquitecto do Minho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973)

André Soares foi um membro de uma família dotada com bens bastante razoáveis: o pai foi mercador na mais importante rua de Braga e juiz de uma das mais afamadas confrarias da cidade, a de Santa Cruz;

um tio solteiro, o Sargento-Mor Francisco Ribeiro da Silva, foi possuidor de bens muito consideráveis;

e outro tio, Tomé Marques Guimarães, estava muito bem colocado quer na hierarquia da toda poderosa Mitra, quer em algumas confrarias bracarenses.

E, o que não é menos importante, André Soares foi irmão de um padre, António Soares da Silva, que também se exercitou nas artes de riscar, foi autor de pelo menos um projecto, o do retábulo-mor da paróquia de Caldelas, Amares. Ou seja: André Soares ascendeu pela capacidade de relacionamento da família mas, também, e naturalmente, pelos seus dotes naturais.

Ou seja: André Soares era oriundo de uma família de comerciantes abastados e movia-se com facilidade no estrato social mais influente na dinâmica bracarense, civil e religiosa

O desenrolar da investigação mostrou-nos que o apoio familiar foi fulcral para o seu reconhecimento público, pelo menos para as primeiras obras, conhecendo-se pormenorizadamente esses processos. Vejamos as fontes de alguns apoios que poderá ter recebido e as obras que neles tiveram origem:

Cartela para os *Estatutos do Bom Jesus e Santa Ana*: estas duas confrarias uniram-se em 1737³. Em consequência, fez-se o usual borrão para

³ Arquivo da Igreja de Santa Cruz. Irmandade de Santa Cruz. *Livro 47*, fls. 600 a 609v. Segundo este livro de actas, foram os seguintes os momentos fundamentais da decisão tomada pela Mesa da Irmandade dos Santos Passos:

- fls. 189v-190: 21 de Junho de 1735: A Irmandade dos Santos Passos tomou a decisão de pedir autorização para se mudar para a capela de Santa Ana, no que foi sancionada pela reunião da Junta de Deputados de 24 de Julho seguinte (fls. 581-581v).

- fól 190v e fól. 191: 8 de Abril de 1736 e 17 de Maio de 1736. Decidido fazer a união com a irmandade de Santa Ana.

- fól. 191v: 17 de Maio de 1736: há ainda quem afirme que não se deveria efectuar a união porque *estavam inquietando a confraria com pleitos*, mas esta posição não teve força para contrariar a decisão já anteriormente tomada.

- ADB. Nota Geral, 2ª Série, vol. 55, fls. 195v-199: 16 de Abril de 1737 - *Contrato da confraria de Santa Ana com a Irmandade do Bom Jesus dos Santos Passos desta cidade*.

uns novos *Estatutos* que, porém, por razões desconhecidas não foi levado de imediato a bom termo, o que só aconteceria 10 anos mais tarde, em data que o pai e o tio eram deputados desta confraria. Registe-se ainda que o pai foi um dos 3 eleitos para fazer a revisão final destes *Estatutos*. Conhecendo os dotes do filho e sobrinho, nada mais actual que lhe fosse pedido para fazer a usual cartela, gratuitamente⁴.

Palácio de D. José de Bragança - O tio Tomé Marques Guimarães⁵, muito bem colocado na Mitra, poderá ter sugerido o seu nome ao arcebispo.

Palácio do Raio e Capela de Santa Maria Madalena da Falperra (*foto 1*) – João Duarte Faria era mercador na mesma rua que o pai de André Soares e foi juiz também da Confraria de Santa Cruz, em data posterior àquela em que o pai de André Soares exerceu o mesmo cargo. Era natural, portanto, que Faria conhecesse desde miúdo os seus dotes.

Alterações ao retábulo de N^a S^a dos Prazeres, na igreja dos Jesuítas – O tio Tomé Marques Guimarães era membro da direcção desta confraria mariana, onde também foi juiz Manuel Rebelo da Costa, um comerciante com quem André Soares se cruzou, na mesma data, nas obras do edifício do Hospital de S. Marcos e poucos anos depois nas capelas e fontes do Bom Jesus do Monte

Retábulo-mor da matriz do Pico de Regalados – O padrinho de André Soares, o padre Lourenço Jácome, morreu nesta freguesia onde seu irmão servira como pároco⁶.

Veja-se, também, o *Diário bracharense...*, de Silva Thadim (manuscrito 1054, p. 104, do Arquivo Distrital de Braga, onde existe apenas em fotocópia), que nos indica o dia exacto em que a irmandade dos Santos Passos saiu do convento do Pópulo para a capela de Santa Ana: 10 de Março de 1737.

Sobre o pleito que manteve com os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho veja-se, para além do acima citado *Livro 47*, e de vários documentos avulsos existentes no Arquivo da Igreja de Santa Cruz, ADB. Registo Geral, vol. 305, fls. 28-29v (provisão sem título nem data).

⁴ Percorremos os diversos livros desta confraria, nomeadamente os de despesa e de actas e não encontramos registo de qualquer pagamento a André Soares.

⁵ Tomé Marques Guimarães ocupava em 31 de Março de 1744 o importante cargo de Tesoureiro dos Depósitos de Genere e doze anos mais tarde, em 30 de Outubro de 1756, era o Depositário das Inquirições de Genere: ADB. Registo Geral, vol. 162, fls. 391-392; ADB. Registo Geral, vol. 147, fls. 238-239.

⁶ ADB. Paroquial de Braga (Sé), livro 349, Óbitos 4, fól. 22. ADB. Paroquial de Vila Verde (Pico de Regalados), livro 448, Óbitos 3, fól. 37v.

Talvez tenham sido estes os relacionamentos mais importantes para os seus trabalhos bracarenses, sendo que os quatro primeiro referidos se contam entre as suas primeiras obras. Após estas, tudo deverá ter acontecido como que por natural arrastamento: Tomé Marques Guimarães poderá ter exercido o magistério da influência junto do arcebispo na indicação do nome do seu sobrinho André para a execução do projecto do novo palácio arquiiepiscopal; mas é bem possível que D. José – um homem que conhecia as artes do desenho e que estudara em Évora com os Jesuítas⁷ – só tenha dado o seu acordo depois de ter visto uns tantos desenhos de André Soares, desenhos hoje perdidos mas que deveriam ter qualidade, o que nos é confirmado pela excelente obra que é a cartela dos *Estatutos* do Bom Jesus e Santa Ana.

Sem dúvida que esta escolha por parte do arcebispo foi a principal base de apoio para a sua carreira, apoio que depois deverá ter sido mantido na escolha do nome de quem deveria projectar o novo edifício para a Câmara Municipal, edifício que, e isso é muito importante, seria implantado, por pressão do arcebispo – que, não esqueçamos, era o Senhor do Couto de Braga –, defronte do novo palácio arquiiepiscopal. A harmonia da praça pedia o mesmo autor.

Como Smith já avançou, nada mais natural que a sociedade bracarense desejasse depois ter André Soares como o principal idealizador dos projectos que queria levar avante. Mas não deverá ter sido apenas essa a razão que levou João Duarte Faria a escolhê-lo para autor do projecto de profunda remodelação da sua casa, transformando-a no Palácio do Raio (*foto 2*), edifício de uma modernidade sem par na cidade; foi também, repetimos, o conhecimento directo da sua obra e a proximidade com o pai, quer nos negócios, quer nas confrarias a que ambos pertenciam. E depois de ver o desenho para o seu novo palácio, nada também mais natural do que pedir-lhe

⁷ CAMPOS, Maria do Rosário Castiço de – *D. José de Bragança: estadia e educação no “colégio e Universidade” de Évora: subsídios para a História da Educação do século XVIII em Portugal*. In CONGRESSO DE HISTÓRIA NO IV CENTENÁRIO DO SEMINÁRIO DE ÉVORA – Actas. Vol. 2, Évora, Instituto Superior de Teologia / Seminário Maior de Évora, 1994, p. 347-359.

que fizesse o projecto para a nova fachada da capela de Santa Marta da Falperra, onde integrava a mesa da confraria⁸.

Mas a cidade ou não deveria estar preparada para tais obras – ou não havia capacidade económica, ou de atrevimento para tais ousadias – porque depois houve uma retracção no que respeita à arquitectura, nada mais voltaria a ser construído com tal arrojo. Lembremos que, por exemplo, sensivelmente na mesma data, em 1756, em Ponte de Lima, o definitório da Ordem Terceira Franciscana aceitou sem discutir os desenhos que foram apresentados por José Alves de Araújo para o conjunto da talha que iria recobrir a nova igreja: foram os entalhadores concorrentes que chamaram a atenção para o facto de que a talha a concurso não estava conforme o novo gosto; só depois desse alerta é que foi pedida uma nova proposta global, com desenho moderno, ao projectista⁹.

Essa é uma matriz que iremos ver na futura obra de André Soares: uma dicotomia entre o presente e o futuro, ou se quisermos ver as coisas em termos europeus, entre o passado e o presente, entre o tardobarroco e o rococó, se é que podemos colocar assim as coisas, pois é hoje bem aceite que nos anos do rococó houve uma coexistência pacífica entre diferentes sensibilidades, que em Braga e na mesma data – meados da década de 1750 – se manifestaram através de alguns edifícios importantes: a manutenção de valores clássicos, tardobarrocos e a afirmação do rococó, sendo que em finais da década de 1760 e inícios da seguinte já o rococó estava a iniciar o ocaso, o que se pode ver através das duas variantes do projecto não executado, datável de 1769, para o edifício da Arcada, ou o Arco da Porta Nova (1771). Embora, também é certo que continuassem a ser feitas outras obras excelentes como o grande retábulo da capela do Horto, Póvoa de Lanhoso, de 1772 ou, muito mais tardios, os dois pequenos retábulos da igreja da Misericórdia de Caminha, já de 1782, sem dúvida de João de Brito.

Nas obras de arquitectura que se seguiram à do edifício da Câmara Municipal de Braga, André Soares quase deixará os ornatos do rococó, só os

⁸ SMITH, Robert C. – André Soares..., p. 22: ... *João Duarte de Faria, rico comerciante e cavaleiro da Ordem de Cristo, que serviu de pagador das obras da Falperra...* Arquivo da Confraria de Santa Maria Madalena da Falperra. Termos da Mesa 1746-1768, fls. 32v-33.

⁹ SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça: escultor beneditino do século XVIII*. vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 226 e 333 (nota 269).

usará muito pontualmente, em pequeníssimos apontamentos. A sua obra caminhará agora para um maior despojamento, partirá para uma muito mais forte pulsão dos volumes, muito bem salientados por uma forma superior de usar a linha, continuamente curva, “borrominesca” se tem dito, que tem na fachada da igreja do convento dos Congregados um exercício de quase abstracção, uma fachada feita de muitos volumes e raras superfícies lisas. Essa ideia dos volumes é já algo que se manifestara, por exemplo, na parte superior do portal do Palácio do Raio, ou de uma forma diferente no pequeno frontão do edifício da Câmara Municipal, e que atinge o clímax na cornija da zona do gaveto do convento dos Congregados, em que podemos contar 25 planos diferentes! Ou, se quisermos ver de outra forma, através da sobreposição de diferentes peças, o que se pode ver na varanda principal do edifício do Palácio de D. José em que os festões que estão como que colados à parede são quase escondidos pela balaustrada da varanda; ou nos ornatos que estão na parte de trás das aberturas da porta principal do edifício da Câmara Municipal, em que mesmo a parte interior, que fica escondida, mereceu o mesmo tratamento de qualidade.

Esta ideia da sobreposição de volumes é algo que já se disse poder ter sido influenciado pela arte galega, e que Cármen Folgar de la Calle fez recuar a Dietterlin¹⁰; mas talvez se possa ter origens anteriores, como se pode ver na pedra de armas de D. Diogo de Sousa. Mas essa afirmação de monumentalidade, algo em que a arte de André Soares se afirma como raras outras no espaço português, pode já perceber-se no edifício do Palácio do Raio, originalmente bem diferente do que estamos habituados a ver e, sobretudo, no projecto original da sua última obra de arquitectura, a igreja vimaranense dos Santos Passos (*foto 3*).

O Arquitecto Cenógrafo

Sobreposições são, também, várias das suas obras de arquitectura, em que lhe foi pedido para fazer fachadas para acrescentar a edifícios existentes. É curioso assinalar que foram várias as vezes em que foi chamado

¹⁰ FOLGAR DE LA CALLE, Maria del Cármen – *Simón Rodriguez*. Corunha, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, p. 22-24, 105, 147.

para tais obras, muito cenográficas, como cenográficos são também os seus retábulos. Se virmos bem,

- o pedido feito ao arcebispo para intervir no palácio do Raio¹¹ tem apenas a ver com a regularização do edifício existente através da construção de uma nova fachada que alinhasse com a rua existente, fachada que foi colocada numa posição ligeiramente reentrante ao edifício anterior e único na rua, o do Hospital, para poder haver um pouco mais de profundidade naquela via estreita, o que permitia dar uma muito maior visibilidade à nova obra. E se olharmos com atenção, veremos que também o portal está ligeiramente destacado do restante edifício ; ou seja, temos aqui um portal sobreposto a uma fachada que por sua vez foi sobreposta a um edifício pré-existente.

- na Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, como é bem sabido, apenas foi encarregado da concepção de uma nova fachada, a que mais tarde acrescentou a escadaria exterior que a reenquadrou e lhe deu uma maior visibilidade, mesmo de longe, da cidade;

- a capela de N^a S^a da Torre não é mais que uma maquineta sobreposta a uma velha torre medieval;

- para a igreja do Convento dos Congregados concebeu a obra final, uma fachada, preparada para ser vista de longe, desde o meio do “campo” onde estava implantada.

Mas essa cenografia não se restringe à concepção de novas fachadas. Passa também pelo local de implantação dos edifícios. Se olharmos com atenção e se conhecermos a documentação, veremos que André Soares teve, sempre que possível, o cuidado de colocar os seus edifícios em posição dominante:

- a fachada do palácio de D. José está situada numa cota bem superior à da rua; e o ligeiro U da sua planta torna-a mais cenográfica

- na Igreja da Lapa, dos Arcos de Valdevez, embora colocada no local mais elevado da vila de então, era ainda necessário subir 6 degraus para atingir a porta principal

- a capela de S. Bentinho, no Hospital de S. Marcos, ocupa uma posição de destaque pois foi colocada de forma a defrontar uma rua

¹¹ ADB. Registo Geral, vol. 173, fls. 269v-270v.

- a igreja dos Santos Passos foi mudada para um sítio próximo, mas com uma cota mais elevada, o que deu origem a uma escadaria e a um adro delimitado por balaústres¹².

No que respeita à talha, refira-se sobretudo a intervenção na igreja do Convento de Tibães: a sua obra aqui, embora imensa, restringe-se às peças que estavam colocadas nos locais que eram visíveis da entrada, isto é, em toda a capela-mor, nos altares que encostam ao arco cruzeiro e todas as sanefas que envolvem as aberturas. Ou seja, após a sua intervenção, quem entra tem a sensação que há uma grande unidade em toda a talha da igreja, o que não é verdade porque os retábulos de todas as capelas laterais, que são profundas, mantêm os retábulos antigos (*foto 4*).

Vejamos agora a influência de gravuras, das formas, na produção de André Soares.

Nada na documentação compulsada nos permite dizer que André Soares frequentou determinada oficina ou escola. A sua arte tem, naturalmente, algo a ver com a que se fazia antes. Mas tem, sobretudo, com os modelos que pôde ir vendo nas colecções de gravuras ou tratados de arquitectura que existiam no Paço Arquiepiscopal, em conventos e, muito possivelmente, também nos jesuítas. D. José de Bragança estudou na Universidade de Évora e deverá ter compulsado as imensas gravuras que seu irmão D. João V possuía. É possível que tenha sido essa a origem da modernidade bracarense e soaresca: a informação trazida pelo príncipe arcebispo. A exigência da mudança de retábulo para a capela do seu palácio e as hesitações que se notam na decoração da fachada desse mesmo edifício, de forte sabor joanino mas já com vários apontamentos do rococó, apontam nesse sentido.

Não temos, porém, informação de como chegaram essas gravuras ao Minho, nem sequer sabemos que colecções ou tratados de arquitectura possuía cada mosteiro. O inventário da biblioteca do arcebispo, por exemplo, ou o dos seus bens após a morte, são muito pouco explícitos.

¹² OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Os alvares do rococó em Guimarães e outros estudos sobre o barroco e o rococó do Minho*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 2003, p. 31-38.

Mas a realidade bracarense diz-nos que essas gravuras deverão ter corrido o Minho tantas são as referências plasmadas nos edifícios e retábulos que vamos encontrando aqui ou acolá. A maior colecção de gravura existente no Norte do país está hoje na posse da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. E a de tratados de arquitectura pode ver-se na Biblioteca Municipal, também do Porto. Sabe-se que originalmente pertenceram a conventos nortenhos, mas a falta de pertences e a ausência de informação sobre os diversos caminhos que percorreram até chegar ao destino actual, não nos permite conhecer a origem de cada um desses livros e gravuras.

Seja como for, podemos hoje saber que as ilustrações desses tratados, nomeadamente os de Sagredo, Serlio, Pozzo, Blondel, Briseux, entre outros, são directamente referenciáveis nas obras de André Soares, da mesma forma que também foram as gravuras de Babel, Cuviliés, Eichel, Gratz, os irmãos Klauber, Pier, Schubler, Stockman e sobretudo Franz Xaver Habermann. Conforme já foi salientado, André Soares nunca copiou directamente estes motivos, antes geralmente os recriou, embora pudesse ter uma percepção similar às que podemos reconhecer noutros autores, conforme se pode ver, por exemplo, nesta série de três imagens: um dos dois retábulos da Sé de Lamego que lhe andam justamente atribuídos, (de 1758?) (*foto 5*), o retábulo do santuário austríaco de Maria Taferl¹³ (*foto 6*), e uma gravura de Habermann (*foto 7*) ou outra de Stokman, o que também nos mostra que a cópia era frequente mesmo entre os próprios criadores de ornatos.

Curiosamente, na arquitectura, a principal peça decorativa, para além do uso da linha e da sobreposição de volumes, é, tão só, um elemento construtivo que elevou a uma categoria própria, que quase se pode dizer ser uma escultura! Referimo-nos à aduela de fecho de arcos ou portas, algo que se pode ver em qualquer tratado de arquitectura, mas de uma forma simples, como mero apontamento, não da forma hiperbólica como André Soares a desenhou em várias das suas obras: em duas das capelas do terreiro de

¹³ KRAPF, Michael – Triumph der Phantasie. Vom weg der Modelle als vorstellungshilfe zur gebauten Wirklich. In *Triumph der Phantasie: Barocke Modelle von Hildbrandt bis Mollinarolo*. Wien, Bóhlau, 1998, p. 23. Ver também neste mesmo volume, na parte do catálogo, as páginas 190-192.

Moisés, no arco que sustenta o coro alto da igreja dos Congregados, ou na base do lanternim da capela dos Monges (*foto 8*).

Ainda nos ornatos, há outros elementos que tornou comuns à arquitectura e talha. Referimo-nos às cornucópias que tanto se podem ver em retábulos como suporte para imagens laterais (transepto da igreja do Mosteiro de Tibães), como na arquitectura (capela dos Monges), fazendo de falsos cachorros. Ou à guirlanda, um motivo muito presente do barroco mas que o rococó trabalhou com outra leveza que tanto encontramos na fachada da capela de Santa Maria Madalena da Falperra, como em colunas de retábulos (Retábulo de N^a S^a da Boa Memória, na Capela de N^a S^a da Piedade, na Sé).

Para André Soares o uso das formas parece ser intemporal pois usou-as em diferentes momentos do seu percurso artístico, chegando mesmo a repetir no fim da carreira uma que usou nas primeiras obras. Veja-se, por exemplo, o uso do festão ao lado da porta da varanda principal do Palácio de D. José, e nos retábulos da capela de Guadalupe, de Santo António e da Capela de Santa Rita de Cássia. Só que não os usou com o mesmo desenho, ou a mesma função: André Soares utilizava os desenhos ou os motivos, mas de uma forma livre pois não aceitava que tivessem apenas a função sugerida, mas também a que ele lhes queria dar.

A arte da talha

Ao contrário do que já vimos para a arquitectura, e da mesma forma como se pode observar nos templos da Baviera, tudo se torna muito diferente no mundo dos interiores e da talha. Nesta arte, André Soares voltou a deixar correr livre e exuberantemente a sua veia de desenhador emérito, embora atento às propostas que lhe poderiam vir das gravuras. Aqui o caminho seguido é o do rococó, pese um ou outro motivo, uma ou outra linha que nos possa indicar outras sensibilidades, o que nos mostra que é um criador conhecedor e atento a outros gostos, que pontualmente integra, mas sempre com mão segura.

Na talha é o rococó que se manifesta na forma como usa a linha e, sobretudo, o ornato, sempre assimétrico, de que usa e abusa, com imaginação fértil e muito fluida. Os seus retábulos, sobretudo os de maiores dimensões,

são máquinas que dominam os espaços e os volumes que defrontam, acentuados pelo uso total do ouro, contradição que mostra que a sua alma barroca também continuava presente. Ao contrário do que era normal na época, rapidamente deixou de lado o uso da figura humana; depois da talha do arco do retábulo de N^a S^a dos Prazeres e do guarda-voz do púlpito de Tibães, ambos de 1756, usá-la-á apenas uma vez, no retábulo de N^a S^a do Rosário, de 1761, mas em posições sempre laterais, em locais que poderemos considerar secundário, embora, como se sabe, André Soares não se possa considerar haver locais secundários nas suas obras.

O embasamento foi a parte que mais o atraiu, há uma grande evolução que vai desde os volumes bolbosos das partes laterais da cadeira do Dom Abade do Mosteiro de Bustelo, que se repete no retábulo da sacristia de Tibães, às formas alargadas e com expressão própria dos retábulos de Lamego, e da capela das Malheiras. Quase parece que os seus retábulos são máquinas muito pesadas que necessitam de uma grande base de sustentação, quando na verdade raramente o são, mesmo quando têm plantas extremamente complexas, como o de Tibães. E nesta ideia repete, afinal, algo que foi caro ao rococó: o domínio do ornato, a sua grande utilização, mas sem implicar a perda das formas da arquitectura o que, por exemplo, praticou na casa de fresco do palácio de D. José, hoje na mata do santuário do Bom Jesus do Monte. Presente-se Gaudi, mas ainda se estava longe da desconstrução quase absoluta do mestre catalão, século e meio mais tardio.

No ático repete a ideia base que teve no embasamento, a da intervenção no espaço. Só que o afirma aqui com outra força ao projectar quase indefinidamente a parte terminal pelo tecto de cada uma das capelas, seja em Tibães, em Viana (N^a S^a do Rosário e Capela das Malheiras), na Falperra, em N^a S^a da Boa Memória e, sobretudo na capela dos Monges em que a extrema projecção do coroamento é ainda potenciada pelo dinamismo da linha em zig-zag que define este ático.

Foram 26 as obras (ou conjuntos) de talha que inventariamos¹⁴, 12 documentadas, 14 atribuídas e uma em que não sabemos se chegou a dar sequência ao convite que lhe foi formulado para participar no concurso do novo

¹⁴ Damos conta das obras de talha num quadro colocado no fim deste texto, bem como as de arquitectura e, ainda, de outras artes..

retábulo-mor da igreja de Santa Cruz. No que respeita à execução, dividimos estas 12 obras documentadas em dois núcleos: um levado a cabo até 1761 e o outro até ao fim da vida. É significativo notar que das 5 obras do primeiro destes períodos, 4 foram executadas por José Álvares de Araújo, entalhador de quem era padrinho de um dos filhos, uma não se conhece o nome do executor, e a outra é uma intervenção num retábulo de Marceliano de Araújo, algo já existente, portanto.

No outro período temos 6 obras: de uma não temos o nome do entalhador executante, três foram entregues a Jacinto da Silva e as outras duas a mestres que trabalhavam na sua órbita: Manuel Carneiro da Costa e André António da Cunha, sendo que na que foi contratada por este mestre, Jacinto da Silva e seu filho Luís Manuel serviram de fiadores.

Ou seja, houve nitidamente uma situação de cumplicidade entre quem concebia e quem executava. E essa é outra das questões que até ao presente não temos visto ser bem especificada, tantas são as vezes – e sobretudo na arte da talha – que atribuímos uma obra a um entalhador sem querer cuidar de saber se ele apenas a concebeu, se apenas a executou, ou se praticou as duas artes. É muito vulgar dizer-se que determinado retábulo é do entalhador A ou B quando, na realidade, ele apenas foi o seu executor. Pode ter-nos deixado uma obra sublime, mas não deixa de ter sido tão só o executor, o que, considere-se, não lhe faz desmerecer os méritos. Aliás, se virmos bem, com André Soares passou-se exactamente o contrário: exceptuando os desenhos, não temos a menor notícia que tenha passado para além do papel alguma obra de arquitectura, talha, escultura, ourivesaria, ferro, ou, até, pintura; e não é por essa razão que se poderá dizer que é merecedor de um estatuto menor.

OBRAS DE ANDRÉ SOARES

1. ARQUITECTURA

	Data	Executante	Atribuída
Braga. Paço Arquiepiscopal	1743/1744	José da Silva?	x
Guimarães. Convento de Santa Rosa de Lima, portão	1747-1748		x
Braga. Bom Jesus do Monte, capela da Ascensão	1748-1750		x
Braga. Paço Arquiepiscopal. Casa de fresco (hoje no Bom Jesus do Monte)	1751		x
Braga. Palácio do Raio	1752		x
Braga. Palácio dos Biscaínhos, fonte no jardim formal	1752/1753?		x
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, fachada	1753	João Rodrigues	
Braga. Casa da Câmara	1753	Francisco Mendes.	
Braga. Hospital de S. Marcos, ala oeste	1754-		
Braga. Convento dos Congregados, gaveto do Campo de Santa Ana com a Cangosta da Palha	1755		x
Braga. Hospital de S. Marcos, Capela de S. Bentinho	1755		
Braga. Capela de N ^a S ^a da Torre	1756	Francisco Mendes e Cristovão José Farto	x
Braga. Igreja dos Terceiros, porta principal (carpintaria)	1757	Inácio Pereira	
Arcos de Valdevez. Igreja da Lapa	1758		x
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, pátios	1758	Cristovão José Farto	
Braga. Palácio dos Biscaínhos, fonte no terreiro	1758?		x
Braga. Casa Rolão	1758-1762		x
Braga. Bom Jesus do Monte, capelas de Noli Me Tangere e Emaús	1759-1761	Ambrósio dos Santos e Manuel Vivas; Cristovão José Farto e António Ferreira	
Braga. Convento dos Congregados, fachada da igreja	1761	Pedro Vidal e outros	x

Braga. Bom Jesus do Monte, capela da Unção	1762-1765		
Braga. Bom Jesus do Monte, fontes junto às capelas da Unção e do Descendimento	1762-1765	José de Sousa e António de Sousa	
Braga. Sé Catedral. Capela de Santo Amaro, arcos (destruído)	1766	Henrique Ventura	
Braga. Convento dos Congregados, capela dos Monges	1768?		x
Guimarães. Igreja dos Santos Passos.	1769	Antonio Francisco; Miguel Carvalho	

2. TALHA

	José Álvares de Araújo	Jacinto da Silva	Outros	Atribuída
Braga. Igreja de N ^a S ^a a Branca, sacrário do retábulo-mor.	1751			
Braga. Igreja de Santiago, retábulo de N ^a S ^a dos Prazeres (intervenção).			(Marceliano de Araújo, 1754)	
Braga. Capela de S. Miguel-o-Anjo, talha. (1756, concepção)		1761 (execução)		
Penafiel. Mosteiro de Bustelo, cadeiral.				1755-1758
Amares. Igreja do mosteiro de Rendufe, caixilhos dos janelões da capela-mor.				1755-1758
Braga. Igreja do mosteiro de Tibães. Retábulo-mor e da sacristia, retábulos de S. João Batista e N ^a S ^a do Rosário (ambos com a sua mesa de altar, hoje perdida, 6 castiçais e cruz), 2 púlpitos, sanefão do arco cruzeiro, 36 sanefas na nave, capela-mor e sacristia, frestas da capela-mor.	1756			

Braga. Igreja de Santiago, talha do arco do retábulo de N ^a S ^a dos Prazeres.	1756			
Lamego. Sé, retábulos (2) no transepto.				1758?
Braga. Igreja de S. Vicente, sanefas da capela-mor.			1758	
Esposende. Fão, retábulo da capela de N ^a S ^a da Lapa				1759
Viana do Castelo. Igreja do convento de S. Domingos, retábulo de N ^a S ^a do Rosário.	1760?			
Braga. Igreja do convento dos Congregados, retábulo de N ^a S ^a das Dores.				1761
Viana do Castelo. Igreja de N ^a S ^a da Agonia, seis retábulos laterais.				1762
Viana do Castelo. Igreja de N ^a S ^a da Agonia, retábulo-mor.			1763	
Viana do Castelo. Capela Malheiro Reimão, retábulo		1763		1763
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, retábulo-mor.		1763		
Vila Nova de Gaia. Igreja do Convento de Santo António do Vale da Piedade, retábulo-mor (Destruído em 1831?)			1766 (André António Cunha)	
Braga. Igreja de Santa Cruz. (Projecto não realizado?)			1766	
Braga. Sé Catedral. Capela de N ^a S ^a da Piedade, retábulo de N ^a S ^a da Boa Memória.		1767		
Ponte de Lima. Arzozelo. Casa da Freiria, talha da capela.				1767

Vila Real. Palácio de Mateus. Capela de N ^a S ^a dos Prazeres, retábulos (2) da nave.				1767-1768?.
Vila Verde. Pico de Regalados. Igreja matriz, retábulo-mor.				1767-1768
Braga. Capela de N ^a S ^a de Guadalupe, retábulo-mor.			1768 (Manuel Carneiro Costa)	
Braga, Sé Catedral. Capela de N ^a S ^a da Piedade, retábulo da capela de Santo António.				1768?
Braga. Convento dos Congregados. Capela dos Monges, retábulo.				1768?
Vila Verde. Arcozelo. Casa dos Barbosas, retábulo				1768?
Braga. Igreja do convento dos Congregados. Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, mesa de altar.				1767-1768?

3. DESENHO, CARTOGRAFIA, FERRO

	Data	Executante	Atribuída
Braga. Igreja de Santa Cruz (Confraria do Bom Jesus e Santa Ana, <i>Estatutos</i> , portada)	1747	André Soares	
Braga, mapa da cidade	1756	André Soares	
Braga. Sé Catedral. Capela de Santo Amaro, arcos, projecto	1766	André Soares	
Braga. Sé Catedral. Capela de Santo Amaro, arcos, ferros	1768	Francisco José e Sebastião Dias	

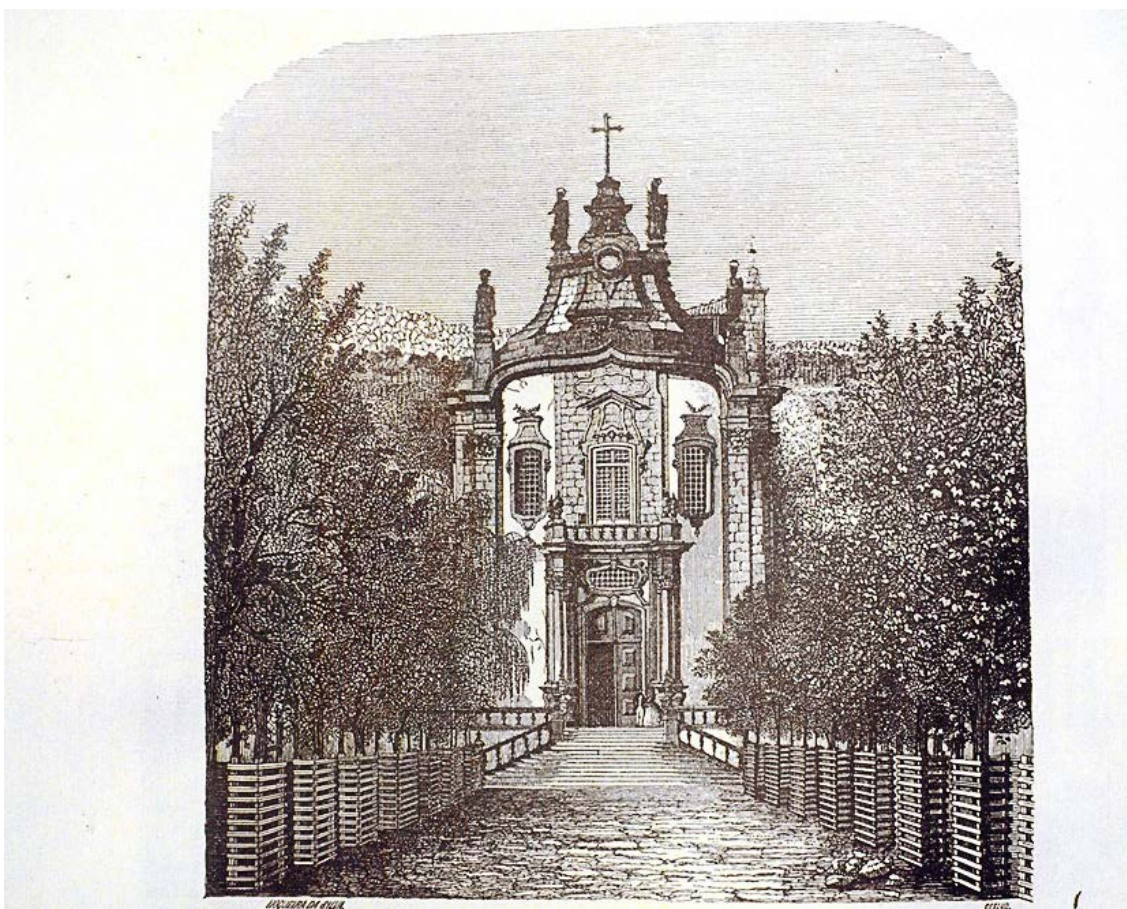
FOTOGRAFIAS



01. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra.



02. Palácio do Raio. Reconstituição do edifício do séc. XVIII.



03. Igreja dos Santos Passos, Guimarães (1863. Antes da colocação das torres).



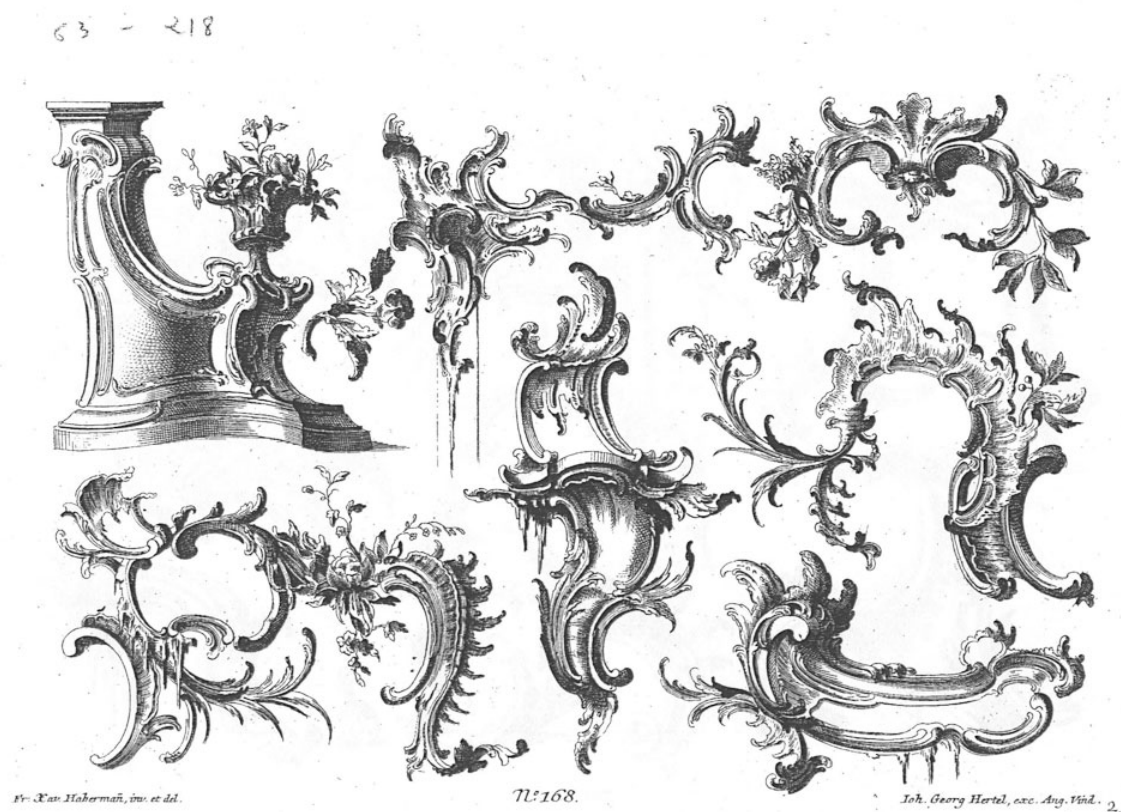
04. Igreja do Mosteiro de Tibães.



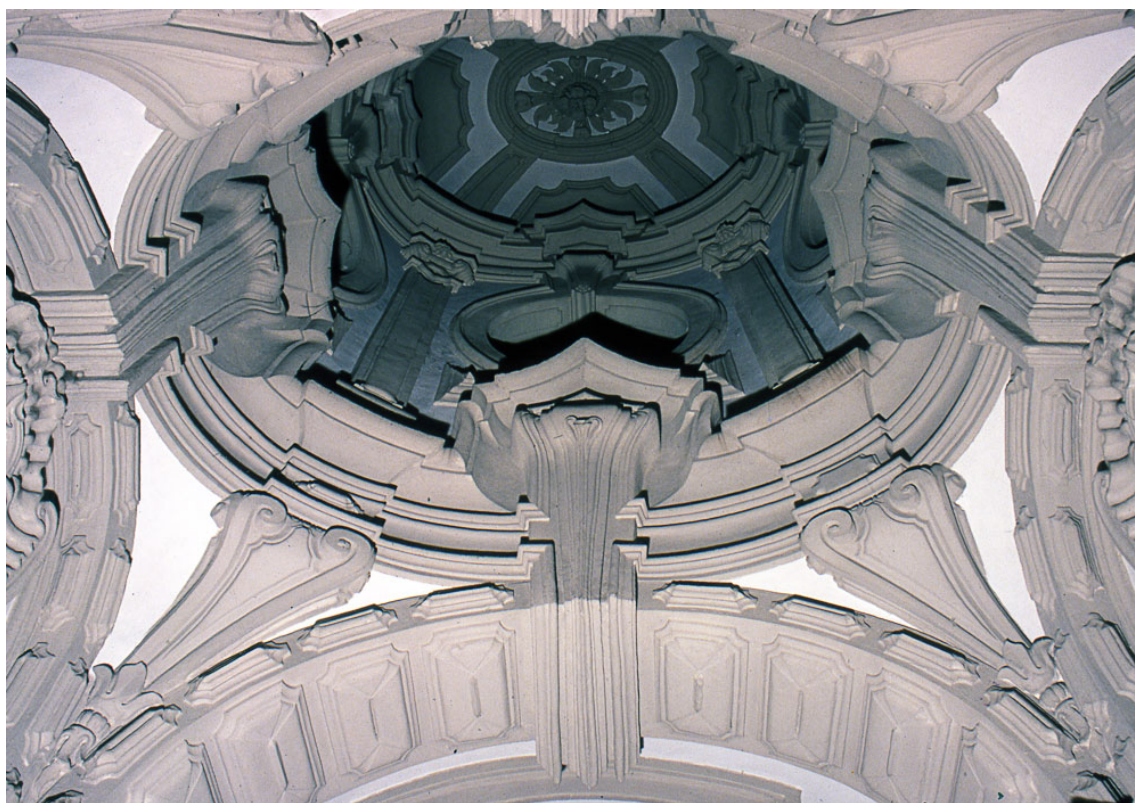
05. Sé de Lamego. Retábulo do transepto.



06. Santuário de Maria Taferl, Áustria. Retábulo-mor.



07. Franz Xaver Habermann. Gravura (série 395, 2).



08. Convento dos Congregados. Capela dos Monges. Lanternim.

A Arquitectura Religiosa de Origem Portuguesa em Macau: Contributos para um necessário estudo diacrónico¹

Hugo Daniel da Silva Barreira²

Doutorando em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras-Universidade do Porto

Resumo: Este estudo pretende alertar para a existência de importantes lacunas e imprecisões no conhecimento diacrónico da Arquitectura Religiosa de Origem Portuguesa em Macau e, simultaneamente, trazer à luz novos dados que permitam confirmar e aumentar o que dela sabemos. Centrar-nos-emos na Época Moderna, em alguns edifícios, e, recorrendo a fontes gráficas e escritas, procuraremos conhecer a sua evolução. Futuramente, um estudo diacrónico aprofundado permitirá um real entendimento sincrónico e uma valorização de um núcleo classificado como Património Mundial, testemunho de um encontro intercultural, no contexto do Mundo Português e nas suas filiações Portuguesa e Europeia.

Palavras-Chave: Arquitectura Religiosa; Macau; Época Moderna

Abstract: This study aims to point out the major gaps and imprecision existent in the diachronic knowledge of the Religious Architecture of Portuguese Origin in Macau and, in the same time, to bring forth new data that can confirm and increase the present state of affairs. We will focus in the Modern Era, in some of the buildings, and, through graphic and written sources, we will try to know their evolution. In the future, a deep diachronic study will allow a true and synchronic understanding and the valorization of an ensemble classified as a World Heritage Site, testimony of an intercultural meeting, in the context of its Portuguese and European origins.

Keywords: Religious Architecture; Macau; Modern Era

¹ A primeira abordagem feita por nós à Arquitectura Religiosa de Origem Portuguesa em Macau decorreu no contexto da Unidade Curricular de História da Arquitectura da Época Moderna, leccionada pelo Mestre Celso Francisco dos Santos e sob a sua orientação. Esse pequeno estudo serviu de base a um projecto desenvolvido no âmbito da Bolsa de Integração na Investigação (BII 2008), atribuída pelo CEPESE, contexto que nos permitiu uma investigação muito mais aprofundada orientada pelo Prof. Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves. Este estudo resulta do desenvolvimento ulterior dessa investigação para o trabalho de Seminário de Projecto II, da Licenciatura em História da Arte, sob orientação do Prof. Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha e revela um panorama parcial dos resultados obtidos.

² Licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, e mestrando em História da Arte Portuguesa na mesma instituição (hugodsbarreira@vodafone.pt).

I. Introdução.

Abrir uma janela para a cidade é perspectivar uma ilusão. A cidade afigura-se-nos como um conjunto acabado a cada instante, impassível ao tempo, algo que nasceu daquela forma e assim cairá, se nos atrevemos a pensar que irá cair. A passagem do tempo marca a cidade, mas só um olhar distanciado permite ao observador notar verdadeiramente as diferenças. Essa mesma distância poderá ser temporal (uma reflexão sobre a cidade em que sempre vivemos) ou física (uma ausência prolongada) e afecta, de igual modo, o habitante da cidade ou o seu visitante. Existem, ainda assim, exemplos tão flagrantes que não escapam ao mais incauto dos observadores, Macau é um deles.

Esta perspectiva enganadora alarga-se aos edifícios da própria cidade. Esquecemo-nos que todas as obras são fruto da vontade de alguém, da concepção do seu *riscador* e do labor de uma equipa e que esta tríade está presente para qualquer edifício, independentemente do seu valor artístico e/ou patrimonial. Por outro lado, tendemos a esquecer que estes edifícios, eminentemente cumpridores de uma função, sofrem desgastes, reparações e alterações de diversa ordem. Tudo isto pode parecer óbvio mas uma observação do estado do conhecimento de muito do nosso património permite perceber que tal não é sempre tido em conta.

Para Macau a situação é particularmente grave e quem consulta a informação divulgada sobre este centro histórico, classificado como Património da Humanidade em 2005, depara-se com informações tão indutoras do erro como a simples menção de que a “Igreja de Santo Agostinho” foi fundada em 1591³, passando em seguida a uma descrição do edifício sem qualquer menção das inúmeras alterações que este sofreu até adquirir o aspecto actual. O estudo de Pedro Dias⁴ constitui um importante avanço na busca de um conhecimento científico deste Património mas, como o próprio autor admite, não pretende esgotar o tema e restam ainda muitas dúvidas a esclarecer, bem como uma série de lacunas importantes na *vida* destes edifícios religiosos (que

³ Em <http://www.macauheritage.net/pt/HeritageInfo/HeritageContent.aspx?t=M&hid=60>, sítio oficial do Património de Macau.

⁴ DIAS, Pedro – *A Urbanização e a Arquitectura dos Portugueses em Macau. 1557-1911*. Lisboa: Portugal Telecom, 2005.

constituem uma percentagem muito grande do núcleo classificado). Note-se que a própria documentação enviada à UNESCO no processo de classificação pouco acrescenta ao que se sabia e perpetua uma série de equívocos presentes em estudos anteriores. Estes breves exemplos demonstram como a visão que temos do nosso Património está ainda muito longe de ser satisfatória e, muito menos, completa.

Assim, a preparação do presente artigo foi movida por esta característica do visitante das cidades, primeiro fruidor do produto patrimonial, e que se traduz num acomodar do olhar e da mente para o aceitar de um estado de imutabilidade daquilo que observa, a qual podia ser imediata e eficazmente contrariada com uma divulgação correcta da informação disponível e a qual o “turista informado” cada vez mais demanda. Por outro lado, perante um *estado da arte* que nos levanta tamanhos problemas, pretendemos dar um pequeno contributo inicial, com a divulgação de alguns resultados que auxiliem a construção de um muito mais completo estudo, diacrónico e sincrónico, dos diversos edifícios que constituem a herança portuguesa em Macau.

II. **A imagem da cidade.**

A transformação urbana que vem ocorrendo em Macau é um fenómeno autofágico de proporções e ritmo alucinantes. Se nos debruçarmos sobre a imagem da cidade, apercebemo-nos de que, pese embora a um ritmo menor, o início das transformações e o perigo da descaracterização não é um fenómeno recente. Manuel da Silva Mendes fala-nos assim da Macau de 1902:

“Um português que, adormecendo em Lisboa, acordasse por artes mágicas em Hong Kong, poderia não saber bem em que terra se achava, mas com certeza saberia que, em terra portuguesa, não; o mesmo português que acordasse pela altura das Nove Ilhas e, avançando, avistasse do navio a ermida de Nossa Senhora da Guia, depois o Hospital de São Januário, mais adiante a extensa fila de casas da Praia Grande, mais acima as do Chunambeiro e, no alto, a capela de Nossa Senhora da Penha, consigo logo diria: qual é não sei, mas estou vendo uma cidade Portuguesa à beira-mar.”

(...) não era tudo tão português como qualquer bairro do Porto, de Braga ou de Coimbra?

(...)

Hoje já assim, em grande parte, não é. Há trinta anos a esta parte, a cidade, Macau, tem vindo a desportuguesar-se tristemente (...)

O que estava, o que tem sido destruído, era caracteristicamente português e caracteristicamente chinês. Tínhamos uma cidade como ninguém tinha no Extremo Oriente, uma cidade digna de ser vista, de ser visitada. Hoje, temos uma cidade a que foi tirado quase todo o seu pitoresco, desnudada de atractivos, incaracterística, informe.”⁵

Avançando no tempo, a Macau de 1952, das primeiras cenas do filme *Macao* de Josef von Sternberg, é já muito diferente, apesar de conservar na vista do Porto Interior, à chegada do navio que a filma, uma tímida visão da Ermida de Nossa Senhora da Penha⁶ por entre o baixo casario. Desta visão interessa-nos também o epíteto dado a Macau, “*The Monte Carlo of the Orient*.”. Acrescentando um período de tempo semelhante ao que separa as descrições anteriores, somos levados a uma nova Macau, “*A Las Vegas Asiática*”, de acordo com o recente documentário homónimo da National Geographic Society e onde, por entre as construções mais recentes da indústria do jogo, vemos imagens do Centro Histórico, pejadas das marcas do passado, entre os quais a arquitectura religiosa de origem portuguesa. Este Centro Histórico constitui o último reduto da cidade antiga, cristalizada por entre a nova Macau do final do século XX e do século XXI, expandida para lá das suas fronteiras naturais, descaracterizada por uma massa de arranha-céus.

Cruzando esta imagem exterior que o visitante tem da cidade com a sua história⁷ e a sua evolução urbana⁸, verificamos que a cidade cresceu, de uma

⁵ TEIXEIRA, Manuel – *Macau através dos séculos*. Macau: Imprensa Nacional, 1977, pp. 68 a 70.

⁶ Já na sua renovação mais recente, de feição dita “neo-gótica”, de 1935. Cfr. TEIXEIRA, Manuel - *Paróquia de S. Lourenço*. Macau: Escola Tipográfica do Orfanato de Macau, 1936, p. 14.

⁷ Sobre a História de Macau pode ser consultada uma selecção de estudos feita por Rui Manuel Loureiro em *Revista Camões*. Lisboa. 1999, n. 7.

⁸ Os estudos são vários. Muitos estão reproduzidos em vários números da Revista de Cultura

maneira geral, de uma forma que podemos designar por “empírica”, por entre restrições e imposições de diversa ordem por parte das autoridades chinesas, ancorada em torno das duas actividades que a alimentaram muito antes da indústria do jogo: o comércio e a religião. Por outro lado, religião e comércio mantinham uma relação entre si, presente não só na, permitida ou não, fatia que a Companhia de Jesus deteve da actividade comercial, nos rendimentos que sabemos terem dado origem a alguns dos edifícios religiosos e na própria administração da cidade e dos seus rendimentos⁹. Não é assim de estranhar um número muito elevado de edifícios religiosos num tão pequeno território e a importância dos mesmos¹⁰. Como habitualmente, as ordens religiosas procuravam os melhores locais para a implantação dos seus edifícios¹¹, e estes núcleos actuavam como autênticos focos geradores, com as áreas de residência dos portugueses a rodearem as igrejas paroquiais e alguns dos

do Instituto Cultural de Macau. Entre os mais recentes destacamos: Pedro Dias em DIAS, Pedro – *A Urbanização e a Arquitectura dos Portugueses em Macau. 1557-1911*. Lisboa: Portugal Telecom, 2005, pp. 37 a 83 e AMARO, Ana Maria - *Das cabanas de palha às torres de betão*. Lisboa: S./E., 1998.

⁹ A título de exemplo note-se que em 1700 a Junta dos Homens Bons, para saber como distribuir os direitos cobrados a um navio vindo de Manila, pede o parecer dos superiores das ordens religiosas presentes no território, bem como do bispo. Cf. PIRES, Benjamin Videira – *A vida marítima de Macau no século XVIII*. Macau: Instituto Cultural de Macau e Museu Marítimo de Macau, 1993, p. 21.

¹⁰ A importância da religião e das comunidades religiosas em Macau está bem comprovada num grande número de estudos especializados, bem como em estudos dedicados à sua história.

¹¹ No códice 821 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, intitulado “*Primeira Parte da Crónica, e Relação do principio que teve a congregação da ordem de S. Aug.to nas Índias Orientais, e da terra, e a gloria, q. seus primeiros fundadores naquellas partes contínuos trabalhos ganharão pera Deus Nosso Senhor na conversão das almas*, do Pe. Fr. Felyx de Iesus Religioso professo da mesma ordem”, é-nos dito que após a construção do primeiro edifício do convento de Santo Agostinho, fora da cidade, se procedeu a uma mudança de local, de forma a que a comunidade se pudesse expandir e sustentar: “... e vendo os ps. Não era possível estarem ali, a sua Cp estarem longe da cidade e entre gente pobre, e de pouca importância q os não podia remediar alem de ser isto doentio determinarao de mudar (ilegível); e como Deos favoreceusse (?) destes inttentos vedo q o destes servos de Deos era serviço bem, os alumiu neste particular porq (ilegível) hum outeiro q fica no meio da cidade, o qual posto q parecia áspero de ha//bitar (ilegível) por ser pedregoso sadio o (rasurado) melhor, mais sadio e perto de toda a cidade nem se poderia mais desejar aqui fundarao hu fermoso convento de nossa Sra. da Graça e nlle se faz mto. Serviço a nosso S. confessando e pregando...” (Fl. 19). Não encontramos transcrição alguma desta fonte e é apenas mencionada num estudo de Ivo Carneiro de Sousa, podemos datá-la de 1606, o que lhe confere uma proximidade muito maior do que a maioria de outras crónicas. Ainda assim, apresenta discrepâncias na data de fixação da comunidade: “*Se passaram das Philipinas a China no anno de mil quinhentos e noventa dous Religiosos graves e devotos hum chamado frei Diogo de Spinola, e outro Fr Nicolao de Tolentino*” (Fl. 18v) que contraria a tradicional data de 1589 para a passagem para a soberania portuguesa do convento fundado pelos irmãos espanhóis e a de 1591 para a mudança de local, apresentada por outras fontes como Frei Manuel da Ave-Maria, de 1817, e de que falaremos mais à frente.

conventos, como o dos Dominicanos, em frente do qual existia um mercado.

As flutuações da actividade comercial, principal fonte de rendimento da cidade, e as pressões das autoridades chinesas produziram uma série de conjunturas instáveis que se traduziam na estagnação e mesmo regressão do desenvolvimento urbanístico da cidade portuguesa e na degradação dos seus imóveis. Em linhas muito gerais, podemos apontar três períodos conjunturais principais: 1557 a 1640, uma *Idade de Ouro*, com o território em forte expansão; 1640 a 1760, um declínio acentuado; a partir de 1760, uma nova recuperação que no século XIX se traduz numa nova visão do território como uma “colónia”.

Macau actuou como a base mais importante para o encontro das culturas ocidental e extremo-oriental, protagonizado em grande parte pelas missões sediadas na cidade, e foi um dos principais motores e cenários da acção “proto-globalizante” encetada pelo expansionismo português, acção que em Macau ocorreu de forma particular em relação a outros territórios, condicionada por todas as circunstâncias de que temos vindo a falar e condicionante, a níveis talvez ainda não compreendidos, de todo o legado patrimonial de origem portuguesa na China.

III. Construir em Macau.

Num território em que a actividade religiosa constituiu um dos motores do seu desenvolvimento durante vários séculos merece claro relevo, entre a arquitectura de origem portuguesa, o ainda vasto número de edifícios religiosos, sujeitos, tal como no restante império, aos ditames particulares dos seus encomendadores e das funções a que se destinavam mas marcados, como na maioria dos territórios ultramarinos, e como na arquitectura civil e militar de Macau, por um *hibidrismo* (entenda-se, inter-culturalismo). Assim, e como se depreende do estudo de Maria de Lourdes Rodrigues Costa¹², é a necessidade de adaptação ao terreno, materiais e mão-de-obra local que dita as primeiras necessidades de adaptação de técnicas locais ou a criação de

¹² COSTA, Maria de Lourdes Rodrigues – *História da Arquitectura em Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1997. Vejam-se a respeito dos materiais as páginas 129 a 133. Referências a esta necessidade de adaptação encontram-se presentes em quase todos os estudos sobre a Arquitectura de Macau.

soluções “híbridas” e originais. Estas características são reconhecidas pela UNESCO como um dos factores que torna o Centro Histórico de Macau Património Mundial¹³.

Sintetizando, e dando como exemplo o caso específico da arquitectura religiosa, podemos dizer que os portugueses (ou os europeus) contribuem com o risco, com a maioria das soluções formais, com algumas soluções estruturais, com grande parte da plástica decorativa e alguns materiais; por outro lado, os chineses contribuem com a mão-de-obra (e todo o domínio e conhecimento de técnicas próprias), com soluções estruturais, com os materiais e com alguma plástica decorativa (ou execução da mesma). A adaptação da arquitectura manifesta-se nas exigências do clima (redução da altura devido aos tufões¹⁴, necessidade de uma ventilação eficiente o que torna a galeria uma presença habitual nas igrejas macaenses) e, muito especialmente no referido hibridismo, com destaque para a utilização de soluções locais na estrutura das coberturas (à excepção da Capela de Nossa Senhora da Guia¹⁵ e da Igreja do Seminário de São José, todas as outras igrejas apresentavam um telhado suportado por uma estrutura concebida segundo técnicas chinesas), das janelas em lâmina de ostra, da utilização de cal de ostra, da utilização da taipa ou *chunambo* e em algumas soluções completamente originais, como a utilização de pilares de madeira sobre base de pedra para sustentação das estruturas de cobertura¹⁶, entre outros exemplos.

Como vemos, não é apenas a visão das soluções da plástica decorativa através dos olhos (e mãos) dos artífices locais ou a cor azulada da telha chinesa que dita o aspecto híbrido das igrejas de Macau. É todo um conjunto de factores que determina, proporcionando ou pretendendo, um hibridismo que

¹³ Encontram-se mencionadas as soluções adaptadas e originais no *Kit Informativo de Macau Património Mundial*, pp. 147 a 150. Disponível em <http://www.macaupatrimonio.net/mwhinfo05/indexP.asp>.

¹⁴ E a isto já aludem visitantes mais antigos como Peter Mundy em 1637. Veja-se: BOXER, Charles Ralph – *Macau na Época da Restauração (Macao Three Hundred Years Ago). II Volume*. Lisboa: Fundação Oriente 1993.

¹⁵ Inserida numa fortaleza, suspeitamos ter sido concebida por um engenheiro militar, o que poderá explicar a sua abóbada de tijolo.

¹⁶ O exemplo mais conhecido é o da Igreja do Colégio de São Paulo e na descrição que dela faz Peter Mundy, bem como na gravura que Chinnery executa do seu interior arruinado pelo incêndio de 1835 em que são visíveis as bases de pedra. No *Kit* citado anteriormente são referidas as descrições destas técnicas em obras Jesuíticas. Não encontramos esta solução em mais nenhuma igreja de Macau na actualidade, o que não impede a sua utilização antes de renovações posteriores.

nada retira em qualidade a esta arquitectura mas, pelo contrário, lhe confere um imenso valor adicional. Mas não nos podemos esquecer que outras circunstâncias poderiam estar associadas ao resultado final, tais como as limitações impostas à construção de novos edifícios pelas autoridades chinesas, que se estendiam aos edifícios religiosos¹⁷ e cujo impacto real nos parece ainda por determinar. Também não devemos esquecer algumas opiniões ferozmente negativas, e que poderão ter contribuído para posteriores alterações. Delas fica o exemplo de um relato anónimo de 1919:

“Mas é curioso notar, que tirando S. Paulo, não há em todas estas construções uma única coisa que, sob o ponto de vista estético, mereça cinco minutos de atenção. É tudo uma inestética vulgaridade. (...) o risco [da fachada de São Paulo] peca muito pela mistura de estilos e pela heterogeneidade dos ornamentos.

Em Portugal nos séculos XVII e XVIII a arquitectura religiosa não se pode dizer que fosse muito fluorescente (...). S. Domingos tem linhas que não desagradam; as colunas sobrepostas tem (sic) elegância; a simplicidade da frontaria prende um pouco a atenção. Mas veja-se a execução; veja-se o material; bases de granito, fuste e capitais (sic) de tijolo e argamassa!... Dá vontade de mandar tudo abaixo! E, para cúmulo, caído tudo a azul e as portas borradas a verde!”¹⁸

IV. Dados sobre alguns edifícios.

Antes de trazermos à luz alguns dados que se encontram ausentes dos estudos que conhecemos, devemos precisar que não será este o lugar de uma abrangente cobertura da arquitectura religiosa de origem portuguesa em Macau, pelo que nos pouparemos às memórias descritivas e à inventariação de todos os edifícios. Mencionaremos aqueles para os quais a nossa investigação permitiu acrescentar novos dados na busca do seu conhecimento diacrónico e do seu futuro entendimento. Deixamos de parte alguns exemplares notáveis,

¹⁷ DIAS – *A Urbanização*, p. 21

¹⁸ TEIXEIRA – *Macau através dos séculos*, pp. 70 a 72.

como o *ex-libris* da região, a igreja do antigo Colégio da Madre de Deus, ou a igreja do Seminário de São José¹⁹. Procurámos, nesta fase da nossa investigação, conhecer o aspecto dos edifícios antes das renovações do século XIX, apesar de recorrermos a dados referentes a estas renovações para conhecer a extensão das mesmas. As renovações do século XIX deixaram os edifícios sensivelmente como os conhecemos agora, embora já tenhamos tido oportunidade de perceber como mesmo para o século XIX o estado do conhecimento está longe de ser o ideal.

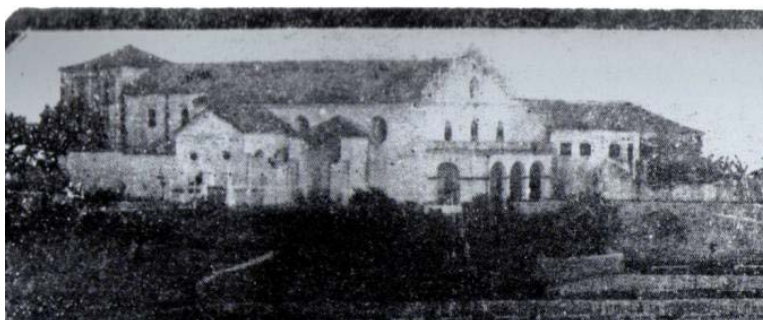


Fig. 1 - Convento de São Francisco fotografado por Jules Itier (1844) (pormenor).

Fonte: COELHO, Rogério Beltrão; JORGE, Cecília – *Álbum Macau. Memória da Cidade*. Macau: Livros do Oriente, 2005.

A Igreja do Mosteiro de São Francisco, fundado em 1579²⁰, mereceu um cuidado especial por parte dos artistas e será por ela que iremos começar. A obra do inglês George Chinnery²¹ (1774-1852) constituiu a melhor (em quantidade e qualidade) fonte gráfica para o conhecimento de Macau na primeira metade do século XIX. A qualidade descritiva do seu trabalho e a frescura e exactidão do mesmo (especialmente dos seus desenhos) poderá ser atestada (naturalmente com as reservas que este tipo de fonte requer) se compararmos um desenho como o da Sociedade de Geografia de Lisboa²² com fotografia de 1844²³ da autoria de Jules Itier. A fotografia permite clarificar

¹⁹ Se sobre a primeira existem vários estudos, de qualidade variável, e o conhecimento que dela temos é bastante bom quando comparado com os restantes exemplares, o mesmo não podemos dizer da segunda, cujo valor no contexto do Património de Origem Portuguesa no Mundo é, pela sua unicidade, elevadíssimo.

²⁰ DIAS – *A Urbanização*, p. 153.

²¹ Sobre Chinnery vejam-se, entre outros: TEIXEIRA, Manuel – *George Chinnery*. Macau: Imprensa Nacional, 1974; AaVv – *George Chinnery – Macau*. Macau: Senado de Macau, 1985.

²² Que aparece reproduzido em: DIAS – *A Urbanização*, p. 156.

²³ Esta fotografia não aparece referida em nenhum estudo por nós conhecido.

as peculiaridades da cornija decorada e levemente mistilínea, formada por volutas e adornada por pequenos pináculos. Notem-se os vão ovalados do alçado²⁴, bem como as possíveis capelas ou dependências que acompanham a mesma parede. Destaque também para a galeria frontal, um exemplo de galilé muito frequente nas igrejas da Ordem e a única (frontal) na arquitectura religiosa do território. As dúvidas quanto à possível torre traseira, que Pedro Dias já notara, não aparecem muito esclarecidas, mas podemos claramente perceber dois tramos na capela-mor e perceber que possuía igual altura em relação ao corpo principal do edifício. O recurso a algumas fontes impressas coevas permitiu-nos esclarecer algumas das dúvidas que possuíamos. O orago é referido no relato coevo de Frei Paulo da Trindade: “*O convento que temos na cidade de Macau se fundou com título de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula no ano de 1579*”²⁵. Através de um excerto deste relato conseguimos datar uma renovação do edifício entre 1611 e 1636²⁶ (a data do incêndio e a data de conclusão da *Conquista Espiritual*), percebemos que ficara mais rico que o anterior (de que o mesmo autor descreve algumas renovações mas para o qual aponta que “*A igreja se acabou com muita brevidade*”²⁷) e conseguimos fazer uma ideia do seu interior no século XVII, com a capela-mor,

²⁴ O desenho dos vãos do edifício é nitidamente diferenciado dos restantes.

²⁵ TRINDADE, Pe. Frei Paulo da; LOPES, F. Félix, ed. - “*Conquista Espiritual do Oriente. III Parte*”. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 518.

²⁶ “... relataremos aqui um lastimoso caso que lá sucedeu em o ano de 1611, que foi o incêndio daquele convento, em que se queimou e tornou em cinza tudo quanto nele havia. // E foi o caso que tendo os padres feito um presépio na festa de Natal para mais mover o povo à devoção daquele mistério, sem se saber como, se ateou o fogo nele e foi lavrando de feição que, sem lhe poderem dar remédio por mais que nisso se trabalhou, tomou fogo a capela do presépio e dali a igreja toda e depois a torre onde estava todo o bem do convento, e foi logo ateando nos dormitórios. // (...) Mas é tanta a devoção que os desta terra têm ao nosso Seráfico Padre S. Francisco e a seus filhos que, saindo eles a pedir esmola para ajuda da restauração daquele convento, lhes [deram] em poucos dias seis mil taéis que são doze mil xerafins, e isto com muita vontade oferecendo-se para tudo o mais que fosse necessário. Afora alguns devotos mais particulares, que se quiseram avantajarem em esta tão santa obra, dos quais um que é o síndico, tomou à sua conta a capela-mor para a pôr no mesmo estado e perfeição em que estava, e outro tomou o altar de Jesus, e outro o da Conceição com as imagens da Senhora e São José e todo o paramento do altar e outro tomou à sua conta o retábulo do nosso Padre S. Francisco, e outro depois de mandar trezentas patacas de esmola prometeu mais mil indo o seu navio a Manila, e outro deu quinhentas patacas na primeira viagem que fizesse, e a cidade prometeu de dar dois e mais por cento nas viagens de Japão e Manila. De sorte que hoje [1630-1636] está a igreja e o convento acabado com mais e maior perfeição do que antes estava, o que tudo seja para glória de Deus e louvor do seu servo fiel, o nosso Padre S. Francisco.”. TRINDADE, Pe. Frei Paulo da; LOPES, F. Félix, ed. - “*Conquista Espiritual do Oriente. III Parte*”. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 522.

²⁷ TRINDADE, Pe. Frei Paulo da; LOPES, F. Félix, ed. - “*Conquista Espiritual do Oriente. III Parte*”. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 522.

do orago, um altar de Jesus, um altar de Nossa Senhora da Conceição²⁸ e um retábulo de São Francisco. Comparando com a descrição que Pedro Dias consulta na documentação oitocentista²⁹ notamos algumas diferenças, o que nada nos espanta visto termos indicações da passagem de elementos para a Igreja de São José (quatro colunas torsas). A descoberta da renovação seiscentista do complexo leva a um repensar da cronologia do templo tal como o faz Pedro Dias³⁰ e é um dado que não conhecera sequer especulação nos estudos consultados. A igreja desapareceu em 1861³¹.

A Igreja do Mosteiro de Santa Clara é pobre em representações mas referia-se um possível autor do risco. Procurámos em fontes impressas coevas e conseguimos encontrar duas indicações que o parecem comprovar. Segundo uma carta de Soror Leonor de São Francisco, primeira abadessa, reproduzida por Fr Jacinto de Deus³², o autor teria sido o *“Padre Frey António da Ressureição”*³³, e mais à frente é referido que haviam chegado em 4 de Novembro de 1633 e se haviam instalado no novo convento em 30 de Abril de 1634³⁴, o autor refere ainda que *“O material do novo convento delineou o nosso Irmão Frey Antonio da Ressureiçam (que lhe succedeo por Vigario, e Confessor) dando as regras de Geometria, em que era muy versado, e perito.”*³⁵. Ainda na mesma obra, conseguimos saber que o autor era de natural de Goa³⁶. O desenho do Arquivo Histórico Ultramarino que Pedro Dias diz

²⁸ Que será aquele que o Bispo Diogo Correa Valente, S. J. visitou ao desembarcar em Macau. Veja-se: TEIXEIRA, Manuel – *Macau e a Sua Diocese. Volume 2*. Macau: Imprensa Nacional, 1940, p. 98.

²⁹ DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo. O espaço do Índico*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998, pp. 156-157.

³⁰ *Ibidem*, p. 157. Note-se que nesta passagem se alude a um portal que julgamos ser o de Santa Clara.

³¹ Ficando o nome no Quartel e no Jardim que se ergueram no mesmo local.

³² DEOS, Fr. Jacinto de - *“Vergel de Plantas, e Flores Da Provincia da Madre de Deos dos Capuchos Reformados”*. Lisboa: [s.n.], 1690, p. 131.

³³ *“Ao Muito Reverendo Padre nosso Ministro Provincial da Provincia da Madre de Deus dos Capuchos Frey Antonio da Conceição, em Goa. De Soror Leonor de São Francisco (...) E como pobre nem posso deixar de pedir esmolas a V.P. e he, que queira dar ordem, e disposiçam ao bom governo desta nova fundaçam, para o que me parece será conveniente, nam encontrando as leys, que V.P. continue no officio ao Padre Guardiã, e faça nosso Vigario, e Confessor ao Padre Frey António da Ressureição, de cuja virtude, e exemplo estamos muito satisfeitas; e para correr com a obra, pois entende muito de architectura (...) 1 de Janeiro de 1634.”*

³⁴ DEOS, Fr. Jacinto de - *“Vergel de Plantas, e Flores Da Provincia da Madre de Deos dos Capuchos Reformados”*. Lisboa: [s.n.], 1690, pp. 132-33.

³⁵ DEOS, Fr. Jacinto de - *“Vergel de Plantas, e Flores Da Provincia da Madre de Deos dos Capuchos Reformados”*. Lisboa: [s.n.], 1690, p. 137.

³⁶ Informações referentes ao Quarto Capítulo Provincial, celebrado em Janeiro de 1634 (p.

representar o portal encontra talvez eco nas representações de Chinnery segundo escreve Cesar Guillen-Nuñez³⁷ e sobre o qual Pedro Dias nada refere de concreto. Encontramos recentemente uma pintura *China Trade* datada dos anos quarenta do século XIX, de um autor desconhecido, e representando uma raríssima vista tirada de um pátio na Praia Grande. Esta pintura revela-nos uma construção que nunca havíamos encontrado devido ao ângulo utilizado.



Fig. 2 - Vista da Praia Grande (pormenor – “igreja do Convento de Santa Clara” à esquerda), cerca de 1840. Fonte : http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/rise_fall_canton_04/cw_gal_01_thumb.html.

A julgar pela localização, logo acima do referido portal, poderá ser a única representação conhecida, até à data, da Igreja de Santa Clara. Comparando a representação da Igreja do Convento de São Francisco (à direita do portal) com a fotografia tirada pouco depois por Jules Itier, podemos apreciar um razoável rigor na representação, pelo que estaríamos perante um templo cujo frontão ondulado e plasticamente carregado não seria muito diferente do portal do Convento e relacionar-se-ia com o da Igreja do Convento de Santo Agostinho. A documentação coeva permitiu-nos conhecer ainda as religiosas de Manila e que estas, pelo que já conseguimos apurar, teriam permanecido algum tempo na Ermida da Guia e assistido à missa na capela-mor da Igreja de São Francisco, “*toda cercada de ricos e fermosos biombos onde se meteram*”³⁸

A Igreja de Nossa Senhora da Graça (do Convento de Santo Agostinho) remonta, como vimos, ao século XVI. Apesar de a representação de Chinnery mostrar claras diferenças para com o edifício actual e de as renovações (que

463). Frei António da Ressurreição continuaria como “Confessor das Freiras de S. Clara de Macao” em 1636 (p. 464).

³⁷ Cf. *Arts of Asia*. Hong-Kong. 16: 1 (1986), pp. 66 a 70. O autor também refere ter “quebrado o mito” da identificação errada dos desenhos da Igreja de Santo Agostinho, confundida com a Igreja de São Francisco.

³⁸ TRINDADE, Pe. Frei Paulo da; LOPES, F. Félix, ed. - “*Conquista Espiritual do Oriente. III Parte*”. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1967, p. 527.

não podem ser de 1814, como se tem escrito, quando confrontadas com as representações) deverem ser ainda do século XIX e perpetuarem uma memória do número e disposição dos vãos da fachada anterior, não podemos considerar o edifício como um exemplo mais simples da arquitectura conventual do território se atentarmos na exuberância do coroamento e da decoração dos vãos. Não sabemos a data da “barroquização” mas podemos induzir que se relacione com o regresso dos religiosos entretanto expulsos no decorrer da Questão dos Ritos³⁹. Este regresso teria ocorrido em 1717 ou 1721⁴⁰ e temos a notícia de que ocorreram obras no seu interior pois, quando voltou para as mãos da Ordem: “os *retábulos, e as imagens dos altares estavam tão destruídos do rigor do tempo, e da voracidade de huma formiga branca, que há naquela terra, que estavam postos no chão, e em pedaços.*”⁴¹. Podemos supor que o portal seja ainda o de origem, seiscentista ou setecentista, mas temos dúvidas quanto à restante ornamentação⁴². As representações da igreja antes dos anos 70 do século XIX (inclusivamente as poucas fotografias) levantam a hipótese da existência de uma primitiva torre, igualmente recuada, mas à direita do edifício e que poderá ter sido demolida na sequência do incêndio de 1872 que se abateu sobre a capela-mor e outras dependências⁴³. A nova torre, que parece ter sido concluída em 1878⁴⁴ encontra-se à esquerda do edifício e é agora um museu. A referência à “torre primitiva”, que aparenta ser muralhada

³⁹ Cf. BRUNT, Michael Hugo – The Church and Former Monastery of St. Augustuine, Macao. *The Journal of the Society of Architectural Historians*. 19: 2 (1960), pp. 69-75, p. 71.

⁴⁰ O Pe. Me. Fr. Manuel de Ave-Maria no seu *Manual Eremítico da Congregação da Índia Oriental dos Eremitas de N. P. S. Agostinho* (1817) afirma que o Convento foi novamente entregue aos Agostinhos, tendo partido para lá o Pe. Fr. Christovão da Assumplão em 1717 e só no ano de 1720 teve novamente prior (Pe. Fr. Jerónimo de Santo Agostinho). Cf. REGO, António da Silva – *Documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955, Volume XI, p. 162. O Pe. Fr. Manuel da Purificação, nas suas *Memórias da Congregação Agostiniana na Índia Oriental*, refere que só passou novamente para a Ordem em 1721 e que ficara ao abandono e se chegou, inclusive, a pensar fazer ali a Sé. Cf. REGO, António da Silva – *Documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1958, Volume XII, p. 17.

⁴¹ Pe. Fr. Manuel da Purificação nas suas *Memórias da Congregação Agostiniana na Índia Oriental*. Cf. REGO – *Documentação*, Volume XII, p. 17.

⁴² Pedro Dias adianta que deverá ser do risco de José Tomás de Aquino (1804-1852), responsável por muitas renovações na cidade, mas não encontramos informação de tal renovação. Se não for ainda parte da original, estamos muito inclinados a afirmar que dela fosse derivada, tal como veremos mais adiante.

⁴³ Cf. DIAS – *A Urbanização*, p. 164.

⁴⁴ *Ibidem*. Note-se que Pedro Dias menciona trabalhos numa torre já a partir de 1867, data posterior a quase todas as representações que conhecemos da igreja com a torre “primitiva”.

como a da Igreja da Misericórdia, apesar de tal ser apenas sustentado pela análise das fontes gráficas, ou a dúvidas sobre a sua existência, nunca foi encontrada por nós na bibliografia. Tal como a igreja dos Dominicanos, este edifício apresenta uma capela-mor muito profunda e mais elevada⁴⁵ que o corpo principal da igreja e que não parece resultar, pelo menos neste caso, das renovações posteriores ao incêndio, visto aparecer em representações anteriores a 1872. Frei Manuel de Ave Maria e Frei Manuel da Purificação, ao descreverem o seu interior, deverão ter usado a mesma fonte: “*A igreja tem por orago a Nossa Senhora da Graça, e quatro altares, o mor he do orago, o 2º da Senhora do Bom Sucesso, o 3º de S. Nicolao de Tolentino, o 4º do Descendimento de Christo.*”⁴⁶. Desconhecemos a data da obra de Frei Manuel da Purificação, mas supomos que seja anterior à de Frei Manuel de Ave-Maria. Note-se que La Pérouse refere que “*In 1786 the population was estimated at twenty thousand inhabitants, of whom only a hundred were Portuguese. At Macao, also, an observatory was erected, in an Augustine convent, for astronomical and nautical observations.*”⁴⁷, algo que nunca tinha sido por nós encontrado e para o qual poderia contribuir a boa localização do edifício.

A Igreja do Convento de São Domingos, igualmente de três naves e cujo corpo também se presume ser o do edifício antigo, sofreu menos alterações ao longo dos dois últimos séculos mas encontra-se igualmente envolta em dúvidas quanto às fases de construção. A bibliografia é especialmente contraditória para a origem do edifício actual, Regina Valente defende que terá sido reconstruída em tijolo no século XVII⁴⁸ e aponta a data de 1721 para uma intervenção no convento, a maioria dos autores considera esta última data como a origem do aspecto actual da igreja. A documentação levanta algumas hipóteses curiosas. Frei Lucas de Santa Catarina descreve um edifício bem próximo do actual na *Quarta Parte da História de São Domingos*⁴⁹, excepção

⁴⁵ Michael Hugo-Brunt diz que tal facto deriva do aumento de um edifício primitivo e que tal sucedera também no caso da Igreja de São Domingos.

⁴⁶ REGO – *Documentação*, Volume XII, p. 16.

⁴⁷ DULKEN, H. W. – *The worlds Explorers or travels and adventurs*. London: Ward, Lock and Tyler, s./d.. Fundo da Biblioteca da Feitoria Inglesa e disponível na Internet.

⁴⁸ VALENTE, Regina – *Igrejas de Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1993, p. 20.

⁴⁹ Pedro Dias segue também esta descrição. DIAS – *História da Arte Portuguesa no Mundo*, p. 157. “*De Malaca quinhentas legoas, está a Cidade da China, nella tem a Congregação Casa sumptuosa, perfeita, e acabada, o titulo da Senhora do Rosario; Igreja de trez naves, tecto e columnas douradas; Claustro, e Dormitorios, grandes e desafogados. Ha aqui algumas*

feita ao douramento de tecto e colunas, e este seria o estado do mesmo em 1733. Já na *Terceira Parte* publicada em 1678, se refere um “convento de seis até oito Religiosos”⁵⁰, número bem mais reduzido que os vinte religiosos referidos em 1733, o que confirmaria um aumento, pelo menos, do convento. Os autores que referem as modificações setecentistas e a própria fundação do convento não precisam as fontes usadas, pelo que mais não podemos que juntar um dado à especulação, tendo em conta o carácter algo impreciso das datações da descrição de 1678 e ausência de outras referências mais precisas.

As contradições são ainda maiores para a Igreja de São Lourenço. A mais vasta das paroquiais (presumindo que o edifício antigo da Catedral fosse de dimensões semelhantes ao actual) aparece como uma fonte de incógnitas e incorrecções. Pedro Dias refere que a igreja foi reconstruída em taipa em 1618, por outro lado, não entendemos a referência da reconstrução em pedra do edifício em 1801⁵¹ quando confrontada com o que nos diz o filho de José Tomás de Aquino em carta transcrita pelo Padre Manuel Teixeira⁵². Segundo o

Confrarias, administradas com grande devoção, e despezas. No serviço da Igreja muita prata, e entre boas pessas della, a mais celebre, huma alampada de singular feitio, e tão estranha grandeza, que se não pode por, nem tirar da Capella, senao desmanchando-se em pessas miúdas; sustenta esta Casa até vinte Religiosos.”. Cf. SANTA CATARINA, Fr. Lucas de – “*Quarta Parte da Historia de S. Domingos Particular do Reino e Conquistas de Portugal*”. [S. l.: s.n.], 1733, pp. 787-88.

⁵⁰ “A mil legoas de Goa na costa da China, na Provincia que chamam de Cantaõ (sic), está situada a Cidade de Macao, em hua piquena Ilha do mesmo nome. Aqui temos Convento de seis até oito Religiosos, que vivem de esmollas, e sem nenhua ordinária Reaal. Foy fundado, não ha muitos annos, por hum Religioso de Habito, que alli veyo das Ilhas Filippinas. Como nestas Ilhas florece a Ordem de S. Domingos com numro de Conventos, & notável observância, succedeo fahir dellas com animo de fazer algum bom serviço a nosso Senhor, & a sua Religião o Padre Presentado Fr. Antonio Arcediano com dous companheiros, Frey Afonso, & Frey Bartholameu. Tomando nesta ilha, pareceolhe posto acomodado para acometer, & combater a muy cerrada Gentilidade da China. E levantou logo hua piquena Ermida, em nome de S. Domingos, acompanhada de pobres aposentinhos. Passados alguns annos, vendo que como o Convento se frequentava, & estimava dos moradores, avisou a o Vigario geral da Índia, mandasse toomar posse della pela Congregaçam: E elle com dezejões de servir denovo á Ordem na sua profissão, que era de muito boas letras, se foy para Goa, onde leo alguns annos Theologia, & depois se embarcou para Espanha sua pátria nas nossas naos: E veyo a acabar em paz no Collegio de S. Domingos de Valladolid, fazendo officio de Leytor de Theologia, & deixando grande fama de virtudes, & doutrina.”. Cf. CACEGAS, Fr Luís; SOUSA, Fr. Luís de, amp. – “*Terceira Parte da Historia de S. Domingos Particular do Reino e Conquistas de Portugal*”. Lisboa: [s.n.], 1678, p. 442.

⁵¹ AaVv – Macau. *Memorial City on the Estuary of the River of Pearls*. Macau: Governement of Macao, 1985, Cronologia.

⁵² “A Egreja de S. Lourenço foi reedificada pelo Sr. Alexandrino António de Mello e a direcção das obras pelo Sr. Jozé Thomaz d’Aquino, pessoa esta que tem delineado e superintendido várias obras de edificações e construcções em Macau – que mais adiante vão nomeadas. O dinheiro d’essa subscripção não excedeu a \$7000; foi quanto custaram as obras da referida egreja tendo o tecto todo o soalho novo e a sua capela mor desde a baze; o resto ficou na antiga e rígidas taipa da antiga construcção, que não serão os obreiros de hoje capazes de

documento, Tomás de Aquino teria alterado a cobertura do edifício na reconstrução de 1844-47 mas, à excepção da capela-mor, teria trabalhado directamente sobre as paredes de taipa originais (que poderiam remontar no mínimo a 1801, mas tendemos a crer que fossem do século XVII ou XVIII pela referência feita); ainda segundo este documento, a cobertura teria um carácter especialmente revolucionário e polémico por não ser suportada por colunas, o que leva a crer que a igreja anterior pudesse ser de três naves e tal fosse comum à maioria das igrejas da cidade.

As representações que conhecemos e as vistas gerais não esclarecem quanto à cronologia e são elas próprias contraditórias. Se sabemos que o edifício actual resultou das modificações que rondaram o ano de 1897 (tal é especialmente notório quando vemos as diferenças da capela-mor em 1868 para a actual), conhecer em concreto a evolução das modificações para períodos anteriores é ainda impossível. A julgar pelo testemunho do filho de Tomás de Aquino, as modificações não afectaram sobremaneira o corpo da igreja e ela aparece, de forma mais ou menos detalhada, sempre com as duas torres (característica praticamente única nas igrejas de Macau até ao século XIX) e as suas linhas classicizantes. Pedro Dias terá, presumivelmente, conhecido representações mais pormenorizadas e refere as pilastras e molduras anteriores à renovação e o anterior frontão que ostentava um brasão da Casa Real, tais elementos aparecem pouco perceptíveis nas reproduções que conhecemos. Por outro lado, outra dúvida surge pois, ao compararmos duas representações de Chinnery, que era bastante preciso nos seus desenhos, existe uma enorme diferença entre as torres e a cobertura. Dado

produzir, apesar de o Sr. Sauvage dizer, “com argamassa feita de terra com piquena quantidade de cal ordinária”.

Pois o modelo em que estava construído o madeiramento do tecto dessa igreja, não era até então conhecido em Macau; de forma que teve o dito Sr. Aquino grandes oposições por parte dos subscriptores e mesmo do Sr. Mello – que protestaram dizendo que não seria possível sustentar o tecto sem os apoios de columnas no corpo da igreja, como até então existiam: - persistindo este senhor e com esmeradas provas; mesmo assim sempre teve de depositar \$4000 do seu, para garantir a solidez da obra e a poder levar ao fim. Estas obras duraram trinta anos, sem que precisassem de reparações até que lhe mexeu em 1877 a direcção das obras públicas, e em seguida em 1881, gastando ambas as vezes boa soma de dinheiro e duraram essas reparações apenas dez annos e presente.te se acha aruinada.

*Se havia defeitos na construção porque então não se descobriram? Quem nos diz que não foi por má direcção na reconstrução do tecto que as paredes ficaram abolidas?’. Cf. TEIXEIRA, Manuel – *Galeria de Macaenses Ilustres do Século XIX*. Macau: Imprensa Nacional, 1942, p. 635. A defesa resulta dos “ataques” publicados no *Boletim Oficial* pelo director das Obras Públicas, Albino António Sauvage, por altura da reconstrução do edifício em 1898.*

que desconhecemos as datas dos desenhos e, tendo em conta a fotografia de 1868 e as vistas gerais, podemos conjecturar que a representação em que a cobertura parece quase ultrapassar a altura das torres fosse já posterior às intervenções de Tomás de Aquino, isto se atentarmos à cobertura das torres na fotografia, que parece muito diferente da cobertura em terraço presente nas representações posteriores e na actualidade. Na representação com as paredes e cobertura mais baixas, notamos ainda uma capela lateral com frontão clássico que se alterará, depois da presumível renovação, para o telhado simples do outro desenho. Manuel Teixeira⁵³ refere uma *lápide* com a data de 1618, presente na capela de Nossa Senhora dos Remédios, um dos braços do transepto, esta data, que poderá dizer respeito à igreja ou apenas à capela, talvez tenha contribuído para as datas que encontramos na bibliografia e permite-nos enfatizar a necessidade de colocar em questão a extensão das diversas renovações do edifício.



Fig. 3 - A Igreja de Santo António após o tufão de 1874. Fonte:
http://www.cccm.mctes.pt/bdigital/opac.php?action=show&collection_id=6&iid=61&fid=74.

Unicamente representada em fotografia, a Igreja de Santo António seria obra de um mestre bem informado. A infeliz renovação dos anos 30 do século XX privou-nos de um exemplar único no território. A fotografia do tufão de 1874 e que até agora permaneceu ignorada dos estudos⁵⁴ empurra a data deste

⁵³ TEIXEIRA - *Paróquia de S. Lourenço*, pp. 3-4.

⁵⁴ Aparece reproduzida unicamente no *Kit* referido de Património da Humanidade mas carece de qualquer tipo de identificação.

exemplar para 1809 ou até para 1638 (ou 1608). Até agora não dispomos de dados que nos permitam conhecer a extensão das renovações mas, a julgar por uma placa existente no local, a igreja teria sido reconstruída em 1810, mas tal referência não é suportada pela bibliografia. Estamos, mais uma vez, no terreno das dúvidas e pouco conseguimos avançar. Numa fotografia do final do século XIX vemos que a torre, semelhante à das igrejas mais pequenas do território, era apenas rebocada, tal dado leva-nos a colocar a hipótese de a fachada ser do século XVII, presumindo-se que uma renovação no século XIX tivesse um carácter mais abrangente, ainda assim, a data muito precoce de 1809-10 deixa muitas reservas. O interior actualmente apresenta uma só nave e, dadas as dimensões mais modestas do edifício, não nos surpreenderia que assim fosse originalmente, mas não são mais que suposições. Pelas proporções dos elementos da fachada, parece-nos ser do século XVII e, independentemente da sua data, a atenção dada à gramática clássica por parte do seu autor tornava-a um exemplar particularmente erudito no panorama do território, o que poderia advir da importância que o seu orago tinha na comunidade.



Fig. 4 - Title not known from *Album of Sketches, Including Views in India, Hong Kong and Macao (T08777-T08810)* by George Chinnery. Poderá ser a antiga Catedral de Macau? (s/d). Fonte: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=24370&searchid=12653>.

A descoberta no sítio da Tate Gallery do desenho não identificado de Chinnery trouxe uma nova hipótese que, tal como a maioria das que fomos levantando, carece de provas documentais e tem o valor unicamente de uma conjectura. Representa uma grande igreja católica num ambiente semelhante

aos que Chinnery desenha em Macau. O cruzeiro é muito semelhante ao que se encontra actualmente no largo da Sé e as figuras presentes no desenho são representadas com a trança características dos chineses da Dinastia Qing. A informação disponível sobre o desenho refere a possibilidade de se tratar de uma vista tirada em Macau e os elementos referidos parecem comprovar isso mesmo. Sendo uma vista de Macau e, dado que a igreja é bastante diferente das que conhecemos⁵⁵ (e que Chinnery representa), somos levados a crer que estamos perante a única representação que conhecemos da antiga Catedral de Macau, antes das demolições do século XIX e da reconstrução sob a direcção de Tomás de Aquino em 1844-1850. Os dados apontam uma possível “petrificação” no século XVII⁵⁶ e algumas renovações e reparações no século XVIII. Um dos dados que conhecemos refere que a igreja estava com a fachada voltada para Oriente⁵⁷ pois o novo templo foi erguido com a fachada voltada sensivelmente a Norte para não tapar o Paço Episcopal. O outro dado, que Pedro Dias refere com base em documentação, aponta para danos na torre, o que permitir levantar a hipótese de que só possuísse uma torre até à construção do novo edifício. A ser realmente a primitiva Catedral, esta seria um vasto edifício com uma fachada em que a marcada pelo ritmo ditado por pilastras toscanas em dois níveis sobrepostos, como em São Domingos e São Paulo (com colunas e mais níveis), mas com um entablamento de cornija mistilínea próximo de São Francisco. Não pondo de parte a hipótese de a representação estar incompleta, o único vão de iluminação da fachada fora rasgado no segundo nível, no eixo de entrada. As pilastras do primeiro nível assentavam sobre plintos e as do segundo nível sobre uma fina cornija, terminando no que parecem ser urnas.

V. Algumas considerações sobre a plástica decorativa

Como tivemos oportunidade de constatar, o *corpus* de edifícios analisados foi submetido a diversas transformações desde a sua primitiva

⁵⁵ E parece grande demais para ser alguma das igrejas ou capelas não representadas.

⁵⁶ A data de 1622-23 que Regina Valente e que Manuel Teixeira (*Macau no século XVII*) apontam é muito próxima da data referida para o início da Sede Vacante (c. 1623-1690) que seria conotada com a ruína material e espiritual da diocese e da sua igreja (*Macau e a sua Diocese*).

⁵⁷ Regina Valente e Pedro Dias referem-no mas não apontam a fonte.

edificação pelo que se pode dizer que, de uma maneira geral, a igreja que se encontra menos alterada desde a sua concepção original será a do antigo Colégio da Madre de Deus, consumida por um incêndio em 1835 e da qual só resta a fachada. Conhecemos a existência de um considerável acervo de representações das quais se destacam, pela sua fidelidade e detalhe, as obras de George Chinnery.

Vamos atentar um pouco na ornamentação dos edifícios antes das principais renovações ou substituições do século XIX. No caso da Igreja de Nossa Senhora da Esperança (São Lázaro), a bibliografia afirma que terá sido construída no século XVI, muito alterada ou reconstruída em 1638⁵⁸, novamente alterada em 1767⁵⁹ e totalmente reconstruída em 1885 (numa forma próxima da actual) para voltar a sofrer novas alterações. Chinnery fixa o seu aspecto num desenho datado de 1832 e podemos observar um pequeno templo com a sua torre sineira, à esquerda do observador, alinhada com a fachada. Chamamos a atenção para o cruzeiro e para a ornamentação da cornija que Pedro Dias considera de influência chinesa⁶⁰. O desenho não permite a precisão desejada mas, comparando com o desenho de Chinnery da muito semelhante igreja da Misericórdia (igualmente datado de 1832), com um nível de detalhe muito superior, somos levados a considerar que a cornija fosse igualmente ornamentada com apontamentos de volutas (que nos parecem possuir apenas uma curva que parte do elemento inferior) e pequenos pináculos. A igreja privativa da Misericórdia (Nossa Senhora da Visitação) padece, igualmente, das mesmas dúvidas quanto às fases de construção. Sabemos que o Provedor Luís Coelho fez obras no edifício em 1747 mas não sabemos se estas terão enobrecido a igreja⁶¹, a qual terá existido desde o século XVI (época de criação da instituição) e poderá, como indica a generalidade da bibliografia, ter sido “petrificada” em meados do século XVII. Do seu interior nada sabemos à excepção que “tinha mestre de capela, organista e ‘meninos cantores’, mas estes eram mal pagos” na segunda

⁵⁸ Possui um cruzeiro com a data de 1637. Cf. VALENTE – *Igrejas de Macau*, p. 44.

⁵⁹ “Em 1767 o vigário, Padre Vicente Ferreira, pediu ao Senado dinheiro para recuperar o tecto da igreja e da capela do Santíssimo Sacramento, que ameaçavam ruína.” DIAS - *A Urbanização*, p. 172.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 173.

⁶¹ DIAS – *História da Arte Portuguesa no Mundo*, p. 442. A informação é baseada nos estudos de Manuel Teixeira.

metade do século XVIII⁶². O edifício actual data de 1905 mas há estudos que apontam para que a igreja possa ter sido demolida anteriormente⁶³.

O desenho de Chinnery revela-nos uma torre de cariz fortificado e a utilização corrente do reboco nas paredes, uma das marcas da arquitectura do território. O portal é formado por duas pilastras (ou colunas) jónicas (?) sobre plinto, encimadas por um entablamento corrido sobrepujado pelo que parece ser uma janela de sacada (ou talvez um nicho) enquadrada por duas aletas e o que nos parecem ser pináculos sobre plinto no enfiamento da pilastra/coluna. Esta gramática, que se encontraria em concordância com a que ornamenta a cornija, transporta-nos imediatamente para o universo do Mundo Português e para uma filiação “italo-flamenga”. Podemos encontrar exemplos muito semelhantes nas gravuras de Hans Vredeman de Vries, por exemplo na obra *Architectura* (1577), ou de Dietterlin. Este tipo de elementos, volutas e pináculos (com diferente morfologia e remate), aparecem também no Tratado de Sebastiano Serlio, particularmente no seu *Livro Extraordinário* (cuja primeira edição é de 1551) e cuja divulgação em Portugal foi bastante grande, nomeadamente através da gravura avulsa⁶⁴. Nas gravuras XVI e XXX deste Livro podemos ver as aletas que ladeiam um vão e pináculos piramidais rematados por esferas, lembrando as estruturas que encontramos na igreja do antigo Colégio da Madre de Deus, embora aqui as esferas sejam de maiores dimensões e o pináculo lembre mais a forma de um obelisco, apresentando uma menor inclinação das suas faces⁶⁵.

A presença deste “ar de família” na plástica decorativa estende-se a outros edifícios. Vimos já um entablamento decorado pelo que nos parecem ser tímidas volutas e pináculos na igreja de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula (São Francisco) e podemos observar na muito alterada fachada da igreja de Nossa Senhora da Graça (Santo Agostinho) uma empena coroada por aletas e com dois elaborados pináculos no enfiamento das pilastras dos cunhais, segundo o pormenorizado desenho de Chinnery de 1829.

⁶² PIRES – *A vida marítima*, p. 55.

⁶³ Cf. COSTA – *História da Arquitectura*.

⁶⁴ Veja-se, por exemplo: SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002; RUÃO, Carlos – *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: Grupo EDP, 1996.

⁶⁵ Cf. COUCEIRO, Gonçalo – *A Igreja de S. Paulo de Macau*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997, pp. 125 a 127.

Confrontando estes pormenores com as vistas gerais e com o que já havíamos referido quanto à plástica decorativa da igreja actual (com as reservas assinaladas) e que nos parece mimetizar a anterior, podemos estabelecer um paralelismo entre os portais desta igreja e da igreja da Misericórdia, com o de Nossa Senhora da Graça formado por dois pares de colunas toscanas que suportam também um entablamento corrido igualmente sobrepelado por janela de sacada ladeada por aletas sobrepostas (muito à maneira de Serlio) e por dois pináculos de forma piramidal sobre plintos e rematados por esferas. O eixo da entrada terminaria, como actualmente, num nicho, embora não existisse cornija a delimitar a empena. Uma solução semelhante, pelas proporções, composição da fachada e alguma da ornamentação, pode ser encontrada na igreja da Misericórdia de Mangualde (datada de 1721, segundo risco de Gaspar Ferreira) e parece ter sido experimentado já por Serlio na Gravura XX (e final) do seu Livro Extraordinário. Das três soluções de coroamento, que delimitam um tímpano “pseudo-triangular”, a partir da tradicional articulação do rectângulo central com os dois corpos inferiores por meio de aletas, a solução da igreja macaense é a mais elaborada⁶⁶.

Até serem conhecidos dados mais precisos sobre as renovações de que estes edifícios foram alvo não podemos fazer mais que notar estes paralelismos e a presença de elementos comuns na plástica decorativa destes edifícios. Outro elemento que parece ter sido comum, como alternativa aos pináculos e volutas que coroavam os entablamentos mais “mistilíneos”, eram as urnas. Encontrámos urnas no enfiamento das pilastras da igreja de Santo António (e que sobreviveram às renovações dos anos trinta) e em aspectos da igreja de São Lourenço anteriores à última renovação do século XIX. Aquela que presumimos ter sido a primitiva Catedral de Macau contava, como vimos, com urnas no enfiamento das pilastras, apesar de apresentar um entablamento levemente mistilíneo, e a igreja menos alterada do território, à excepção das “Ruínas de São Paulo”, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário (São Domingos) apresenta ainda as urnas que exhibia no tempo de Chinnery. A comparação da

⁶⁶ Soluções como as referidas encontram paralelo na arquitectura de origem portuguesa no Brasil. Pedro Dias nota a propósito deste coroamento: “Aqui o coroamento não é direito, mas mistilíneo, com volutas num estilo barroco próximo do que decorava o interior da igreja dos jesuítas, por exemplo, ou dos portais das cercas de São José e de Santa Clara”. DIAS – *A Urbanização*, p. 166.

frontaria do templo, que parece ter sido apenas alterada pelos estuques dos restauros mais próximos da actualidade⁶⁷, com a gravura do “Templo de Ordem Coríntia” do Livro IV de Serlio (primeira edição de 1542) permite tirar algumas conclusões interessantes.



Fig. 5 - “Templo de Ordem Coríntia” do Livro IV de Serlio (edição de Francesco de Franceschi, 1584).

A igreja de Macau reproduz com bastante fidelidade a o ritmo de 2 + 2 + 2 + 2 colunas proposto por Serlio, diminuindo o espaço entre as colunas dos extremos, simplificando os entablamentos e conferindo-lhes maior plasticidade e dinâmica, através da articulação de saliências. O criador do risco de Nossa Senhora do Rosário acrescenta um nível ao edifício mas parte da ordem jónica, como na igreja igualmente mariana do antigo Colégio da Madre de Deus, sobrepondo a ordem coríntia do desenho de Serlio, embora com uma interpretação muito mais livre do que a que encontramos na igreja dos Jesuítas, para o que poderão também contribuir a mão-de-obra local bem como os materiais utilizados⁶⁸ e intervenções posteriores.

⁶⁷ Cf. DIAS – *A Urbanização*, p. 159.

⁶⁸ Que, segundo o pouco favorável relato atrás reproduzido, seria tijolo rebocado, com as bases em granito.



Fig. 6 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário (São Domingos) de Macau (na actualidade).
Fonte: <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/715690.jpg>.

O próprio medalhão ovalado do terceiro nível⁶⁹ recorda o óculo do desenho serliano, o que acontece também com a utilização de urnas⁷⁰ no enfiamento das colunas dos extremos (ao contrário dos pináculos da igreja dos Jesuítas) e de plintos sob todas elas. Por outro lado, se o desenho de Serlio parece ter servido, pelo menos a nível das proporções e da articulação de elementos da fachada, como modelo de inúmeras igrejas pela Europa e espaços ultramarinos, e de no território existir, na igreja do antigo Colégio da Madre de Deus, um exemplar (de diferentes proporções) deste “modelo”, Nossa Senhora do Rosário é das poucas igrejas que utiliza duas colunas nos extremos, ao contrário da própria igreja dos Jesuítas de Macau e de outras igrejas, como a da Cartuxa de Évora⁷¹, que partem de modelos semelhantes⁷².

VI. Conclusão

Pelo que tivemos oportunidade de explorar, a Época Moderna foi, para Macau, uma época de crescimento, transformação e, por fim, de estagnação. Apesar de uma conjuntura económica por vezes muito difícil, dos entraves das

⁶⁹ Que já existia, talvez com um aspecto diferente, no tempo de Chinnery.

⁷⁰ Que no desenho de Serlio parecem ser fogaréus.

⁷¹ Este desenho já foi apresentado como uma das fontes possíveis desta igreja em SOROMENHO, Miguel – As possíveis fontes tipológicas da fachada da Igreja. *Revista Monumentos*. 10 (1999).

⁷² Notem-se ainda as semelhanças entre as proporções e articulação dos corpos da fachada entre Nossa Senhora do Rosário e a muito devastada igreja de São Domingos de Lisboa.

autoridades chinesas e da própria dificuldade em construir e manter modelos “estranhos, em terra estranha”, a *vida* destes edifícios não parou. Procuramos conhecer o seu aspecto nos séculos XVI ao XVIII, antes das renovações oitocentistas que as alteraram progressivamente, para que possamos vir a conseguir entender a sua génese e as suas especificidades. Apesar de termos salientado, sobretudo, os dados novos que conseguimos obter, ou confirmar, podemos tecer já algumas considerações sobre as características deste *corpus* de edifícios.

Ao nível da planta predominariam as três naves nos edifícios de maiores dimensões e a nave única nos menores. Cremos que seriam plantas simples, eminentemente práticas, mas não estamos ainda convictos de que tal se explique unicamente pela necessidade de seguir as técnicas e tradições construtivas endógenas ao território (a capela de Nossa Senhora da Guia possui uma abóbada em tijolo, sustentada por paredes fortemente contrafortadas, e a igreja do Seminário de São José, da primeira metade do século XVIII, apresenta um prospecto extremamente sofisticado que articula quatro abóbadas de berço abatidas com uma cúpula baixa) mas que também poderá ser explicada por uma vontade em aproveitar estas mesmas técnicas⁷³. Esta planta tripartida seria levantada em paredes de taipa ou tijolo (na maioria dos casos) e a estrutura da cobertura seria, com as excepções já referidas, de madeira, segundo a eficiente técnica chinesa. Por não possuímos muitos dados sobre a *vida* destes edifícios, mais não podemos que especular o porquê do predomínio desta solução, que não era estranha na metrópole, embora para cronologias um pouco mais recuadas (tendo em conta as renovações, por vezes integrais, do século XVII). Seriam edifícios baixos, devido aos tufões, geralmente com uma torre sineira (excepção feita a São Lourenço) cuja disposição variava: ao nível da fachada em igrejas como São Lázaro, Misericórdia e São Lourenço; ligeiramente recuada em igrejas como Santo António ou o Colégio da Madre de Deus; muito recuada, mas ainda assim lateralmente à fachada, em São Domingos e Santo Agostinho; traseira ou inexistente em São Francisco, Ermida de Nossa Senhora da Penha de França

⁷³ Lembremos que a igreja do antigo Colégio da Madre de Deus possuía os primeiros arcos de pedra do território mas utilizava, para sustentar a sua rica cobertura em madeira ornamentada “à chinesa”, colunas de madeira sobre base pétreas, como um templo chinês.

e na Catedral. As galerias, que fomos referindo, localizadas lateralmente aos edifícios (à excepção de São Francisco) encontram-se quer no Reino, quer no Império, por questões de enquadramento urbano e, muito especialmente, para protecção dos rigores do clima. Em Macau acabarão por se tornar uma marca distintiva da renovação classicizante do século XIX (em consonância com a influência britânica de Hong-Kong) e serão presença habitual também na arquitectura civil. Ao nível da ornamentação encontramos referências que caracterizam as igrejas paroquiais (Santo António, São Lourenço e a Catedral) como mais simples do que as suas congéneres conventuais. Ao termo simples preferimos austero. A ornamentação de São Lourenço e de Santo António assentaria nas suas pilastras encimadas por urnas e demonstrava, pelo menos em Santo António, uma curiosa erudição para o território (atente-se na correcta utilização do ritmo de métopas e triglifos no friso da primitiva igreja), sendo os templos coroados por frontões clássicos. A presumível Catedral partilhava dos mesmos elementos mas apresentava uma cornija formada por tímidas volutas que lhe davam um carácter mistilíneo, mas tal poder-se-ia dever às renovações do século XVIII, à semelhança do que aconteceu em muitos templos do Reino após o Terramoto de 1755. Em São Domingos e no Colégio da Madre de Deus utilizar-se-ia a solução popularizada por Serlio, embora na igreja dos Jesuítas exista um carácter mais *barroco* de uma crescente complexidade no sentido do eixo central (com o aumento do número de colunas e diminuição do intercolúnio) e os capiteis sejam mais canónicos que os pouco rigorosos (e talvez muito alterados) de São Domingos, onde a utilização de duas colunas nos extremos (e repetição das mesmas com maior intercolúnio junto do eixo central) lhe confere um carácter mais *maneirista*, intencional ou não. Em São Francisco, São Lázaro e na igreja da Misericórdia, a ornamentação das cornijas parece-nos remeter para uma filiação mais flamenga (que também parece existir em alguns elementos da igreja dos Jesuítas) que em Santo Agostinho atinge uma configuração realmente complexa. Nesta última, bem como na igreja da Misericórdia, os portais parecem socorrer-se da mesma gramática e o mesmo se passaria, presumivelmente, no portal de Santa Clara (e a julgar pela pintura, na sua cornija) e no portal do Seminário de São José. Sabemos que houve intervenção em São Lázaro e na igreja da Misericórdia (1767 e 1747,

respectivamente) e podemos supor que daí tivesse resultado o “enobrecimento”, presumimos uma intervenção coincidente com a devolução de Santo Agostinho à Congregação (1717-1721) o que estaria de acordo com a gramática utilizada mas desconhecemos qualquer tipo de intervenção em São Francisco e Santa Clara (que foram reconstruída e construída na primeira metade do século XVII, respectivamente). Podemos supor, por estas datas e pelos elementos utilizados, que esta *actualização* destes edifícios tenha ocorrido no decorrer do século XVIII, com paralelismos no Reino e no Mundo Português. Foi levantada a questão da influência de elementos chineses em São Lázaro mas, à luz do que vimos, somos levados a crer que tal se deva à fidelidade do desenho ou à “criatividade” da ornamentação. Não podemos, ainda assim, deixar de notar que os templos chineses tradicionais (que ainda existem em Macau e que foram sendo renovados, sem grandes alterações, ao longo dos séculos) eram estruturas muito simples e funcionais (uma simplicidade de resultado e não de concepção, perpetuada pela tradição), com soluções estruturais semelhantes às utilizadas em muitas igrejas e com uma ornamentação que se desenvolvia no coroamento, colunas, molduras e painéis relevados, e que noutros territórios, como a Índia, ou mesmo na igreja do Colégio da Madre de Deus em Macau, existiam elementos orientais nas igrejas. Fica a questão da real comunhão de culturas que nos parece ter sido cada vez mais marcante no território.

Uma investigação que tirou partido dos recursos e que procurou um apurar crescente da informação já coligida ou disponível de forma indirecta sobre estes edifícios, permitiu esclarecer algumas dúvidas, conhecer novos aspectos dos mesmos e elaborar alguns caminhos de investigação futura. Será necessário aumentar o conhecimento da *vida* destes edifícios, entender a sua evolução diacrónica, e a do restante património de origem portuguesa, para descortinar um sentido sincrónico deste legado na sua origem, especificidade e generalidade e que permitirá a produção da informação de qualidade que o turista actual procura.

Por fim, cientes de que o primeiro passo para a salvaguarda é o conhecimento, fica a esperança de que esta chamada de atenção e o pequeno contributo subsequente estimulem um cada vez maior conhecimento científico

do Património, desvinculado da perpetuação de erros anteriores e valorizando e enquadrando assim, neste caso na sua filiação Portuguesa e Europeia, uma herança que a Humanidade clama como sua.

A Memória das Imagens: Os Santos Negros da Igreja de Santa Clara do Porto

Inês Afonso Lopes¹

Resumo: As imagens como portadoras de memórias perdidas são um objeto de estudo que urge ser trabalhado. Partindo das imagens agora praticamente desconhecidas dos Santos Negros Santo Elesbão e Santa Ifigénia, pretende-se reconstruir a conjuntura que produziu estas figuras que a nós se assemelham exóticas. A partir da análise dos seus meios de promoção - a coletivização que são as confrarias; o texto apologético do Cronista Carmelita Frei José Pereira de Santana que jogou um papel preponderante na sua propagação; e por fim na sua imagem - pretende-se resgatar a memória praticamente perdida de duas imagens.

Palavras-chave: Imagens/ Memória/ Devoção/ Santos Negros

Abstract: Imagery as a support of lost memories are a subject of study, needing to be observed and analyzed. Starting from the images so far unknown of the black saints like Santo Elesbão and Santa Ifigénia, we want to rebuild the conditions under which the same were designed, even though they seem exotic to us. Analyzing the ways they were promoted, like the collectivization carried out by the "Confrarias"; the apologetic scripts from the Carmelite chronicler Frei José Pereira de Santana, who played an important role in its spreading and, mainly in its image; we aim to recover the almost lost memory of a given image.

Keywords: Images/ Memory/ Devotion/ Black Saints

¹Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em co-tutela com a *École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS*

1. Introdução

A Imagem como veículo de ideologias, despoletadora de devoções, auxiliadora e criadora de memórias. Esta convoca atitudes e rituais, como parte integrante e operante de um mundo pleno de trocas semânticas. A imagem é um documento portador de sentidos, passíveis de se perderem no tempo. A memória aliada à imagem é mutável e distorcida no decorrer do tempo, sendo que a memória transportada pela imagem é muitas vezes refeita, dotando esta de novos sentidos. A Imagem como portadora de memórias, terá que ser analisada como um documento que nos permite apreender o seu primeiro significado, inserido no mundo da sua faturação².

Nesse sentido, cabe ao historiador da arte/imagem perceber os sentidos interrompidos pelo tempo e pela falta do elo dialético entre a imagem e o espectador. Articulando a ideia de que a imagem é agente da memória e que ao mesmo tempo a sua faturação implicou uma função definida (seja esta simbólica ou prática, entrando na conceção de imagem-objeto³) é importante perceber o seu contexto de produção e as ideologias que deram a forma sobre a qual hoje nos interrogamos.

Dentro destas conceções de resgatar a memória e significados inerentes à imagem, encontramos no Retábulo das Almas da Igreja do Convento Santa Clara do Porto, duas peças de imaginária (datadas do século XVIII⁴) de Santos Negros – Santo Elesbão e Santa Ifigénia⁵ (Fig.1 e Fig.2) - que fazem emergir varias questões, quando analisadas. É patente o desconhecimento geral em relação à correspondência iconográfica destes Santos. O seu nome, perde-se na memória do coletivo, o que revela a pouca implantação atual do culto e devoção, sendo estas imagens portadoras de um código interrompido, na

² O conceito de imagem como documento portador de memórias e sentidos está bem explicito em: SERRÃO, Vitor - *A trans-memória das imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2007.

³³³ Sobre o conceito de imagem objecto leia-se: BASCHET, Jérôme – *Introduction : L' Image-Objet in* SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme – *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris : Le Léopard D'or, 1996.pp.7-26.

⁴ LÓPEZ, E. Martínez - *Tablero de ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

⁵ Debruçamo-nos já, mais pormenorizadamente, sobre estes Santos na nossa tese de mestrado - *O Sentido das Imagens. O Retábulo das Almas da Igreja de Santa Clara do Porto*.

dialética entre elas e o crente. Estas figuras enigmáticas, revelam sem dúvida a dimensão trans-contextual das imagens. Hoje, apenas nos resta a ideia antropológicamente atrativa de exotismo, por trás da visão não comum de Santo negro.

As questões que levam ao deslindar destas figuras surgem: *Qual a origem do seu culto, agora desconhecido, e a sua verdadeira disseminação? A que ideologias estas imagens presidiram no seu papel de construtoras da memória? Quem eram os seus principais destinatários e o porquê da sua morfologia, tendo sempre em conta estes destinatários? Só respondendo a estas questões, se poderá por fim perceber verdadeiramente a imagem.*

2. Os Santos Negros Carmelitas – Santo Elesbão e Santa Ifigénia:

A ideia de Santo negro no mundo ocidental, se bem que não inédita, é bastante rara. Num santoral onde a maioria dos membros são representados como caucasianos, é de estranhar a negritude destes dois Santos.

As principais notícias destes Santos, surgem apenas no século XVIII, pela mão do cronista Carmelita Frei José Pereira de Santana, numa vasta obra apologética a eles dedicada⁶. Nesta, é explicitada a sua hagiografia, a partir de um texto de diegese apologética, onde o tipo de culto e benefícios destes santos (Santo Elesbão como protetor contra os perigos do mar e



Fig. 1 A imagem de Santo Elesbão da Igreja de Santa Clara do Porto

⁶ SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos.* Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo.I e II. 1735-1738

Santa Ifigénia como protetora dos incêndios) são expressos.

No entanto, apesar de sem dúvida o texto de Santana ser a obra mais completa dedicada a estes santos e como tal conveniente de analisar mais pormenorizadamente, este não inaugurou este culto, tendo provavelmente apenas procurado difundir-lo de um modo diverso e canonizar os seus moldes. É a partir deste esforço do cronista que podemos perceber os reais contornos do culto a estes Santos.

Na procura do porquê deste culto, deparamo-nos com a expressão utilizada por Santana para definir estes santos – Atlantes. Vindo da mitologia clássica a figura do Atlante está ligada a uma ideia de suporte e de estruturação. Assim, classificar Santo Elesbão e Santa Ifigénia de Atlantes, é sem dúvida uma pista do seu verdadeiro significado para este cronista – atlantes da Ordem Carmelita a que pertenciam e atlantes da nova evangelização propagandística. De modo a perceber-se melhor esta ideia, convém analisar a raiz do seu culto e seus mecanismos.

As origens do culto a Santa Ifigénia e Santo Elesbão, são como já referidas bastante turvas. Temos a notícia do culto a Santa Ifigénia já nos finais da Idade Média, a partir das obras de difusão hagiográfica *Legenda Áurea* e *Flors Santorum*⁷. Nestas obras, a vida de Santa Ifigénia aparece inserida em episódios da vida de São Mateus. Esta é uma princesa etíope evangelizada pelo apóstolo e que converteu a sua vida à fé, tornando-se religiosa. Estas compilações hagiográficas eram vastamente difundidas (exemplo disto é o facto de a



Fig. 2 A imagem de Santa Ifigénia da Igreja de Santa Clara do Porto

⁷ Veja-se: VORÁGINE, Santiago de la – *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, vol.2,1997.p.603 e *Ho flors sanctō[rum] em lingoaje[m] p[or]tugue[s]*. Lixboa : per Herman de campis bombardero del rey & Roberte rabelo, 15 Março 1513.

Legenda Áurea que surgiu em latim no século XV já estar traduzida praticamente em todas as línguas⁸) e utilizadas nos *exempla*, parecendo-nos por isso claro que Santa Ifigénia fosse uma figura familiar dos devotos de São Mateus, no entanto não de grande devoção, visto não ter uma hagiografia isenta da vida do apóstolo. No entanto, é de salientar que o âmago da hagiografia desta Santa, estando ligada ao papel de São Mateus na sua evangelização, reside exatamente no facto de esta ter sido evangelizada por este Santo. Nesse sentido, Santa Ifigénia assemelha-se a um estandarte do poder da evangelização.

Por outro lado, a hagiografia de Santo Elesbão não se encontra em nenhum destes manuais exemplares, sendo por isso complexo perceber a raiz do seu culto. Encontramos realmente a sua menção mais completa (e praticamente única) na obra já referida de Frei José Santana. No entanto, o Santo já aparece no *Martiriológico Romano* de 1586⁹, o que nos leva a concluir a já pré-existência do culto. Pensamos, por isso, que este se tenha difundido principalmente entre esta data e a década de trinta do século XVIII, quando Santana lhe dedica a obra. Apesar de não termos encontrado nenhum documento anterior à obra de Santana que apresente a hagiografia deste Santo, podemos localizar a génese desta figura lendária. No seu relato hagiográfico, Santana foca essencialmente Elesbão como rei da Etiópia (mais precisamente de Axum), que convertendo-se ao cristianismo promove uma cruzada contra o rei herege Dunaán, sendo que no fim da sua vida se retira da vida “terrena”, convertendo-se ao monaquismo. Ora, podemos encontrar uma plena correspondência entre este relato hagiográfico e a vida do Rei Etíope Kaleb. Este rei de Axum do século VI foi um combatente cristão¹⁰ que

⁸ HEAD, Thomas - *Medieval hagiography: an anthology*. New York : Routledge, 2001. p. 24.

⁹ SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princesa da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas...* / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos. Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo I. 1735-1738.p. 311

¹⁰ Cfr. Stuart Munro-Hay - *Aksum: An African Civilisation of Late Antiquity* 1991.

efetivamente pelejou contra um rei judeu – Dhu Nuwas¹¹. Mesmo o próprio nome deste rei, encontra correspondências como o de Elesbão se analisarmos que o título real do rei Kaleb era “Ella Asbeha”¹² bastante semelhante a Elesbão.

Nesse sentido, podemos perceber a origem deste Santo. No entanto, ainda assistem dúvidas quanto aos inícios do seu culto. Para além do breu da sua pele e da Ordem Carmelita de que comungam, Santo Elesbão e Santa Ifigénia possuem convergências na ideia de evangelização, presente nas suas hagiografias, de que podem ser portadores, sendo este um dos pontos principais a analisar quando a eles nos referimos.

Compreender o poder evangelizador destes Santos ligado à propaganda, é muito provavelmente compreender a génese da disseminação do seu culto. Estes, pelas suas características, são passíveis de serem utilizados para vários fins propagandísticos. São africanos evangelizados e evangelizadores, sendo de uma origem temporal remota que remete para os alvares da vida cristã. Foi exatamente esta característica de antiguidade que provavelmente levou a Ordem Carmelita a apropriar-se destes Santos e a torna-los estandartes da sua ordem e seus atlantes.

Os Carmelitas são uma das últimas ordens religiosas a ser criada, encontrando a sua fundação no século XI¹³. Como tal, tinha a necessidade de encontrar raízes mais remotas para melhor alicerçar a sua ordem e valorizá-la face a outras mais antigas. Esta ideia, bastante comum, estava ligada à concorrência entre as ordens religiosas pela “angariação” das almas dos crentes. Aliado ao facto de esta ordem ser relativamente recente (visto que em 1215 foi proibida a formação de novas ordens religiosas pelo Concílio Lateranense¹⁴) está o fator crucial de os Carmelitas não terem um fundador definido, como acontecia com os Franciscanos com São Francisco ou os

¹¹ Cfr. L. P. Kirwan - *The Christian Topography and the Kingdom of Axum*. The Geographical Journal, Blackwell Publishing on behalf of The Royal Geographical Society Vol. 138, No. 2 (Jun., 1972), pp. 166-177.

¹² Marilyn E. Heldman - *Architectural Symbolism, Sacred Geography and the Ethiopian Church*. Journal of Religion in Africa, Vol. 22, Fasc. 3 (Aug., 1992), pp. 222-241.p.226

¹³ VELASCO BAYÓN, Balbino - *História da Ordem do Carmo em Portugal*. Lisboa: Paulinas, 2001.p.17

¹⁴ VELASCO BAYÓN, Balbino - *História da Ordem do Carmo em Portugal*. Lisboa: Paulinas, 2001.p.17

Dominicanos com São Domingos. Assim, a Ordem Carmelita sofria a carência de atlantes, de pontos de referência que a tornasse mais facilmente interiorizada pelos crentes. A criação da lenda dos Profetas Elias e Eliseu poderá estar ligada a esta necessidade.

Para sublinhar esta ideia de antiguidade, foram criadas, a partir do século XIV até mesmo os nossos dias, varias obras apologéticas que num constante recurso à fantasia dotavam a ordem de origens remotas¹⁵. Sublinhe-se no entanto que, este fenómeno não é apenas característico da ordem carmelita, sendo mesmo habitual ordens mais alicerçadas que a carmelita criarem também um passado longínquo a partir de relatos de grande oniricidade¹⁶.

A importância dada pelas ordens religiosas aos pontos de referência, encadeada no espírito de concorrência patente entre elas, só mostra a importância que estes pontos tem para a psique humana (como comprova a teoria da *pirâmide de Maslow*) e portanto para a massa de crentes que estas pretendiam angariar.

Podemos perceber que é dentro destes esquemas que encontramos o culto a Santo Elesbão e Santa Ifigénia e a obra apologética criada por Santana em 1735 para glorificar estes santos e consagrá-los como braços antigos da árvore genealógica Carmelita.

O culto destes santos apresenta, como já referido, outras cambiantes para além da importância da sua antiguidade. O facto de estes serem santos negros evangelizados e evangelizadores, tornava-os passíveis de outro tipo de propaganda que ia para além da concorrência entre as ordens religiosas.

No mundo português, onde a escravatura era uma realidade bem presente, afluindo à metrópole anualmente milhares de escravos (a

¹⁵ MARTÍNES CARRETERO, Ismael - *Santos legendarios del Carmelo e iconografía*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium. San Lorenzo nº16, 2008. pp. 393-416.p.397

¹⁶ MARTÍNES CARRETERO, Ismael - *Santos legendarios del Carmelo e iconografía*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium. San Lorenzo nº16, 2008. pp. 393-416.p.397

percentagem de população escrava Lisboa era em 1700 de 10%¹⁷), a sua evangelização tornara-se uma premissa a seguir. Para esse efeito, as confrarias a partir dos seus elos confraternais, eram um excelente meio de aculturação para uma população a princípio desenraizada. Esta ideia de aculturação evangelizadora leva ao crescimento em todos os sentidos da devoção a Santos Negros. Por um lado, estes eram signo e sinal do domínio do cristianismo face aos gentios negros, por outro é antropologicamente perceptível que a ideia de um santo a eles igual na cor, criava nos negros uma empatia pela religião que os tinha acolhido. Assim, a imagem de um santo negro servia como agente e recetor de toda uma política de evangelização por parte do Império em crescente expansão.

As confrarias efetivamente tomavam um papel fundamental na aculturação destes negros. As confrarias negras (sendo que a sua maioria era dedicada à Virgem, nomeadamente à Virgem do Rosário¹⁸) regiam-se pelas mesmas regras que as suas congéneres brancas, diferenciando-se na raça dos seus confrades e no estatuto social destes, quase sempre de baixa condição¹⁹. Estas, naturalmente devido a cor de pele da maioria dos seus confrades promoviam o culto aos Santos Negros como Santo António o Noto; São Benedito de Palermo; São Moisés e claro Santo Elesbão e Santa Ifigénia. Todos os esquemas de dom e contra dom bem como de sentido de pertença e coesão de grupo, inerentes à ideia de confraria, auxiliaram certamente à aculturação dos escravos e forros e à exponenciação dos cultos dos Santos de cor negra, que seriam os seus estandartes - signos máximos da sua presença na vida cristã.

Temos de ter em conta a grande implantação destas confrarias nos “grandes” centros urbanos da época. No Porto, no século XVII, existiam pelo menos quatro confrarias de negros (uma do Rosário e de São Benedito na

¹⁷ LAHON, Didier – *Esclavage, confréries noires, sainteté noire et pureté de sang au Portugal (XVI et XVIII siècles)*.in Lusitana Sacra « Poder, sociedade e religião na época moderna » 2ª série Lisboa, 1995. p.120

¹⁸ RODRIGUES, Ana Maria (coord.) – *Os Negros em Portugal – Sécs. XV-XIX*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses,1999.p.129

¹⁹ LAHON, Didier – *Esclavage, confréries noires, sainteté noire et pureté de sang au Portugal (XVI et XVIII siècles)*.in Lusitana Sacra « Poder, sociedade e religião na época moderna » 2ª série Lisboa, 1995.p.124

igreja do convento de São Francisco na freguesia de São Nicolau; outra do Rosário dos Pretos instalada no Convento Dominicano; outra ainda sob a invocação de São Gonçalo Garcia dirigida como no Brasil por pardos e ainda uma que existia na igreja paroquial de Massarelos, dedicada a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos²⁰). A partir desta amostra, que revela a grande difusão destes grupos, pode-se perceber que, a partir da sua promoção feita aos Santos negros, as imagens destes circulavam e propagavam-se havendo provavelmente, também por esta divulgação, uma penetração deste culto nas camadas mais altas da sociedade. Esta ideia convergirá em Santana e no seu texto nitidamente apologético e direcionado para uma camada mais erudita da população.

3. A importância do texto apologético para um culto:

Quando referimos Santo Elesbão e Santa Ifigénia, temos de afirmar que todo o seu culto se regeu por lógicas devocionais particulares, que os distanciaram mesmo dos outros Santos Negros, sendo que o seu estudo afigura-se movediço. Como já afirmamos anteriormente, Didier Lahon refere o facto de as confrarias Negras serem normalmente constituídas por escravos e pelas camadas mais pobres da população²¹. Porém, no caso do culto de Santo Elesbão e Santa Ifigénia encontramos, a partir de dois textos de populares sem datação, denominados “*A Inclyta Virgem Santa Ifigenia Princeza do Reyno da Nubia, e Religiosa Carmelita, de cor preta*” e “*O GLORIOSO SANTO ELESBAÕ Emperador da Ethiopia Alta, Preto na cor*” e de informações apresentadas por Santana um caso paradoxal de culto a Santos Negros.

No texto “*A Inclyta Virgem Santa Ifigenia Princeza do Reyno da Nubia, e Religiosa Carmelita, de cor preta*” encontramos uma referência à forma como o

²⁰ RODRIGUES, Ana Maria (coord.) – *Os Negros em Portugal – Sécs. XV-XIX*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999. Pp.140 e 141

²¹ LAHON, Didier – *Esclavage, confréries noires, sainteté noire et pureté de sang au Portugal (XVI et XVIII siècles)*.in Lusitana Sacra « Poder, sociedade e religião na época moderna » 2ª série Lisboa, 1995.p.120

culto a esta Santa se processava na cidade de Cádiz. Segundo o texto participavam no culto senhoras “*ilustres*” que se denominavam pelo título “*Ayas de Santa Princesa preta*”. Estas auxiliavam na ornamentação da imagem da Santa. Também é referido a devoção que a Corte tinha por esta Santa e a disseminação do seu culto por toda a Andaluzia. Esta ideia é também reafirmada por Santana, ao referir que a Santa era adorada por uma comunidade “*sendo huma das mais numerosas da Corte*”²².

Santana, sublinha o facto desta ideia existir nas camadas mais altas em Portugal, quando afirma que no ano de 1738 foi ereta no convento do Carmo em Lisboa uma “*noilissima Congregação*”. Esta era constituída por cento e vinte pessoas que deveriam ser “*puras de sangue, e virtuosas*”, sendo o número de homens setenta e intitulados por “*Vassallos dos Santos Principes*”, enquanto existiriam trinta senhoras que se denominariam “*Ayas da Santa Princesa*”²³. - mais tarde foram admitidos “*foreiros*”.

Já bastante referido, Frei José de Santana e o seu papel no disseminar do culto destes santos é de facto importante. Este professo carmelita é um nome incontornável em qualquer estudo referente tanto a Santo Elesbão e Santa Ifigénia, e mesmo qualquer estudo da Ordem Carmelita, visto este ter sido seu principal cronista no século XVIII. Frei José Pereira de Santana nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1696, completou os seus estudos em Coimbra, tendo sido nomeado o Cronista da Província em 1740²⁴. Mais tarde, em 1750, é designado por D. José I para ser o confessor e mestre da princesa da Beira - futura Rainha D. Maria I e sua irmã²⁵, o que denota o seu enorme prestígio na corte. Por outro lado se analisarmos esta nomeação sob o prisma

²² SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princesa da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos*. Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738.pp.108 e 109

²³ SANTANA, José Pereira - *Chronica dos Carmelitas da Antiga, e Regular Observancia nestes Reynos de Portugal, Algarves e seus Dominios... / por author Fr. Joseph Pereira de Sta. Anna, Religio da mesma Ordem de Nossa Senhora do Carmo...* Lisboa : na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram, 1745-1751.p.730

²⁴ OLIVEIRA, Andreson José Machado – *Devoção Negra: Santos pretos e catequese no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2008.p.77

²⁵ OLIVEIRA, Andreson José Machado – *Devoção Negra: Santos pretos e catequese no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2008.p.78

da intensa disputa entre as ordens religiosas, esta é uma prova da importância da ordem Carmelita na Corte²⁶. Uma das formas de se inculcar na comunidade uma forma correcta de devoção, eram os sermões e, para tal, os oradores precisariam de histórias para servir como *exempla* ao público, muitas destas tiradas de compêndios hagiográficos organizados (destes compêndios o mais conhecido no final da idade média foi a *Legenda Áurea*). As traduções de lendas sobre santos tradicionais para a língua vernacular, trouxeram um grande auxílio no disseminar da “correcta” prática religiosa. Podemos afirmar que o texto de Santana se inscreve nesta tradição, no sentido em que, notoriamente, toda a sua retórica pode ser vista num sentido pedagógico confirmado pelo sermão que este dedicou aos dois Santos²⁷.

No entanto, há que ler a informação dada por Santana (como aliás qualquer informação escrita) de uma forma cautelosa. Assim, podemos encontrar (como já exaustivamente referido) um tom deveras apologético em todas as informações de Santana referentes a Santo Elesbão e Santa Ifigénia. Os textos referentes a estes Santos, assim como os seus sermões, têm o claro sentido de promover o seu culto. *Mas para quê tamanha necessidade de promoção desta devoção, se segundo Santana estes Santos já tinham entrado mesmo no santoral da Corte Portuguesa?* Efetivamente, Santana faz referência a várias imagens que comprovam a disseminação deste culto. No entanto, podemos interrogar-nos sobre o porquê destas obras de cariz tão apologético se a devoção já estava bem presente. *Por outro lado, poderão estes textos ser um auxílio à devoção?* Há vários textos de menor dimensão, notoriamente populares que se destinam à divulgação do culto, sendo mesmo nos textos *A Inclyta Virgem Santa Ifigenia Princeza do Reyno da Nubia, e Religiosa Carmelita, de cor preta* e “O GLORIOSO SANTO ELESBAÕ Emperador da Ethiopia Alta, Preto na cor” referida a venda na portaria do Convento do Carmo

²⁶ OLIVEIRA, Andreson José Machado – *Devoção Negra: Santos pretos e catequese no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2008.p.78

²⁷ SANTANA, José Pereira - *Sermão dos santos pretos carmelitas, Elesbão...e Ifigénia...que na solemne festa da collocação das suas sagradas imagens, na Igreja do Real Convento de Nossa Senhora do Carmo.. / pregou o M. R. P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna*. Lisboa Occidental : Na Off. de Antonio Pedrozo Galram, 1735.

em Lisboa de uns livrinhos de Culto a estes Santos sob o título “ *Mestre da Morte, e Medianeira da vida eterna*”.

O texto de Santana é claramente um texto da época, onde uma retórica barroca de cariz apologético prolifera, num discurso hiperbólico pleno de metáforas e fantasia, que pretendia através do máximo efeito convencer o leitor²⁸.

Tendo em conta estas características, o texto de Santana terá de ser lido com varias ressalvas. A partir desta ideia, podemos apontar que efetivamente Santana na sua cruzada pela comprovação da universalidade e dignidade desta devoção explicita que as imagens que se encontram no convento Carmelita de Lisboa, foram colocadas no “presente ano” (ou seja, balizamos nos anos de escrita da obra 1735 a 1738) numa cerimónia rodeada de pompa onde acorreram todas as camadas sociais, tendo mesmo a presença da real “ *Magestade Divina Sacramentada*²⁹”.

Ora Santana na sua Crónica refere também a pré-existência destas imagens no Convento de Santa Clara de Lisboa, no desaparecido Mosteiro de São Bento de Avé Maria no Porto e na Igreja do Mosteiro de Santa Clara do Porto³⁰. Questionamos, assim por que razão estas imagens estavam primariamente noutras instituições que não a casa mãe carmelita. *Estará aí a chave para a toda a apologética levada a cabo por Santana? Poderemos colocar a questão de o culto de Santo Elesbão e Santa Ifigénia ser inicialmente de difusão popular ou um culto ligado aos territórios do império, (mantendo em mente as origens de Santana, este pode ser um mote de raciocínio). Terá sido*

²⁸ Para compreensão do texto apologético barroco ler a introdução de José Mattoso na *Beneditina Lusitana* - MATTOSO, José in TOMÁS, Leão de São – *Beneditina Lusitana*. Introdução e notas críticas de José Mattoso. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974.

²⁹ SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princesa da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos*. Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738.p.323

³⁰ SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princesa da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos*. Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738

Santana a implementar um culto de raiz mais popular na corte, utilizando a sua óbvia posição de hegemonia? Dentro deste raciocínio, podemos entrar num esquema circular facilmente perceptível. O culto destes Santos era já pré-existente e de origem popular, sendo direcionado aos negros. No entanto, Santana percebendo o poder propagandístico destes Santos, difunde-os nas suas obras (com referências hiperbólicas relativas a sua devoção, mesmo em cidades espanholas como Sevilha³¹), criando, por sua vez, uma devoção mais reforçada e dirigida a uma classe social mais erudita, onde reinava o gosto pelo exótico, e onde este tipo de devoção seria singularmente aceite.

Numa necessidade de promoção do culto carmelita que pode ter emergido com a época moderna (os carmelitas foram prolíferos no envio de missões para cristianização³²), estes Santos poderiam servir como estandarte, como atlantes da ordem carmelita, como símbolo de evangelização do cada vez mais vasto Império. Nesse sentido, Santana percebe o poder ambíguo da força do culto a estes Santos. Seguindo este raciocínio, não nos podemos alhear do facto destes Santos na sua hagiografia estarem ambos ligados a evangelização. Podemos olhá-los de um modo bastante ambíguo, porém, sempre conducente à ideia do poder efetivo da evangelização. Por um lado, o breu da sua pele era fator de atração e aculturação dos negros que viam nestas imagens seus “iguais”, que haviam entrado no “Olimpo” dos seus dominadores. Por outro, e talvez resida aí o desejo de Santana ao promover este culto nas esferas mais altas da sociedade, estes santos como evangelizadores e evangelizados de África poderiam significar o domínio do negro pelo próprio negro já domesticado pelo branco (*que vitória do cristianismo poria ser mais triunfante que esta?*).

³¹ SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos.* Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738.

³² Cfr. VELASCO BAYÓN, Balbino - *História da Ordem do Carmo em Portugal.* Lisboa: Paulinas, 2001.pp.177-275

4. As Imagens de Santo Elesbão e de Santa Ifigénia – materialização do texto apologético:



Fig. 3 - Santo Elesbão (pormenor)

A partir desta conjuntura ideológica podemos talvez perceber as formas que a reforçam. Como explicitamos na introdução, a imagem tal como o texto não é inocente. Portadora de memórias e convocadora de atitudes, esta é realizada com uma intenção objetiva, ideia totalmente reforçada pelo texto de Santana. Este autor, percebendo o poder da imagem (explorado desde os primórdios do cristianismo) dedica vários parágrafos à forma como a imagem dos Santos Elesbão e Ifigénia deveria ser representada.

Deste modo, quando Santana refere como Santo Elesbão deveria ser representando, refere não só os traços gerais que de que a iconografia do Santo deveria ser composta³³ (traje carmelita, pisando um rei branco e atacando-o com uma lança), mas entra em particularismos que iluminam muitas das nossas ideias.



Fig. 4 Santa Ifigénia (porm.)

Quando Santana na sua exposição se prende na fisionomia de Santo Elesbão, sublinha a cor negra da sua pele, porém, pormenorizando claramente como deverão as suas feições ser representadas. Apesar de este aceitar que o Santo tenha os “...cabello revolto, à semelhança daquelle, com que se ornaõ as cabeças dos homens da sua

cor...” Santana enfatiza a importância das feições deste no sentido que elas

³³ Cf. SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas...* / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos. Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo I. 1735-1738. pp.332 e 333

sejam “...as feiçoens parecidas ás dos Europeos, nariz afilado, forma gentil...”: este conjunto de expressões é deveras significativo. Por um lado, Santana está não só preocupado com que as feições de Santo Elesbão se assemelhem aos europeus, como também sublinha (de forma a não haver degenerações desta ideia) que estas devem ter “*nariz afilado*”, sendo esta expressão a concretização total das suas ideias. Este cronista, ciente que o traço negro mais comum é o nariz dilatado, reafirma a importância de Elesbão ter o nariz afilado, a fim de existir uma completa diferenciação com os da sua raça. No entanto, neste pequeno excerto há outra expressão que nos prende, na qual encontremos talvez a chave para a apologética visual que Santana pretendia criar nas representações deste Santo – “(…), *forma gentil*(...)” – esta ideia de forma gentil, remete-nos imediatamente para a ideia de subjugação e de docilidade por parte dos dominados, que em última instância era aquilo que Elesbão representava.

Dado também significativo é a forma contrastante com que Santana se preocupa com a representação de Santa Ifigénia³⁴ em relação à de Santo Elesbão. Apesar de Santana também lhe dedicar alguns parágrafos (onde refere os seu traje carmelita e atributos como a igreja em chamas) não entra em nenhum pormenor, quer em relação às feições da Santa quer à cor da sua pele. O porquê desta diferenciação poderá estar na contrastante forma como Santana começa a exposição das suas considerações sobre a iconografia dos Santos. Enquanto no momento em que Santana apresenta a iconografia de Santo Elesbão usa as palavras - “*A forma em que a Imagem deste glorioso Santo se deve pintar*”, este, quando faz o prelúdio à iconografia de Ifigénia refere “*A sua Sagrada Imagem se costuma, ou pintar, ou esculpir da maneira seguinte*³⁵”. A diferenciação entre as expressões *dever* ou *costumar* pode ser

³⁴ Cf. SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia : Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na collocação das Sagradas Imagens de ambos os Santos*. Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738.p.107

³⁵ SANTANA, José Pereira - *Os dous Atlantes da Ethiopia: Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas... / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; com varias Anotaçoens, e hum Sermam do mesmo Author, prégado na*

sintomática de muita coisa. Por um lado, poderia haver muitos mais abusos na representação de Santo Elesbão, visto ele ser um Santo eminentemente bélico e masculino. A sua representação poderia ser muito mais propícia a uma iconografia que o representasse com traços carregados, diversos dos europeus. Já Santa Ifigénia, como Santa pertencente ao universo monástico feminino, poderia desde sempre ter sido representada com traços mais dóceis.

Nas imagens presentes na Igreja de Santa Clara do Porto, toda a apologética que Santana pretendia canonizar na visualidade está materializada. Vemos claramente os narizes afilados que contrastam com a cor negra dos Santos provocando alguma estranheza a quem as observa (Fig. 3 e 4).

Nesse sentido a importância dada às imagens é mais uma vez reveladora não só da ideia apologética por detrás de toda a obra de Santana, mas também do poder intrínseco da imagem como portadora de significados e agente de ideologias.

5. Conclusão:

Efetivamente, a partir da segunda metade do século XVIII o culto a Santo Elesbão e Santa Ifigénia esmoreceu no território português. O culto foi perdendo força, principalmente depois do terramoto de 1755. Face a essa tragédia Santo Elesbão, como protetor dos perigos do mar, e Santa Ifigénia, como protetora dos incêndios, foram desacreditados. Com a perda da praxis do seu culto a sua memória foi-se perdendo ao ponto de hoje não serem reconhecidas as suas imagens.

Como imagens-objeto que são, estas tem que estar presas a uma função, sendo esta função que lhes define o seu “período de vida”. Se não houver uma sobreposição ou substituição de funções, a imagem enquanto signo e sinal tem o seu máximo final quando desaparece a memória que ela alberga. “ Vivante, l’image est par conséquent *mortelle*, et il serait utile de

préciser son « espérance de vie », variable selon les types d'objets et de fonctions, mais souvent plus courte qu'on ne le pense³⁶».

³⁶ Cit. BASCHET, Jérôme – *Introduction : L' Image-Objet in* SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme – *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris : Le Léopard D'or, 1996.pp.7-26.p.13

Monacato, orden y cultura. Líneas de acción estratégicas en torno al patrimonio monástico gallego¹

Juan M. Monterroso Montero
Universidad de Santiago de Compostela

Resumo: O monacato galego representa unha parte esencial dentro da historia artística e patrimonial de Galicia. De feito, son dúas ordes, os monxes de San Benito e os de San Bernardo –benedictinos e cistercienses respectivamente- os que xunto cos cabildos catedralicios e algunhas outras ordes relixiosas como franciscanos e dominicos, tanto nas súas ramas masculina como feminina, impulsan a construción dunha nova imaxe relixiosa, litúrgica e artística. Tanto uns como outros se poden definir como os grandes mecenas da arte en Galicia, en especial a partir dos primeiros anos do século XVI, tralos procesos iniciados polos Reis Católicos co obxectivo de erradicar as prerrogativas dos abades comendatarios; dita labor estenderase ata o inicio dos procesos de desamortización, durante o segundo terzo do século XIX.

Tendo en conta estas circunstancias xerais, o grupo de investigación GI-1907, a través dos seus proxectos de investigación intentou definir unhas liñas de acción estratéxica co obxecto de poñer en valor o patrimonio monástico gallego. Ditas liñas supoñen unha continuidade metodolóxica con proxectos anteriores, e xa que logo perfectamente consolidadas, e outras que ao atoparse en fase de implementación están pendentas de recibir a confirmación de resultados

Summary: Galician monasticism represents an essential part within the artistic and patrimonial history of Galicia. In fact, are two orders, the monks of St. Benedict and St. Bernard - Benedictine and Cistercian respectively - which together with the Cathedral councils and some other religious orders as Franciscans and Dominicans, both in its branches male and female, promoted the construction of a new religious, liturgical and artistic image. Both devices can be defined as the great patron of the Arts in Galicia, especially from the early years of the 16th century, after the proceedings initiated by the Catholic Kings in order to eradicate the prerogatives of the century Abbots; This work will be extended until the beginning of the process of confiscation, during the second third of the 19th century.

¹ Este traballo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación *Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra. (Montederramo y Ribas De Sil)*. HUM2007-61938. 2007-2010, dirigido por E. Fernández Castiñeiras, y el proyecto *Artífices e patrons no monacato galego: Futuro, presente e pasado*. INCITE09 263 131 PR, dirigido por Ana E. Goy Diz.

Bearing in mind these general circumstances, the research group GI-1907, through their research projects has tried to define a strategic action lines in order to give value to the Galician monastic heritage. These lines represent methodological continuity with earlier, and therefore perfectly consolidated projects, and others that find in implementation phase pending to receive the confirmation of results.

Keywords: Monasticism, Benedictins, Culture, Heritage

Resumen: El monacato gallego representa una parte esencial dentro de la historia artística y patrimonial de Galicia. De hecho, son dos órdenes, los monjes de San Benito y los de San Bernardo –benedictinos y cistercienses respectivamente- los que junto con los cabildos catedralicios y algunas otras órdenes religiosas como franciscanos y dominicos, tanto en sus ramas masculina como femenina, impulsan la construcción de una nueva imagen religiosa, litúrgica y artística. Tanto unos como otros se pueden definir como los grandes mecenas del arte en Galicia, en especial a partir de los primeros años del siglo XVI, tras los procesos iniciados por los Reyes Católicos con el objetivo de erradicar las prerrogativas de los abades comendatarios; dicha labor se extenderá hasta el inicio de los procesos de desamortización, durante el segundo tercio del siglo XIX.

Teniendo en cuenta estas circunstancias generales, el grupo de investigación GI-1907, a través de sus proyectos de investigación ha intentado definir unas líneas de acción estratégica con el objeto de poner en valor el patrimonio monástico gallego. Dichas líneas suponen una continuidad metodológica con proyectos anteriores, y por tanto perfectamente consolidadas, y otras que al encontrarse en fase de implementación están pendientes de recibir la confirmación de resultados

Palabras Claves: Monacato, Benedictinos, Cultura, Patrimonio.

1. Entre la historia de la cultura y la gestión patrimonial.

El fenómeno monástico y conventual, sea cual sea la regla u orden que se haya elegido, indiferentemente del lugar donde ésta se haya implantado, supone una profunda transformación histórica, cultural y, por supuesto, devocional para las personas que, en cada tiempo, han participado directa o indirectamente en todos aquellos acontecimientos vinculados con ella. Por este motivo la historia de las congregaciones monásticas no se puede, ni debe, entender desde una perspectiva única, sea ésta histórica, litúrgica o, como en nuestro caso, artística. En realidad, sería deseable que este congreso sirviera para asentar un modo definitivo la idea de que, bajo el epígrafe de historia de las órdenes y congregaciones religiosas, se pretende dar una lectura multidisciplinar de todas aquellas actuaciones que han estado vinculadas con las mismas.

Esta línea de trabajo es la que ha venido desarrollando el grupo de investigación Iacobus de la Universidad de Santiago de Compostela (GI-1907) desde 1995 a través de diferentes proyectos financiados por la comunidad autónoma de Galicia y el Ministerio de Cultura Español.² A mayores para su difusión ha contado con la colaboración de instituciones tan significativas como la Fundación Pedro Barrié de la Maza, la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, la Sociedad de Gestión del Xacobeo, la Excm. Diputación de A Coruña, la Dirección Xeral de Turismo y la Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta de Galicia.³ Se trata de una labor que tiene como tema central el monacato gallego, tanto en lo relativo a la orden benedictina como al cister.

² Desde 1996, se ha venido desarrollando los siguientes proyectos de investigación a cargo de diversos miembros del grupo Iacobus: *Estudio del monacato gallego. El Císter*. CÓDIGO: XUGA21007B-96. 1996-1998; *A actividade artística nos mosteiros galegos durante a Idade Moderna*. CÓDIGO: XUGA21002B-98. 1998-2000; *A actividade artística nos mosteiros benedictinos galegos durante a Idade Moderna*. PGIDT00PXI21006PR. 2000-2003; *De la integración a la dispersión. El monacato benedictino gallego*. PGIDIT03PXIB21002PR. 2003-2006; *O patrimonio artístico monástico. O seu estudio e xestión como valor potencial no sector turístico e no desenvolvemento comarcal*. 2006/PX158. 2006-2009.

³ Desde el año 2005 el grupo de investigación Iacobus ha organizado tres simposium internacionales bajo el nombre genérico de *Opus Monasticorum*, dedicados respectivamente al Patrimonio, Arte, Historia y Orden (2005), Arte, cultura e patrimonio (2007), San Xulián de Samos. Historia e arte nun mosteiro (2008).

Sin embargo la importancia de estos quince años de trabajo no reside en el número de cursos organizados o de publicaciones que, en diferentes formatos, han visto la luz en este tiempo; con toda seguridad podemos afirmar que el logro más relevante que se ha conseguido en todos estos años es definir una metodología de trabajo que encuentra su razón de ser en dos pilares complementarios: la convicción de que la interpretación del fenómeno monástico se debe hacer teniendo en cuenta los presupuestos desarrollados por la historia de la cultura y la necesidad de que, desde planteamientos de sostenibilidad, la preservación y conservación de ese patrimonio sólo se podrá hacer a través de una gestión de recursos patrimoniales asentada en un conocimiento preciso del mismo.

Desde la convicción de que existe una historia de la cultura que tiene su reflejo en el mundo benedictino y cisterciense, el historiador pasa de ser, como ocurría con el padre Yepes,⁴ un mero custodio de documentos que dan cuenta de los acontecimientos vividos por la orden y, al mismo tiempo, el guardián que debe mantener su recuerdo vivo, para asumir su condición de intérprete y analista de dos conceptos muy diferentes: “memoria colectiva” e “historia escrita”, ambas como testimonio y documento social. Si la primera, de acuerdo con lo expuesto por autores clásicos como Halbwachs o Durheim, es un construcción social, producto de un grupo de poder determinado,⁵ la segunda puede interpretarse en los mismos términos, en palabras de Burke, entendiendo “la historia como memoria colectiva”.⁶ Éste planteamiento genérico permite responder a varias preguntas que pueden resultar de interés: ¿cómo se transmiten los recuerdos públicos? ¿cómo se han modificado dichos recuerdos con el tiempo? o ¿qué uso han recibido dichos recuerdos del pasado?⁷.

⁴ PÉREZ DE URBEL 1925:II-V.

⁵ HALBWACHS, 2004:23-25.

⁶ BURKE, 2006:70.

⁷ Estas cinco cuestiones le han servido a Burke como excusa para llevara a cabo una profunda reflexión sobre los aspectos más relevantes y sobre aquellas deficiencias percibidas en el Historia de las Mentalidades; en especial, en lo relativo a la tendencia de buscar las diferencias generales en las mentalidades como si se tratase de un todo homogéneo, frente a la posibilidad de que bajo esa aparente homogeneidad se escondiesen profundas diferencias derivadas de la procedencia o pertenencia a una clase o un grupo social diferente. Esta primera dificultad trae consigo los problemas de interpretación derivados de los cambios a lo largo de un período de tiempo determinado o de la influencia de los sistemas de creencias. BURKE, 2006:220. Véase también, GONZÁLEZ LOPO, 2002a:135-190.

Estas preguntas ponen de relieve para el historiador del arte en general, y en particular para el caso del monacato gallego, la importancia que las diferentes manifestaciones artísticas realizadas por un grupo o comunidad pueden tener a la hora de determinar los objetivos que este perseguía fijando y transmitiendo los recuerdos a través de esta memoria colectiva. Burke enumera cinco medios de transmisión: tradiciones orales, registros escritos, imágenes, rituales o actos conmemorativos y espacios. De todos ellos los tres últimos encuentran su encaje en el ámbito de la cultura benedictina y bernarda de la Edad Moderna. Las imágenes son una parte consustancial del arte de la memoria y de la cultura de los siglos XVII y XVIII,⁸ por su parte los rituales y los objetos asociados a ellos sirven para rememorar el pasado e imponer determinadas interpretaciones de éste que contribuyen a construir una identidad social específica,⁹ por último, el espacio supone la manipulación de un entorno con el objetivo de establecer las relaciones necesarias entre los individuos y el recuerdo definiendo los diferentes valores del lugar y fijando también dicho recuerdo a un territorio concreto, intrínsecamente necesario para su supervivencia.¹⁰

Estos planteamientos generales, que se pueden aplicar sobre cualquier casa benedictina o cisterciense –lo mismo que en el caso de cualquier otra orden– llevan implícita una idea más compleja: la existencia de una cultura monástica singular en estrecha relación con la cultura moderna de los siglos XVI, XVII y XVIII. Una cultura que en sí misma constituiría una totalidad donde las conexiones entre las creencias, las artes y las diferentes disciplinas del conocimiento son extremadamente importantes.¹¹ En este sentido no podemos

⁸ FLOR, 1996:210-214.

⁹ GONZÁLEZ LOPO 2002b.

¹⁰ HUTTON 1993:75-84.

Morales habla de un espacio tematizado cuya base no es sólo su dimensión física, sino los límites impuestos por su función y destino. Se trata de un espacio legible, por ello, comprensible y comunicable. MORALES 1999:121-131.

¹¹ A riesgo de que la definición esté ampliamente superada en los ambientes científicos actuales, sin embargo, en la lengua hablada seguimos utilizando el término cultura en el mismo sentido en que lo había sugerido el antropólogo Edward Burnett Tylor en 1871: “La cultura o civilización, entendida en el amplio sentido etnográfico de la palabra, es un todo complejo que abarca el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualquier otra competencia y hábito que haya adquirido el hombre en tanto que miembro de una sociedad”. TYLOR, 1976:1.

Según Panikkar, “la cultura es la forma específica de la naturaleza humana”. Cit. por FERNÁNDEZ, 2007:65.

olvidar que, como cualquier otra, la cultura monástica gallega cambia y se nutre de su propia savia pues son los productores de ésta a su vez los primeros consumidores; en buena medida puesto que disponían de un sistema educativo propio que, además de apartar a los nuevos monjes de su cultura local y familiar, les obligaba a relacionarse con los demás miembros de la comunidad. Este tipo de separación contribuía al dinamismo cultural, sobre todo al existir un considerable contraste entre los valores familiares y aquellos presentes en el sistema educativo.¹² Esta diferenciación entre una cultura monástica y una cultura general de la Edad Moderna encuentra su explicación en la variedad de acepciones que atañen a la palabra “cultura” y a su identificación con la noción de “identidad”, lo que ha definido una visión de la sociedad como un todo “multicultural” que, con otras formas y modos, ya existía con anterioridad al siglo XIX. Buena prueba de ello, si bien de carácter circunstancial, es la permanente preocupación que existió en la Congregación de Valladolid a la hora de velar por los libros y documentos relativos a la historia de la orden. En las Actas de los Capítulos Generales de la Congregación se pueden leer desde fecha muy temprana las instrucciones dictadas para velar por el buen uso y conservación de esa documentación histórica.¹³

Por último, la asociación de los conceptos de “cultura” e “identidad” permite evitar los problemas planteados por los postulados clásicos de la historia

¹² Sobre el papel de la educación en el desarrollo de una cultura véase: SASSOON, 2006:41-48.

¹³ En 1565 se encuentra la siguiente definición: “Se definió que los letrados y otros religiosos tuviesen libros de diversas casas, pongan en cada uno de ellos la casa a quien pertenece el tal libro o libros, porque al tiempo de la muerte se restituyan a cada casa los que le pertenecieron. Item: Se definió y encarga a los preladados de la Orden que hagan enseñar a los que tuvieren habilidad para tañer órgano, y cantar, y escribir, y contar, por ser cosas útiles para la conservación de las casas”.

En el capítulo de 1598 se puede leer: “que en todas las casas de religión se fije una censura de parte de todo el Capítulo, a las librerías y archivos de la Orden en que se prohíba sacar libros y scripturas originales sin licencia del abad y ancianos del convento, y cuando assi lo sacasen, dejen conocimiento firmado de lo que sacaren, y con brevedad se traiga censura del Pontífice para lo mismo”. *Actas de los Capítulos Generales de la Congregación de Valladolid*. (Ms. del Archivo de Silos). Tomo I. fol. 267v., 269r. (Cit. por PÉREZ DE URBEL 1925:VI-VII).

Información con características similares se puede encontrar en el “Corpus Documental” incluido en LÓPEZ VÁZQUEZ, FOLGAR DE LA CALLE, FERNÁNDEZ CASTIÑERIAS 2005:365-1386. Un ejemplo relativo a Vilanova de Lourenzá sería el recogido en la visita de 1710: “Otro si, por lo mucho que importa la memoria de los libros antiguos, mandamos al padre mayordomo, granero y demás oficiales por lo que a cada uno toca, que los libros que se van llevando y que al presente no sirven, luego que se acaben, los pongan indefectiblemente en el archivo”. LÓPEZ VÁZQUEZ, FOLGAR DE LA CALLE, FERNÁNDEZ CASTIÑERIAS 2005:771.

Este mismo planteamiento, en oposición al postulado de una unidad cultural, extremadamente difícil de justificar, es el mantenido por THOMPSON, 1991:6.

cultural que pretendían definir el consenso, la unidad o hegemonía cultural en lugares donde lo que parece evidente que se puede definir la existencia de una o más culturas de élite o eruditas que utiliza como nexo de unión “la tradición”; esto es, el legado de objeto, prácticas y valores que han sido transmitidos de generación en generación. No en vano las crónicas de Yepes y de Mabillon son la reunión bajo un único texto de muchas de esas tradiciones, y ambos son la expresión de esa cultura identitaria benedictina que forma un todo con la cultura de la Contrarreforma.¹⁴

Por su parte, la necesidad de plantear cualquier investigación a medio y largo plazo desde una perspectiva donde la preservación, la conservación y la sostenibilidad del patrimonio sean elementos fundamentales conduce a la consideración de la obra de arte como un documento dentro de lo que se ha venido definiendo como cadena de valor del patrimonio;¹⁵ concepción esta que debe ir más allá de la mera visión aportada por Brandi cuando afirmaba que la legibilidad de las reintegraciones servía para hacer posible la lectura de la historia material de la obra.¹⁶ Por el contrario se debe convertir en el leitmotiv de todo proceso de investigación que, además de tener un objetivo previamente identificado, ha definido la forma en cómo se llevará a cabo a través de la metodología utilizada. Obviamente, en nuestro caso el objetivo general es aumentar el conocimiento previo que se tenía sobre el monacato, entendiendo que cada uno de sus bienes culturales –como ya se ha indicado– forman parte de un todo más amplio.¹⁷

En este sentido, hablar de sostenibilidad adquiere su verdadera dimensión puesto que se debe tener siempre presente que existe una imposibilidad real y efectiva de poder agotar el estudio de un bien cultural con las características impuestas por el monacato benedictino y cisterciense¹⁸; de ahí que el

¹⁴ Sobre la revisión de los parámetros en torno a los que se debe definir la cultura barroca hispana, tomando como partida los textos de D’Ors y Maravall, es interesante la reflexión realizada por De la Flor en el primer capítulo –“El Eón barroco hispano. 1580-1680: Giro hacia una cultura propia”-. Véase, FLOR, 2002:15-40.

¹⁵ BENITO, 1998:275-289.

¹⁶ BARBERO ENCINA, 2003:43-52.

¹⁷ Dada el amplio abanico de posibilidades que plantea la investigación monástica es necesario que ésta se centre en puntos concretos, más o menos amplios, a partir de los cuales se puedan desarrollar las posteriores investigaciones, aportando cada una de ellas puntos de vista y objetivos nuevos.

¹⁸ Este convencimiento forma parte del posicionamiento de todos y cada uno de los investigadores del grupo Iacobus que, desde sus experiencias colectivas e individuales,

conocimiento total sea un objetivo de difícil consecución. En nuestro caso, como si se tratase de un yacimiento arqueológico, las investigaciones pueden tener distintos alcances y llegar a restringirse a aspectos parciales de un conjunto, de tal forma que dentro de un monasterio no se aspira nunca a agotar los aportes dados, siempre quedan aspectos, obras, períodos de reserva para futuras investigaciones, sobre todo cuando se tiene en perspectiva desarrolla metodologías más evolucionadas.

En este sentido también se ha hecho mucho hincapié en mantener un equilibrio constante entre la investigación básica y la investigación aplicada. Mientras que en la primera se busca como objetivo esencial el conocimiento histórico y artístico del bien por sí mismo, en la investigación aplicada se aspira a dar soluciones de difusión, rentabilidad y puesta en valor del bien.¹⁹

En el caso español y, en particular, en el gallego, supone que los procesos de reflexión teórica sobre el patrimonio cultural, en cualquiera de sus acepciones particulares –arqueológico, histórico, artístico, intangible, natural, etc.-, así como la labor profesional desarrollada durante más de dos décadas tras la publicación de la Ley de Patrimonio Histórico de 1985 ha permitido definir con precisión cuál es la cadena de valor del patrimonio cultural y, con ella, cuáles son las actividades que se deben vincular con él: identificación, documentación, significación, valoración, conservación, difusión y recepción.

Antes de proceder a la definición de cada uno de estos términos, quizás, sea conveniente precisar que se entiende como “cadena de valor”, acepción utilizada con frecuencia en el ámbito económico y, más reciente, en relación con el conocimiento científico. Con este concepto se pretende expresar un proceso completo a través del que debe evolucionar un objeto –en este caso el patrimonio cultural monástico-. Este proceso supone una inversión en el patrimonio, tanto desde un punto de vista humano como económico, que finalmente deriva en una serie de acciones conducentes a la creación de una conciencia patrimonial mediante la comunicación pública. En última instancia

durante estos años han comprendido que el carácter plurívoco de los bienes culturales con los que se trata, puesto que a los hallazgos de nuevos documentos que se producen en el ámbito de la documentación histórica, se le debe añadir la introducción de nuevos métodos de interpretación e investigación.

¹⁹ Como es lógico, esta definición no supone que se admita que la investigación básica no tiene una aplicación directa sobre el bien cultural, por tanto se puede hablar de que ambas categorías revierten directamente en el aprovechamiento del bien cultural.

este proceso termina por crear un flujo de ingresos –culturales, sociales y económicos- continuo.

En este sentido, los proyectos presentados por el grupo Iacobus, los que se presentarán a continuación, y en las iniciativas que se materializan sobre el papel y en un territorio determinado, se puede afirmar que esta cadena de valor se define al completo en cada una de sus fases, si bien es cierto que en grados e intensidad diferentes como corresponde a un trabajo cuyo objetivo no es otro más que la comprensión integral de un patrimonio definido en los límites del monacato benedictino y cisterciense en Galicia.

El factor diferencial dentro de cada uno de los términos incluidos en la cadena de valor del patrimonio cultural se puede explicar a través de la definición consensuada de cada uno de ellos.

Por identificación y documentación se debe entender en nuestro caso la información asociada a los objetos patrimoniales que, según Sebastián Lozano, se vincula con el pasado y con la nueva información que se logre incorporar como consecuencia de las actividades de investigación desarrolladas. Este proceso implica la creación de un fondo de conocimientos que revaloriza el patrimonio y que, en cualquier momento, puede ser utilizado para fines específicos en la gestión, la divulgación o nuevas investigaciones. Desde este punto de vista, la información obtenida en las fases de identificación y documentación abre múltiples perspectivas para todos los agentes implicados en el patrimonio cultural; en especial a aquellos que tienen entre sus obligaciones la elaboración y actualización de catálogos, principalmente instituciones de los diferentes ámbitos estatales.²⁰

Esta documentación, cualquiera que sea su soporte, cualesquiera que sean los modos de recogida, estudio o difusión, es un instrumento primordial para el conocimiento, difusión y protección del patrimonio. Según el Tesouro HEREIN impulsado por el Consejo de Europa,²¹ una de sus primeras repercusiones se produce en relación a la definición de la significación. Ésta requiere investigar las condiciones de emergencia y consolidación de los bienes patrimoniales a través de los instrumentos desarrollados por la Historia, la Historia del Arte, la Antropología Cultural, la Sociología, la Semiótica o los más diversos análisis de

²⁰ MORENO, 1999:668.

²¹ TESAURO HEREIN.

culturas visuales, puesto que dichos bienes, aunque revestidos del valor que la historia y su uso en el presente les confiere, sólo adquieren su verdadera relevancia a través del conocimiento de su contexto y su significación original. Cualquier uso del Patrimonio Cultural que niegue o contradiga ese “sentido original” es una manipulación ideológica; por ese motivo es preciso reconstruir las condiciones contextuales en las que tuvieron sentido estos bienes en tanto que productos sociales y componentes esenciales de la memoria colectiva. No debemos olvidar que esta última, según Halbwachs, tiene su origen en el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un grupo o comunidad a partir de sus intereses y marcos referenciales del presente.²²

Estos tres primeros eslabones de la cadena encuentran su mayor justificación desde el momento en que se producen los procesos de valoración y conservación. Ambas acciones se desarrollan de un modo simultáneo y, una y otra, se justifican mutuamente hasta el punto de que la desaparición o el debilitamiento de cualquiera de ellas pueden suponer la muerte de la otra. De hecho, si tomamos como referencia el Decreto 199/1997, de 10 de julio, por el que se regula la Actividad Arqueológica en la Comunidad Autónoma de Galicia,²³ se puede comprobar que valoración se define como el conjunto de actuaciones que tienen como objetivo principal promover el rendimiento sociocultural, la difusión y el conocimiento público del patrimonio, la conservación se ha interpretado, en palabras de Guglielmino, como la el conjunto de acciones orientadas a preservar la memoria histórica a través de la intervención adecuada en el mantenimiento y restauración de aquellos bienes materiales e inmateriales que conforman el patrimonio histórico.²⁴

En este sentido es preciso recordar que, Querol, acuñó el término gestión preventiva para referirse al conjunto de acciones o medidas encaminadas a evitar la intervención y la minimización del riesgo de expolio.²⁵ Esa gestión preventiva incluye la labor normativa y educativa, la elaboración de inventarios, el estudio y la toma de decisiones sobre los bienes patrimoniales. Este sería uno de los cuatro apartados en los que se debe organizar la gestión del

²² HALBWACHS, 2004:21-30

²³ ACTIVIDAD ARQUEOLÓGICA, 1997.

²⁴ GUGLIELMINO, 2007:3

²⁵ QUEROL, 1995:131-167; QUEROL-MARTÍNEZ, 1996:438.

patrimonio cultural, siendo los restantes la gestión planificadora, la gestión controladora y la gestión difusora. Cada una de ellas contribuye a hacer efectivo el conocimiento, la conservación y la difusión del patrimonio cultural.

Como se puede comprobar la gestión, ya sea valorativa o conservadora, lleva implícita la definición de los dos últimos procesos incluidos en la cadena de valor del patrimonio cultural: la difusión y la recepción. Ambos constituyen las dos caras de una misma moneda, aquella que actúa como mediadora entre el patrimonio cultural y la sociedad y define un comportamiento complejo a través del que se documenta, valora, interpreta y divulga el bien en cuestión y el modelo comprensible del mismo de acuerdo con su pasado y su presente.

En esta definición la difusión pasa de ser mera información acumulada y atesorada, para convertirse en un juicio histórico a través del que comprender la íntima relación entre las obras del hombre y el contexto socio-cultural en el que fueron realizadas y en el que se desenvuelven. Como tal se convierte en un acto de comunicación, al menos quedaría englobada en el concepto de comunicación, que tiene en última instancia el valor de un diálogo en el que se exige a los receptores de la información una participación más o menos consciente.

Esa voluntad de participación es la que alimenta la cadena de valor del patrimonio pues el deseo de saber y aprender, así como las preguntas planteadas por aquellos con los que se dialoga, incitan a una nueva actuación en relación con esos bienes y sus valores inherentes. Según Guglielmino, la difusión se alimenta de la respuesta de la sociedad ya que es a ella a la que presenta un modelo comprensible y asimilable de un bien previamente conservado. Por esta razón, la difusión del patrimonio no tiene sentido sin asumir la existencia de una relación transitiva definida por un sistema descendente y ascendente de la información donde se integra el proceso mediador. La eficacia de este sistema se podrá medir a través del grado de banalización que sufra el objeto en cuestión. Es decir, si se asiste a un empobrecimiento y simplificación de los mensajes inherentes al patrimonio cultural, atentando contra su autenticidad o provocando un tratamiento excesivamente comercial del mismo, se puede afirmar que la difusión no

cumple el objetivo de poner en contacto el patrimonio cultural con la sociedad.²⁶

De ahí que sea tan importante que el patrimonio cultural sea entendido como un recurso limitado por un proceso de planificación en el que se satisfagan las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para cubrir sus propias necesidades.

En nuestro caso, siguiendo la propuesta dada por Bermúdez, Vianney, Arbeloa y Giralt en relación con la finalidad de la investigación aplicada a los bienes culturales, se puede afirmar que la aplicación de estas dos metodologías proporciona un resultado final que se puede resumir en la puesta en valor del bien cultural –en nuestro caso la cultura monástica gallega en general y cada uno de los bienes estudiados en particular- y su reconocimiento como parte intrínseca de la identidad de una comunidad histórica como Galicia, tal y como queda reflejado en el gráfico 1 y 2.²⁷

Recogiendo las palabras de Guglielmino se puede afirmar que no se aspira a desarrollar meros programas de conservación o documentación, sino a introducir alternativas por medio del estudio conjunto e interdisciplinar del patrimonio cultural y la historia de la cultura para que éstas trabajen concretamente en dos objetivos básicos: “la valoración y difusión del patrimonio y su recuperación y reconversión en producto cultural identificable y comercializable para, entre otros objetivos, apoyar el turismo local, nacional e internacional, permitiendo así la captación de fondos dispersos (europeos, nacionales, autonómicos, privados) que financien proyectos adecuados de intervención, conservación, documentación y difusión, sin repercutir seriamente sobre los presupuestos de la administración local”.²⁸

Como es lógico, el balance final sobre el resultado y los frutos obtenidos de este tipo de propuestas metodológicas no se podrá hacer hasta pasado, al menos un lustro. A diferencia de otras disciplinas científicas, en el caso de la historia del arte y del patrimonio cultural la rentabilidad de los productos desarrollados se debe cuantificar a medio y largo plazo, siendo muy habitual que el impacto definitivo de muchas propuestas no llegue hasta pasado algún

²⁶ GUGLIELMINO, 2007:5

²⁷ BERMÚDEZ, VIANNEY, GIRALT, 2004:24-25.

²⁸ GUGLIELMINO, 2007:5.

tiempo. No obstante, en estos momentos, se puede hablar de una producción científica consolidada en la que se puede descubrir esta línea de investigación. De este modo, en 1998 se publicó el libro *El arte del Císter en Galicia y Portugal*, donde se abordaba el estudio del fenómeno monástico gallego desde una perspectiva histórico-artística que buscaba superar las limitaciones impuestas por los límites fronterizos con el objeto de definir un territorio cultural común en dos momentos históricos diferentes: la Edad Media y la Edad Moderna. Dos concepciones culturales y territoriales diferentes.²⁹

Del mismo modo, entre 1999 y 2000, coincidiendo con la celebración del Año Santo compostelano se desarrolló una intensa labor de investigación básica que tuvo como centro de acción los monasterios benedictinos compostelanos de San Martín Pinario y San Paio de Antealtares. En ambos casos se procedió del mismo modo: primero realizando una amplia labor de inventario³⁰ a la que le sucedió la realización del trabajo de catalogación y estudio de las obras inventariadas, para concluir en ese mismo año con la celebración de dos exposiciones monográficas que tenían como centro conceptual dichos monasterios. En este punto es donde se plantea abiertamente la necesidad de que los trabajos de investigación adquieran una dimensión multidisciplinar incorporando investigadores de otras áreas de conocimiento y, por otra parte, se plasma como resultado final un trabajo de interpretación del fenómeno monástico.³¹

Los siguientes resultados para estos trabajos de equipo se sucedieron bajo el nombre de una serie que combinaba la difusión cultural con la investigación. De este modo en 2005 se publica *Opus monasticorum I. Patrimonio, Arte, Historia y Orden*, donde es el monacato benedictino gallego el que se toma como objeto de análisis histórico y documental. La coincidencia de investigadores de otros ámbitos –liturgia, geografía territorial, historia o archivística- permitió ampliar el alcance del estudio hasta el punto de conseguir reunir en un único volumen la documentación de los Libros de Estado y Visitas de todos los monasterios gallegos dispersa por diferentes archivos nacionales.³²

²⁹ VALLE PÉREZ, 1998:377-431.

³⁰ GARCÍA IGLESIAS, 2000a:23-29; 2000b:71-81.

³¹ GARCÍA IGLESIAS, 1999a:353-371; 1999b:195-215.

³² LÓPEZ VÁZQUEZ, 2005:194-215.

En 2006 se volvió a profundizar sobre el tema del monacato benedictino en Galicia, ahora teniendo como marco un eje cultural de trascendencia fundamental como era el Camino de Santiago. Se conseguía de este modo, con los mismos criterios de interdisciplinariedad que se había planteado en publicaciones anteriores, poner en valor el monacato en relación con otro hito patrimonial de primer orden.³³ Este estudio tuvo como consecuencia la posibilidad de preparar el siguiente estudio monográfico, en la misma línea que se había iniciado en 1999 con San Martín Pinario, el estudio detallado y pormenorizado del monasterio de San Julián de Samos (Lugo).³⁴

En la actualidad se pretende abordar con el mismo criterio de estudio monográfico el conjunto monástico de la Ribeira Sacra: San Esteban de Ribas de Sil, Santa María de Montederramo y los prioratos anejos a ambos cenobios. Por otra parte se encuentra en fase de realización muy avanzada la elaboración de un mapa de riesgo de la pintura mural en este mismo entorno geográfico.

El concepto de Mapa de Riesgo en su aplicación a los fenómenos sísmicos en primera instancia y, más tarde, a diversos ámbitos temáticos vinculados con el patrimonio cultural ha sido desarrollado ampliamente por el Instituto Central para la Restauración de Roma a partir del Sistema Informativo Territorial. Hoy en día este tipo de mapas constituyen un instrumento útil para el conocimiento de los diferentes riesgos a que el patrimonio cultural puede estar sometido. Por este motivo se ha convertido en un elemento necesario e imprescindible si se quiere operar de un modo sistemático ante los riesgos causados por diferentes agentes territoriales, ambientales, físicos, químicos y antrópicos.

Esta estrategia encuentra su origen más lejano en el concepto de “restauración preventiva”, elaborado por Cesare Brandi y las primeras tentativas de realización datan de 1975, momento en que Giovanni Urbani, director del ICR, elabora el “Piano Pilota per la conservazione programmata dei beni culturale in Umbria”.

El concepto de riesgo se debe entender desde la perspectiva de que el patrimonio cultural está sometido a un proceso de deterioro provocado por

³³ FERNÁNDEZ CASTIÑERIAS, MONTERROSO MONTERO, 2006:249-313.

³⁴ FOLGAR DE LA CALLE, GOY DIZ, 2007:277-291.

diferentes factores físicos, sociales y humanos que contribuyen al deterioro con distinta intensidad y mecanismos muy diversos.

Asimismo es fundamental entender que la catalogación conservativa como una herramienta a través de la que satisfacer uno de los objetivos primeros de este proyecto: determinar el estado de conservación de los bienes –en este caso las pinturas murales de la Ribeira Sacra- en relación a las características del territorio al que pertenecen. Esta constituye la base sobre la que se pueden construir las representaciones cartográficas en función de las diferentes exigencias de análisis territorial, control y programación de las actividades.

Esta estrecha vinculación de la catalogación conservativa con el territorio justifica plenamente que se utilice como unidad base la dimensión del territorio comarcal para que, sobre esta unidad se puedan constituir los diferentes mapas temáticos sobre conservación, peligrosidad, consistencia y distribución territorial. Esto, de primera intención, supone un resultado considerable ya que provee de una visión inmediata sobre las áreas con mayor deterioro potencial y sobre los principales factores que pueden ser su origen.

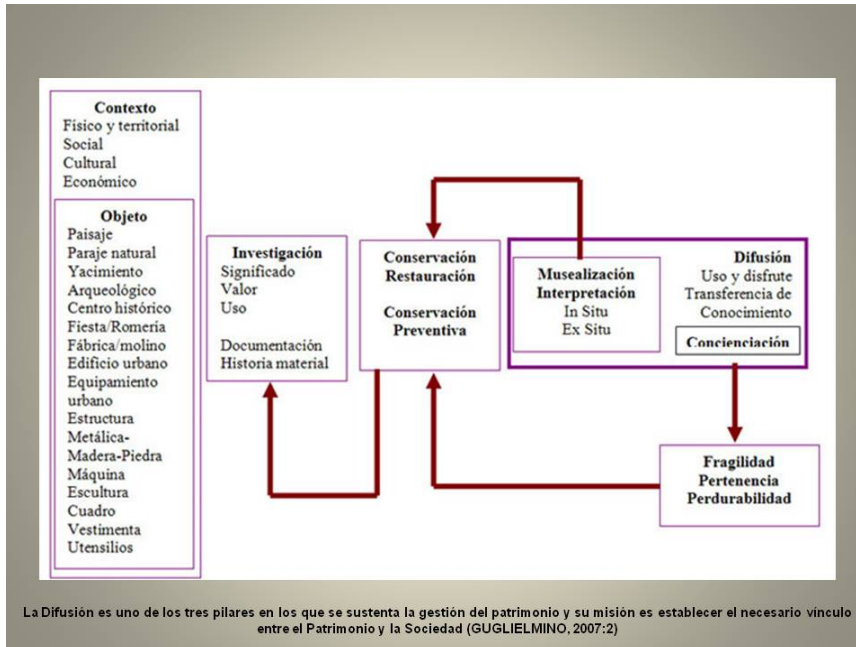
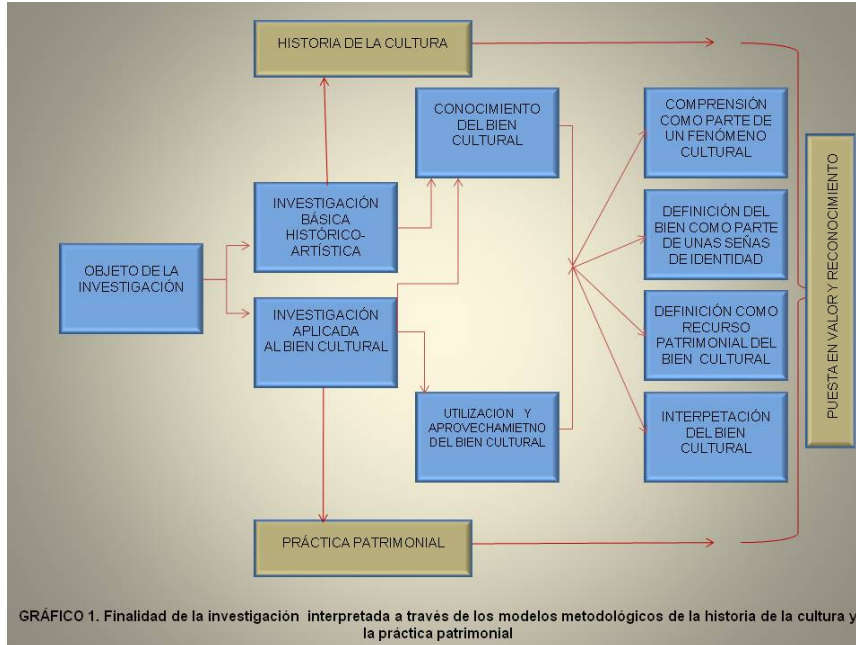
La ambición principal es sin embargo la de llegar a una definición de detalle en la que se pueda visualizar de un modo claro y preciso los datos cuantitativos e históricos de cada unidad pictórica, para que así se pueda actuar de modo inmediato a la hora de la verificación del estado de conservación y de los medios necesarios para interrumpir el proceso de daño descubierto.

En última instancia este proyecto piloto puede devenir en la creación de un instrumento de conocimiento para caracterizar el ámbito y los niveles de compatibilidad entre conocimiento –científico y riguroso -, mantenimiento –integral y programado-, desarrollo –ordenado y racional-, intervenciones –sistemáticas y programadas- y procedimiento de valorización y explotación.

De este modo se podrá decidir el momento de una intervención ordinaria o bien de una de urgencia, se podrá llevar a cabo un proceso de seguimiento y la búsqueda de otras entidades que puedan participar en estos procesos o que puedan apoyarlas a través de recursos económicos.

La elaboración y la gestión de un mapa de riesgo temático sobre la pintura mural se propone, por lo tanto, como un instrumento de conocimiento para evaluaciones concretas de un desarrollo territorial armónico y controlado que puede devenir útil en la práctica en la medida en que podrá perfeccionar y

concentrar las informaciones esenciales que lo constituyen, en el ámbito de una política con miras a la producción de lo nuevo y, al mismo tiempo, al mantenimiento de los valores esenciales de identidad y de memoria.



Bibliografía.

- BARBERO ENCINA, J.C. (2003), *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración.* Madrid. Ediciones Polifemo.
- BENITO DEL POZO, Carmen (1998), “Los vestigios industriales: Estudio, conservación y uso”, *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia y Arte.* 20, pp. 275-289.
- BERMÚDEZ, A., VIANNEY, J., ARBELOA, M., GIRALT, A. (2004), *Intervención en el patrimonio cultural. Creación y gestión de proyectos.* Madrid. Col. Patrimonio Cultural. Síntesis.
- BURKE, Peter (2006). *Formas de Historia Cultural.* Madrid. Alianza Editorial.
- DECRETO (199/1997, de 10 de julio), *por el que se regula la Actividad Arqueológica en la Comunidad Autónoma de Galicia.* http://www.mcu.es/bbaa/textos/legislac/pdf/GaliciaD199_1997.pdf. (Consulta 2008-12-23, 21:00).
- FERNÁNDEZ CASTIÑERIAS, E., MONTERROSO MONTERO, J.M. (2006), *Arte benedictina nos camiños de Santiago. Opus Monasticorum II.* Santiago de Compostela. Dirección Xeral de Turismo.
- FERNÁNDEZ DEL RIESGO, M. (2007), *Antropología de la Muerte.* Madrid. Síntesis.
- FLOR, F. R. de la (1996). *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII.* Valladolid. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Ciencia.
- FLOR, F. R. de la (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680).* Madrid. Cátedra.
- FOLGAR DE LA CALLE, M.C., GOY DIZ, A.E. (2008), *San Julián de Samos. Historia e arte nun mosteiro. Opus Monasticorum III.* Santiago de Compostela. Dirección Xeral de Turismo.
- GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.) (1999a), *Santiago. San Martín Pinario.* Santiago de Compostela. Xacobeo. Xunta de Galicia.
- GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.) (1999b), *Santiago. San Paio de Antealtares.* Santiago de Compostela. Xacobeo. Xunta de Galicia.

- GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.) (2000a), *San Martín Pinario. Inventario*. Santiago de Compostela. Xacobeo. Xunta de Galicia.
- GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.) (2000b), *San Paio de Antealtares. Inventario*. Santiago de Compostela. Xacobeo. Xunta de Galicia.
- GONZÁLEZ LÓPO, D.L. (2002a). "Historia de las mentalidades: evolución historiográfica de un concepto complejo y polémico". *Obradoiro*, 11 pp. 135-190.
- GONZÁLEZ LOPO, D.L. (2002b): *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
- GUGLIELMINO, M.M. (2007), "La difusión del patrimonio. Actualización y debate", en *E-rph. Revista Electrónica*. 1. 1-7. (<http://www.revistadepatrimonio.es>) (Consulta 2008-03-20, 19:00).
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- HUTTON, P. H. (1993), *History as an Art of Memory*. Hannover-Londres. University Press of New England.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M. (coord.) (2005), *Opus Monasticorum I. Patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela. Dirección Xeral de Patrimonio. Xunta de Galicia.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., FOLGAR DE LA CALLE, M.C., FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, E., et alt. (2005), *Corpus documental* en López Vázquez, J.M. (coord.), *Opus Monasticorum. Patrimonio, arte, historia y orden*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia.
- MORALES, J.R. (1999), *Arquitectura. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- MORENO DE BARRERA, Fernando (dir.) (1999), *El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa : textos, conceptos y concordancias*. Madrid. Boletín Oficial del Estado. Hispania Nostra.
- PÉREZ DE URBEL, J (1925-1928): *Semblanzas benedictinas*. Madrid. Ribadeneyra.
- QUEROL, Á. (1995), "Intervenciones y destrucciones: La gestión de la actividad arqueológica", *Boletín de la ANABAD*. XLV. 3 julio-septiembre. pp. 131-167.
- QUEROL, M.A, MARTÍNEZ, B. (1996), *La gestión del patrimonio arqueológico en España*. Madrid, Alianza.

SASSOON, D. (2006), *Cultura. El patrimonio común de los europeos.* Barcelona. Crítica.

TESAURO HEREIN, <http://www.european-heritage.net>. (Consulta 2004-05-13, 20:00)

THOMPSON, E. P.: *Customs in Common.* Londres. Merlin Press.

TYLOR, E.B.(1976), *Cultura primitiva.* Ayuso. D.L.

VALLE PÉREZ, J.C. (dir.) (1998), *Arte del Císter en Galicia y Portugal.* A Coruña-Lisboa. Fundación Pedro Barrié de la Maza-Fundacion Calouste Gulbenkian.

El calor del color de la nueva arquitectura española

Laura Muñoz Pérez

Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes. Universidad de Salamanca (España)

Resumen: La capacidad de reinención de la arquitectura es consustancial a su historia de cara a mantenerse activa, fresca, al día e interesante como actividad artística que es (además de funcional). Para garantizar la originalidad es preciso cierto grado de riesgo, que en la constructiva reciente se evidencia a través de volúmenes llamativos, formas atrevidas, materiales originales, texturas sorprendentes y combinaciones cromáticas insólitas. A esta última parcela se dedica el artículo en un intento por discernir cuál es la situación del caso español en lo que a actuales edificaciones coloristas se refiere. Asimismo, aparte de glosar algunos de los ejemplos más conocidos, reputados y exitosos de este terreno, se plantean cuestiones vinculadas al asunto como su fundamentación, sus presentes características, sus posibles desarrollos futuros, la idoneidad de su uso, su adecuación a la realidad social y cultural vigente y su potencial utilidad como recurso en el que fundamentar el diseño arquitectónico del hoy y el mañana.

Palabras-Clave: Arquitectura / Siglo XXI /Color / España

Abstract: The ability of reinvention of the architecture is inseparable from its history facing to keep it active, fresh, topical and interesting as the artistic activity that is (besides functional). To ensure the originality is necessary a degree of risk, which it's exemplified in the recent construction by striking volumes, risky shapes, original materials, surprising textures and unusual color combinations. The article talks about this parcel in an attempt to know the situation of the Spanish case concerning to colorful buildings. Also, in addition to depict some of the best known, reputable and successful examples regarding this parcel of the constructive, there are issues linked to the subject as its foundation, its present characteristics, their possible future developments, its adequacy to the current social and cultural reality and its potential usefulness as a resource to base the architectural design.

Keywords: Architecture / 21st Century / Color / Spain

España (y su vecina Portugal) son, resucitando ciertos tópicos, los países de la luz, el sol y el calor mediterráneos. La cantidad e intensidad de las horas de claridad en estas zonas es muy alta en comparación con otras naciones europeas y ello, además de ser susceptible de definir la personalidad e incluso la identidad o el carácter de un pueblo, manifiesta sus secuelas en muchos ámbitos de la vida cotidiana tales como la arquitectura. Los expertos en el estudio físico de las propiedades de la luz -pero también los profanos en la materia que son mínimamente sagaces- coinciden en el poder de la iluminación a la hora de matizar las sombras, distorsionar los contornos y, lo que es más importante en el caso que nos ocupa, desleír los colores disipando su fuerza e intensidad. En efecto, a mayor violencia y prolongación de la irradiación que recibe una superficie coloreada, menor será el poder comunicativo de su tono al perder vigor cromático como consecuencia de la potencia y el brillo de los rayos del sol que lo golpean. Así, resulta lógica la escasa presencia que, en las calles españolas, se observa de las tonalidades ocres, pasteles y diluidas, más presentes en otros puntos de la geografía continental. Y, del mismo modo, es justificable (por su accesibilidad y sencillez) el uso que en la Península Ibérica se otorga al blanco como cobertura tanto en ejemplos de arquitectura popular privada (con las casas costeras encaladas como exponente significativo) como en cualquier muestra de constructiva pública y colectiva, si bien la razón primera del protagonismo adquirido por el enlucido mediterráneo es su capacidad para reflejar las radiaciones solares y preservar pues el frescor interior de unas estancias asociadas a climas, por lo general, cálidos.

Pese a lo comentado y a lo que dictan los tópicos hasta ahora referidos, si por algo se caracteriza el arte –en especial el del acelerado, cambiante y disperso siglo XXI- es por su iconoclastia, por su talento para superar barreras, romper tabúes y oponerse a lo establecido aunque ello pueda contravenir ciertas normas sociales o trabas e imposiciones morales. Eso afecta también, como es natural, al mundo de la arquitectura reciente, impregnada de idénticas dosis de atrevimiento, desparpajo e insolencia que explican y justifican el objetivo de este texto: constatar cómo en el territorio español comienzan a proliferar construcciones que van más allá de la hegemonía del enyesado blanco o se alejan del monopolio del ladrillo y el hormigón y que, además, aprecian los nuevos materiales y sus posibilidades como una vía

para experimentar con la variedad del color, con la diversidad de las sensaciones y con el calor tonal que da a las edificaciones una vida insólita y una exultante alegría, acorde a las experiencias extremas, diferentes e inusuales con que se ha querido dotar hasta el momento a la arquitectura del tercer milenio¹.

A pesar de que son numerosos los ejemplos que, en España, evidencian la realidad de esta tendencia², no cabe duda que uno de los más publicitados, mediáticos y locuaces de la misma ha sido el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), inaugurado en las postrimerías de 2004³ tras tres años de planificación y obras y consecuencia del trabajo de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón⁴ (fig. 1). Esta joven –aunque experimentada y premiada⁵- pareja de autores madrileños perfecciona su formación en el estudio de Rafael Moneo, lo que garantiza la solidez de sus bases arquitectónicas y la seriedad de su enfrentamiento con la materia edificatoria. Sin embargo, a diferencia de la sobriedad textural, material y cromática de su maestro, Mansilla y Tuñón deciden cimentar la fuerza del diseño de su museo en la esplendidez de un color variado, saturado y contrastante que cubre por completo sus fachadas. En efecto, y como homenaje a la tradición gótica de la catedral de León -ciudad donde se asienta el edificio-, el dúo cuaja de guiños al pasado tan contemporánea propuesta y recrea en sus frentes una suerte de actual y revisitada vidriera, trasunto moderno y abstracto de las medievales que caracterizan con sus historias sagradas a la seo leonesa. Ello les obliga, como es natural, a acudir al vidrio como cobertura pero no a un cristal transparente sino

¹ Al menos hasta la explosión y desarrollo de la crisis financiera global que, desde 2008, está afectando al mundo, incluido al de la arquitectura y también en España.

² Por citar algunos, cabe destacar la Torre Agbar de Barcelona (2001-2003) o la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1999-2004), obras ambas de Jean Nouvel; el Hotel *Puerta de América* de la capital española, cuyo aspecto exterior se debe asimismo a la imaginación del arquitecto francés (2003-2005); el edificio *Mirador* del madrileño barrio de Sanchinarro, creado por el estudio MVRDV junto a la española Blanca Lleó (2004-2005); la Torre Woermann de Las Palmas de Gran Canaria, diseñada por el equipo que forman Iñaki Ábalos, Juan Herreros, Joaquín Casariego y Elsa Guerra (2005) o el Hotel *Marqués de Riscal*, pergeñado por Frank Gehry en la localidad riojana de Elciego (1998-2006) como secuela colorista de su Museo Guggenheim de Bilbao y con el aspecto de *a twenty-first-century fairytale castle*. Ver *The Phaidon Atlas of 21st century world architecture*. Londres: Phaidon Press, 2008, p. 373. Sobre varios de estos trabajos se habla también en MUÑOZ, Laura. “Proyectando el siglo XXI: La arquitectura contemporánea como objeto de moda” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, Zaragoza, 2009, pp. 307-382.

³ Aunque abierto al público como museo en abril de 2005.

⁴ Galardonados por este trabajo con el Premio *Mies van der Rohe* en su edición de 2007.

⁵ Son autores, entre otras obras, del Museo de Arqueología y Bellas Artes de Zamora (1996), el Museo de Bellas Artes de Castellón (2001), el Auditorio de León (2002) o el Archivo y Biblioteca Regional de Madrid (2003).

coloreado, en el que resplandecen verdes, azules, rosas o amarillos⁶, llegando a monumentalizar una obra de arte a escala arquitectónica. El color, diverso y vivo, es el único protagonista del exterior del museo, donde por su ímpetu se hacen innecesarios, a la par que excesivos, otros detalles decorativos. Se trata pues de una arquitectura en la que es el color el que asume el rol definidor en torno al cual gira la validez del resultado, además del referente que fomenta la comunión de un proyecto de la más estricta contemporaneidad con el abolengo de la capital en que radica.

La recurrencia a una arquitectura multi-cromática no es aquí casual o caprichosa, dado que no cabe duda que su empleo rompe con la monotonía tonal de la histórica piedra berroqueña (típica de León e identificadora del hospital e iglesia de San Marcos, en cuyas inmediaciones se erige el museo), dota a la ciudad de un exponente edificatorio rompedor (y, en esa medida, plenamente actual) que la conecta con la vanguardia creativa, demuestra el poder vivificante que aportan a la historia de la construcción las nuevas generaciones de autores españoles y, lo que es más significativo, logra convertir al MUSAC en un espacio icónico de referencia dentro del urbanismo leonés, tanto en función de su programación museística como escenario representativo del catálogo edilicio de la ciudad, casi a la altura de su emblemática y ya citada catedral. El poder, la originalidad y la fuerza de la arquitectura se siguen manifestando evidentes partiendo de un procedimiento tan sencillo y conocido –y, en ese sentido, tan poco novedoso- como la aplicación de gamas cromáticas a sus superficies.

Pese a lo comentado, el brillo y refulgencia del color no son suficientes para dotar de solidez a un proyecto arquitectónico vinculado a una realidad museológica y museográfica que es la verdaderamente significativa. Por ello, Mansilla y Tuñón completan la originalidad de la cobertura con un diseño meditado y coherente que se adecua a las necesidades del cometido. Así, proponen un edificio de una sola altura ejecutado en hormigón blanco –neutro y armónico con el contexto general de la ciudad- a partir de un plano de esquema irregular fragmentado en alas que unen y yuxtaponen cuadrados y rombos buscando la variedad volumétrica, la expresividad y el movimiento, la continuidad o encadenamiento de los espacios y la versatilidad de

⁶ Hasta llegar a cuarenta y dos colores diferentes. Ver *The Phaidon...*, op. cit., nota 2, p. 371.

los interiores que dicha planta genera (longitudinales, diagonales o transversales)⁷; detalle este último en especial revelador al tratarse de un enclave encargado de formular una propuesta museológica abierta y viva de la cultura y el arte del siglo XXI⁸, determinado por su carácter polifacético además de por su falta de historia y trayectoria, lo que complica la tarea de clasificarlo o sistematizarlo. La maleabilidad de las salas y su capacidad de adaptación o deslizamiento se muestran por tanto indispensables en esta ocasión⁹, verbalizando la pretensión de Mansilla y Tuñón de ejemplificar con el MUSAC *la manifestación contemporánea de lo variable y lo perenne, de lo igual y lo distinto, de lo universal y lo transitorio, como un eco de nuestra propia diversidad e igualdad como personas*¹⁰. Ello tiene una ventaja adicional de cara a su interrelación con el urbanismo preexistente y es que la silueta que genera el centro, extendida en superficie, *zigzagueante* como patentizan los expertos¹¹, ramificada en filamentos e inspirada, al parecer, en la fisonomía de los mosaicos romanos¹², crea recovecos, pequeñas plazas o puntos de conexión entre el nuevo edificio y el contexto histórico previo, facilitando de este modo la comunicación e integración de uno con otro¹³.

La estela colorista, vivaz y divertida que se desprende del MUSAC extiende sus tentáculos a otros enclaves de la geografía española, que poco a poco va observando cómo su mapa urbano se mejora con equipamientos que, a la par que necesarios y prácticos, resultan rompedores, frescos y atractivos. León, pese a ser una capital de provincias del interior del país, modesta pues en dimensiones y proyección nacional, viene a demostrar con este museo cómo cualquier ciudad española es susceptible de contar con un diseño arquitectónico vanguardista, basado aquí en la importancia concedida al color como foco gravitacional del

⁷ “Mansilla y Tuñón: arte policromo en León” en *Arquitectura Viva*, 98, Madrid, 2004, p. 17.

⁸ Según sus promotores este museo quiere ser un *generador de innovación* y un *elemento activo en el debate y la producción cultural del momento*. Ver SAN MARTÍN, Javier. “De repente, el último museo” en *Arquitectura Viva*, 99, Madrid, 2004, pp. 84-87.

⁹ Rasgos que se complementan y completan con una meditada iluminación de los interiores gracias a la presencia de patios y grandes lucernarios, garantes de la insolación natural que reciben las colecciones.

¹⁰ “Musac en León” en *El Croquis*, 115-116 II, Madrid, 2003, p. 52.

¹¹ Ver op. cit., nota 8, p. 84.

¹² Nueva referencia histórica, en este caso al pasado de una ciudad fundada a partir de un asentamiento militar romano (que le da su nombre, derivado del término latino *legio*).

¹³ “Mansilla Tuñón: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León” en *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 27, Barcelona, 2003, p. 88; “Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC” en *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 338, Madrid, 2004, pp. 48-59 y “Musac. León” en *El Croquis*, 136-137, Madrid, 2007, pp. 12 y 13, entre otros muchos escritos sobre el museo.

proyecto. De hecho, un amplio número de localidades españolas están situándose en el cogollo de la actualidad informativa a nivel constructivo con trabajos que, en lo programático, coinciden con el MUSAC en su recurrencia al cromatismo como protagonista. Ése es el caso de Albacete, población en la que Alberto Martínez Castillo y Beatriz Matos Castaño pergeñan, entre 2004 y 2006, una poli-cromática comisaría provincial de policía que, a la seriedad y eficiencia de su tarea, incorpora un componente vivaz en sus fachadas ajeno a lo que este tipo de infraestructuras acostumbra.

Como también sucediese en León, la obra manchega se sitúa en un entorno fuera del centro histórico, un barrio de reciente promoción que, por ese carácter periférico, aún se encuentra en proceso de definición. Por dicho motivo los arquitectos deciden optar por un volumen de hormigón de escasa altura, desgajado en su parte principal en dos prismas perpendicularmente superpuestos que, a la funcionalidad y compactación de sus formas, une en el cuerpo superior sureste -que es el que recibe un mayor asoleamiento- una cobertura vítrea matizada con la presencia de lamas verticales móviles de tonos que oscilan entre diferentes grados de amarillos, rosas, verdes, azules y rojos. Este trapecio, realizado en altura y contrastante con el inferior -que deja el blanco de su material a la vista¹⁴-, se convierte así en atractivo indiscutible, en rasgo identificativo del lugar frente a la monotonía del contexto y en asociación involuntaria e inmediata con la función desempeñada por el espacio, que de manera sorprendente deja de vincular su quehacer serio, respetuoso y formal a una imagen igual de sobria, intimidante y hasta aburrida para convertirse en un equipamiento ciudadano más, puesto al servicio de las necesidades de los habitantes con carácter abierto, accesible y amable gracias a la riqueza y alegría del color de su portada.

No cabe duda que trasladar los valores que un conjunto de tonos vivaces y contrastantes transmite, a un edificio como una comisaría, no es tarea sencilla tanto por los condicionantes de ésta como por la ausencia de referentes. Parecen más proclives a recibir los dones del color lugares asociados a funciones siempre

¹⁴ A pesar de ir horadado con incisiones diagonales basadas en un módulo estandarizado y repetido en direcciones alternas. De ese modo, pese a la solidez que transmite el hormigón, se destaca una explícita voluntad de desmaterialización y ligereza. "Comisaría provincial de policía, Albacete" en *AV Monografías*, 123-124, Madrid, 2007, pp. 86-91. Ver también "Comisaría provincial. Albacete" en *Pasajes de arquitectura y crítica*, 91, Madrid, 2007, pp. 30-39 o "Comisaría provincial de Albacete" en *Arte y cemento: Revista de la construcción y su entorno*, 2077, Bilbao, 2008, p. 90.

sociales y colectivas pero, sobre todo, afables o desenfadadas. El museo visto en León sería ejemplo de ello como también lo es el centro educativo San Pelayo que en Ermua (Vizcaya) crea Federico Soriano entre 2004 y 2007. Museos, comisarias o colegios en España responden, a la luz de lo contemplado, al escenario del siglo XXI: una tierra compartida por una población diferente, cimentada en la diversidad y en la riqueza del intercambio; un universo en el que somos conscientes de que ejercer con seriedad y responsabilidad una función no tiene por qué traer aparejado un exceso de conservadurismo que nos haga pecar de fríos y distanciados. Vivimos en un globo en el que conviven colores, texturas, razas y maneras de pensar y experimentar y ello ha de trascender a la arquitectura. Así pues, la imagen canónica del colegio como lugar de encierro y castigo del alumno, sometido a la férrea disciplina de sus maestros y a la asfixia de unos espacios poco humanizados; todo ello cambia conforme pasan los años. Las guarderías y colegios como el citado expresan un hecho cada día más frecuente en el mundo, también en España, donde ya no pueden concebirse estos equipamientos como un *apilamiento de habitaciones aisladas*, usando las palabras del propio Soriano¹⁵. De este modo, él imagina el centro como un trasunto de la realidad moderno y rompedor, conectado con la sociedad a la que el estudiante habrá de enfrentarse al abandonar las aulas y, en ese sentido, un lugar plural y polifacético. *¿Por qué hay que hacer el mismo colegio que tenían nuestros abuelos si la educación es completamente diferente?*, se pregunta el autor¹⁶. En respuesta a esa cuestión la escuela no casa con cánones ni formales ni cromáticos, optando por un volumen de perfil ondulado que, cual colina, se erige en las lindes del barrio de Betiondo, camuflándose en el entorno natural y arbolado de las montañas cercanas gracias a dicha morfología pero, asimismo, merced a los verdes, azules y amarillos que decoran sus frentes –diseñados a modo de *graffiti colectivo*¹⁷- y su cubierta metálica de uralita; material éste que se liga a la tradición industrial de la zona. Además, y según Soriano, ya no son las clases las jaulas en las que controlar a los alumnos. Por ello éstas pierden importancia frente a,

¹⁵ Que cuenta aquí con el apoyo y asesoramiento de los profesores y maestros del centro, quienes lo alientan tras asociarse en una cooperativa desde la que desean imprimir al colegio su particular espíritu. Ver “Centro educativo San Pelayo, Ermua Vizcaya” en *El Croquis*, op. cit., nota 13, p. 332.

¹⁶ LASUEN, Ainhoa. “El colegio del futuro”.

http://www.elcorreo.com/vizcaya/prensa/20070225/guipuzcoa/colegio-futuro_20070225.html
(14 de julio de 2010).

¹⁷ Y, en ese sentido, identificado por los jóvenes con parte de su cultura popular y con un tipo de expresión que les resulta cercano y comprensible. En *El Croquis*, ver op. cit., nota 13, p. 336.

por ejemplo, los pasillos; lugares de relación e intercambio que manifiestan su valor a través de la luz que reciben de amplios lucernarios¹⁸.

Una concepción similar de la arquitectura, pues no en vano responde a condicionantes parejos, es la que puede observarse en la guardería *Els Colors* que el estudio RCR Arquitectes¹⁹ desarrolla entre 2003 y 2004 en la localidad barcelonesa de Manlleu. Como en el modelo anterior, la variedad de las formas, la tendencia a su apertura y transparencia (con grandes paneles de vidrio y nueve volúmenes yuxtapuestos o superpuestos con alegría y cierta sensación de desorden) y un uso exacerbado del color convierten a esta escuela para preescolares en un nuevo exponente de la fusión que la constructiva es capaz de lograr, con sus medios e imaginación actuales, entre función y fondo.

El equipo de trabajo, antes de materializar ningún diseño concreto, se pone en la piel y la cabeza de un niño y se lo figura construyendo sus ciudades con bloques de plástico de colores, generando edificios de apariencia excéntrica y tonalidades chirriantes (al menos para la mente compartimentada y convencional de ciertos adultos). Partiendo de esa premisa según la cual *la forma se enhebra a partir de la yuxtaposición y superposición de piezas simples*²⁰, RCR convierte en real, tangible y a escala arquitectónica un proceso de creación infantil para, con él, responder a lo que los infantes declararían como lógico y normal, además de deseable, si hubieran sido ellos los responsables de decidir el aspecto del edificio en el que pasan muchas de sus horas²¹. Así, junto al homenaje y réplica coherente a lo que las necesidades del centro y de sus pequeños usuarios demandan²², los autores logran también un ejemplo de festiva y fresca edificación que, como los casos ya comentados, cimienta la fuerza de su resultado no sólo en la multiplicidad u originalidad volumétrica de sus soluciones sino, sobre todo, en la vivacidad de los

¹⁸ Ello explica también la importancia concedida a las rampas, que sustituyen a las escaleras como núcleos de comunicación. Todo el colegio se concibe como un paseo, alentando la interacción entre los alumnos y de éstos con sus profesores. A esto coadyuva, además, la presencia de espacios multiusos o, por ejemplo, de grandes cristaleras, de modo que no existan barreras físicas de ninguna clase, ni en altura ni en superficie. *Ibidem*, pp. 332-340.

¹⁹ Colectivo formado por Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta.

²⁰ "Guardería Els Colors" en *El Croquis*, 138, Madrid, 2007, p. 64.

²¹ ZABALBEASCOA, Anatxu. "Aranda, Pigem, Vilalta: guardería en Manlleu" en *Diseño interior*, 154 (mayo), Madrid, 2005, pp. 186-193; "Guardería, Manlleu (Barcelona)" en *AV Monografías*, 111-112, Madrid, 2005, pp. 150-155 y, en el número 137 de la misma revista, "Guardería Els Colors", 2009, pp. 74-79.

²² Priorizando la simplicidad y claridad de los recorridos para fomentar la orientación, comunicación y correcta ubicación de los usuarios, niños de entre cero y tres años quienes así afianzan su independencia y autonomía.

paramentos que limitan las aulas: amplias láminas de cristal tintadas de tonos ácidos (verde lima, rojo, fucsia...) que, por añadidura, permiten el paso de la luz natural al interior, acentuando el carácter alborozado de la guardería, idéntico al de la propia infancia.

Como niños, mimetizándose en entusiasmo e ilusión, suelen comportarse los aficionados al fútbol cuando acuden al estadio a seguir las evoluciones de sus equipos favoritos. No es de extrañar que los nuevos foros deportivos compartan valores parejos a los ya analizados en otros recintos, tales como su espectacularidad, perfil futurista y acogedor o su tendencia a resultar fastuosos y llamativos merced no tanto a su forma (condicionada por su específica función) como a su presencia escénica, en la que el color vuelve a jugar un papel primordial. El Allianz Arena de Múnich o el Estadio Nacional Olímpico de Pekín (conocido como “el nido”), ambos del dúo suizo integrado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron, ejemplifican estas cualidades, que en España se han querido también plasmar en el proyecto de remodelación del Camp Nou, la casa deportiva del Fútbol Club Barcelona creada cincuenta años atrás por Francesc Mitjans, Josep Soteras y Lorenzo García-Barbón²³.

Al británico Norman Foster le corresponde alzarse con el premio del concurso internacional convocado a tal menester²⁴ al parecer porque, de las obras presentadas, es la suya la que ofrece una idea más interesante y vanguardista pero, a su vez, la que lo logra homenajando a la tradición constructiva catalana, aquella que ha hecho del color y el brillo algunas de sus señas de identidad (fig. 2). Y es que gran parte de la imagen mediática y turística que transmite la arquitectura barcelonesa deriva hoy de la impronta dejada en la capital por autores tan señeros como Antoni Gaudí, exponente de lo que un cromatismo variado y rico puede aportar a la constructiva. De hecho, tal y como el propio Foster reconoce, es la recurrente técnica del *trencadís*, predilecta del arquitecto de Reus, la que le sirve de inspiración a la hora de dar consistencia a la cobertura de los paramentos y la cubierta. En efecto, esa *influencia gaudiana* citada por Foster en la presentación de la maqueta,

²³ Si bien lo cierto es que el proyecto de reforma y acondicionamiento se encuentra paralizado y a la espera de ser retomado como consecuencia de la crisis económica internacional, los problemas financieros de la entidad blaugrana (que han relegado el trabajo a un segundo plano) y la falta de consenso entre la dirección, los vecinos y el Ayuntamiento de Barcelona que es el que, a la postre, ha de dar el visto bueno definitivo al diseño para poder proceder a su materialización.

²⁴ En el que también participan otros importantes nombres de la palestra mundial como el equipo SANAA o Herzog y de Meuron, expertos estos últimos en este tipo de lides deportivas.

se observa en el modo en que el volumen –incluidas las gradas- queda unificado mediante una membrana de mosaicos translúcidos en la que son protagonistas los tonos azules y granates que dibujan el escudo del Barça así como el amarillo y el rojo que perfilan las franjas de la *senyera*, la bandera catalana. Si a esa diversidad se une una iluminación cuidada, la forma final del estadio será siempre cambiante, modificada en un juego de luces y sombras que acentuará el carácter sensorial y expresivo del resultado²⁵. Por añadidura, si lo comentado se acompaña de la solidez que el nombre Foster and Partners da a sus intervenciones, se entiende la satisfacción de los responsables de la entidad, que son conscientes de que el remozado Camp Nou va a rivalizar con el resto de los iconos barceloneses, alzándose a la categoría de símbolo de una capital cosmopolita que robustece y actualiza su imagen modernista con intervenciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) de Richard Meier, la Torre Agbar de Jean Nouvel o el edificio Fórum de Herzog y de Meuron entre otras obras.

No obstante, lo que para muchos es un golpe de efecto y un refuerzo al perfil de la ciudad, para algunos se convierte en evidencia de la falta de un esquema sólido tras la maqueta, la cual recurre al tópico *gaudiano* como manera de perpetuar una identidad *folclorista* que atenta contra la necesidad de renovación que demanda Barcelona. Ello *menoscaba el proyecto*, le resta validez y atractivo y patentiza la carencia de ideas propias de la que Foster hace aquí gala, camuflándola con tan previsible homenaje²⁶. Según estas críticas, verbalizadas por el arquitecto Fredy Massad, no es sólo Foster el que decepciona con su diseño sino que es también el Fútbol Club Barcelona el que defrauda a quienes esperaban un resultado epatante y rompedor y, sobre todo, adecuado a la personalidad y a las necesidades del urbanismo de la capital; un trabajo, en definitiva, que contribuyese a crear ciudad, a trascender de lo concreto a lo universal y a aglutinar a los barceloneses en torno a un estadio y a una entidad que, tal y como transmite su lema, debería ser *más que un club*.

Dejando atrás estas apreciaciones de un encargo que aún no tiene del todo asegurado su futuro físico pasamos a otra rehabilitación que, ésta sí, ha gozado de

²⁵ “Norman Foster con los colores del Barça” en *Arquitectura Viva*, 112, Madrid, 2007, p. 5 o “Nuevo Camp Nou” en *Arketypo: Revista de arte, arquitectura y diseño*, 10, Bilbao, 2007, pp. 94-101, entre otros artículos.

²⁶ MASSAD, Fredy. “Foster ficha a Gaudí para el Barça” en *ABC*, Madrid, 23 de septiembre de 2007, pp. 80-81.

mayor fortuna. Sin abandonar Barcelona, destaca como ejemplo del nuevo empuje que al color otorgan los arquitectos la remodelación del mercado de Santa Caterina, proyecto en que se implica entre 1997 y 2005²⁷ el estudio EMBT Arquitectes Associats del que Benedetta Tagliabue se ha convertido en cabeza visible tras el fallecimiento en 2000 de su socio Enric Miralles.

A partir de la estructura metálica original, la reciente actuación tiene como focos tanto la reubicación y modernización de las tiendas y puestos del mercado como la renovación completa de la cubierta, de modo que se respetan tan sólo los muros perimetrales del edificio, protegidos por la ley, pero se le otorga al retrato final un aire tan distinto y moderno que en poco recuerda a la obra primitiva. Precisamente es la labor realizada en el tejado la que sobresale por su radicalidad si bien, como se ha señalado en el caso de Foster, parte de su fuerza reside en lo remoto de su historia. En efecto, EMBT contempla Barcelona como una ciudad que tanto debe a la imagen dada a la misma por los artistas modernistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX (expertos en el manejo del hierro, el vidrio o el ladrillo pero, en especial, de la cerámica en todas sus formas, variantes y colores) como a su pasado, presente y futuro mercantil, abierto al Mediterráneo como fuente de riqueza y también de vida. Así pues, EMBT decide combinar esos dos elementos en este mercado a partir de tres grandes arcos metálicos sustentantes complementados con vigas de madera y tubos de acero que configuran un techo ondulado²⁸ que repite el ritmo de las olas marinas y que se cubre al exterior con 325.000 paneles cerámicos hexagonales engarzados entre sí y con la tradición decorativa local (fig. 3). Más allá de todo ello, lo que lleva a incluir este trabajo en el texto es que dichos azulejos reproducen motivos abstractos en sesenta y siete tonos diferentes, simulando desde las alturas el aspecto de una gigantesca y pigmentada alfombra, tela o mantel que, caída desde el cielo, se posa en el urbanismo barcelonés para darle calor y, al tiempo, para alegrar sus calles. A enfatizar esta resulta contribuye el hecho de que es éste un mercado de una única altura, lo que extiende su tamaño en superficie y favorece el desarrollo de ese cobertor a la vez práctico y

²⁷ El largo proceso de remodelación se explica debido a la paralización que sufrió al poco tiempo de su inicio como consecuencia de la aparición de los restos del convento de Santa Caterina en el terreno de excavación colindante.

²⁸ Ver op. cit., nota 2, p. 378.

caracterizador²⁹. Merced al mismo, el barrio de Ciutat Vella en que se ubica ha establecido una próspera comunicación entre lo histórico y lo contemporáneo, ha ganado en modernidad y en entidad, convirtiéndose en nuevo foco turístico de la ya abigarrada en experiencias ciudad de Barcelona; algo que hay que agradecer al atractivo que supone para sus calles la presencia de este original diseño basado en un *colorido mosaico tridimensional*³⁰.

A pesar de que este recorrido por la colorista arquitectura española reciente podría mejorarse con distintos nombres y más obras, que es el tono vivo destacado protagonista actual es asimismo constatable al estudiar la situación en otras partes del mundo. Por ello, queremos culminar este paseo apreciando cómo los propios arquitectos españoles, muchos de los cuales observan en el empleo del color casi una seña de identidad, han exportado este uso a algunos rincones de la geografía internacional que, aunque no contemplan las características climáticas u orográficas de España, se ven enriquecidos con briosos exponentes de una nueva manera de concebir la arquitectura. Así, y siguiendo con la aportación de EMBT, es preciso aludir a la escuela de música de Hamburgo (Alemania), pues en su uso del cromatismo es directa antecesora del mercado de Santa Caterina al haberse materializado antes que aquel, en concreto entre 1998 y 2000.

Para descollar en el hábitat arbolado asignado³¹ pero, al tiempo, respetarlo y alentar su crecimiento, el estudio español apela a una presencia volumétrica extraña, un tanto arisca en sus ángulos y salientes, que combina con compuestos ajenos a lo natural como son el vidrio y el acero y que remata con la presencia salpicada y fragmentaria de franjas de colores que tampoco se asimilan a la verde y marrón frondosidad del entorno. En este caso se usan naranjas, azules y amarillos. Ni que decir tiene que conseguida la particularización del centro en su contexto sin desestabilizar el equilibrio del mismo, se logra además con este recurso contagiar de energía y alegría a la escuela, impregnada de la vivacidad de la música de los niños

²⁹ “EMBT Arquitectes: Mercado de Santa Caterina, Barcelona” en *Diseño interior*, 158 (septiembre), Madrid, 2005, pp. 110-115; “Intervención en el mercado de Santa Caterina (Barcelona)” en *On diseño*, 276, Barcelona y Madrid, 2006, pp. 206-209 y “Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina” en *El Croquis*, 144, Madrid, 2009, pp. 124-147.

³⁰ “Mercado de Santa Caterina, Barcelona” en *AV Monografías*, op. cit., nota 21, p. 64.

³¹ En el concurso de proyectos al que Miralles y Tagliabue se presentan, del que resultan ganadores en enero de 1998.

y jóvenes que en ella se educan³². La fluidez de la silueta y la sinuosidad de la planta fomentan la impresión de encontrarse realmente ante un diseño infantil, si bien la ordenación y racionalidad de la distribución de los espacios lleva a concluir que se trata de una meditada táctica de los autores para embeber el lugar de una peculiar atmósfera distendida y para, sobre todo, potenciar el enclave boscoso y contribuir al hermanamiento de éste con su nuevo inquilino arquitectónico. *Los bellísimos árboles adultos del entorno son los que definen el carácter y la forma de la escuela* y ésta, a su vez, se empapa de su huella recreando en su interior otra suerte de “bosque” de soportes y volúmenes de apariencia casual que, en su mimetización con la naturaleza, encuentra también ese componente de dinamismo, nervio, creación y explosividad tan acústico y musical. Lo que distingue a unos árboles de otros y singulariza a los artificiales del edificio es, como se ha comentado, su material, su textura y, sobre todo, su color, que se exagera en naranjas (complementarios y contrastantes del verde), amarillos o azules para remarcar su autonomía dibujando así, según el deseo de Miralles y Tagliabue, *la partitura de una alegre melodía*³³.

A lo largo de estas páginas se ha tratado de sugerir cómo lejos de los tópicos que identifican a parte de la arquitectura española con la de los muros encalados, los pequeños y bajos volúmenes o las formas compactas y volcadas en sí mismas que luchan de este modo contra la intensidad del sol mediterráneo, muchas de las recientes edificaciones que salpican la geografía del país se caracterizan por rasgos distintos a éstos, en especial en lo referente tanto a apariencias expansivas y grandiosas como en el empleo sistemático y valiente de un cromatismo contrastante y variado que deja atrás esa citada impoluta y blanca monocromía. Tan gozosa parece ahora la construcción española que esa particularidad cromática ejemplificada en los edificios comentados (y en otros que quedan fuera de este marco de actuación) se comprueba exportada más allá de sus fronteras gracias al quehacer de ciertos arquitectos nacionales. Y, de hecho, para corroborar cómo el color llega a convertirse en seña de una manera de pensar y actuar, cargado de alegres tonos se concibe en 2005 el pabellón representativo de España en la

³² “Escuela de música de Hamburgo” en *El Croquis*, 100-101, Madrid, 2000, pp. 238-267; “Escuela de música en Hamburgo” en *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, 2001, Barcelona, 2001, pp. 162-167 y *The Phaidon Atlas of contemporary world architecture*. Londres y Nueva York: Phaidon Press, 2004, p. 447.

³³ “El bosque animado” en *Arquitectura Viva*, 74, Madrid, 2000, p. 48 y ss.

Exposición Internacional de Aichi (Japón), obra con la que el español Alejandro Zaera³⁴ –como parte del estudio FOA³⁵, junto a Farshid Moussavi- quiere ilustrar una esencia nacional y compilar el carácter del país en el del sol naciente, a quien atrae nuestro estilo de vida, nuestra cultura y nuestro arte pero que también vive condicionado por innumerables tópicos sobre lo *typical spanish*.

Para fomentar nuevas ideas y desterrar ciertas incorrecciones nacen este tipo de citas mundiales, en las que los países tienen la oportunidad de evidenciar ante los demás su historia y su legado pero asimismo de demostrar sus capacidades, sus retos presentes y futuros y su afán de superación. Con esos propósitos, y asociando la vida española a la frescura, alegría y dinamismo que transmite su pabellón, se crea un exponente arquitectónico en forma de prisma de escasa altura (nueve metros) y líneas nítidas³⁶ que hace descansar la potencia de su atractivo en su peculiar cobertura, un continuo de módulos hexagonales de aspecto irregular³⁷ que, a la originalidad del material cerámico con el que están realizados (buscado punto de conexión entre ciertas tradiciones decorativas orientales y otras propias de la Península Ibérica), une una variedad cromática en la que destacan los rojos y amarillos identificativos de la bandera nacional española pero también los naranjas o los granates (fig. 4). Por ende, cada uno de estos fragmentos aparece calado, de modo que en conjunto crean una pantalla exterior similar a una celosía, lo que redundaría en dos pretensiones más por parte de los promotores; por un lado, la de representar España como foco histórico de comunión de distintas culturas y civilizaciones: la cristiana, la judía y la árabe y, por otro, la de encontrar un vínculo adicional con Japón al asimilarse esta envolvente a la que cubre muchos templos nipones y tamiza el paso de la luz a su interior. Hay que señalar que, además, la citada piel cerámica no está adherida al cerramiento del edificio sino que se separa del mismo para sujetarse en una estructura metálica de acero y crear un espacio intermedio de tránsito y refugio, una especie de porche visible también en numerosas muestras de la arquitectura tradicional oriental³⁸.

³⁴ Ganador del concurso convocado por la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI).

³⁵ Foreign Office Architects.

³⁶ La estructura modular del pabellón viene dada y condicionada por la organización del evento.

³⁷ Se diseñan seis modelos diferentes de plaquetas cerámicas, evitando así la sensación de repetición de las celosías tradicionales.

³⁸ "Pabellón de España, Aichi (Japón)" en *AV Monografías*, 115, Madrid, 2005, pp. 104-109.

Con todo, España se presenta en Japón con un contenedor de aspecto aséptico y serio que se reviste de tradición y respeto por la historia pero asimismo de juventud y aliento; con tantas huellas del pasado como perspectivas de futuro. De hecho, hacia el futuro se quiere proyectar la obra en sí y su devenir pues, teniendo en cuenta el carácter efímero de esta clase de pabellones (desaparecidos tras la cita expositiva), se exige en esta ocasión la condición reciclable de sus materiales para que algún día den nueva vida a otros equipamientos. En el caso del pabellón español, y si bien ya sólo es parte del recuerdo y de los libros de arquitectura, su esencia aún pervive en aquellas guarderías niponas construidas con sus plaquetas cerámicas, que han pasado a decorar patios de juegos, o en parques y jardines ahora ornamentados con coloridas esculturas *made in spain*³⁹. Pasado, presente y futuro quedan unidos en un alegre modelo de comunión hispano-japonesa.

Estos dos últimos ejemplos, que glosan la nómina de la reciente y colorista presencia arquitectónica española fuera de sus fronteras, ratifican la certeza de que se trata ésta de una tendencia constructiva global que, lejos de afectar en exclusiva al plantel de autores hispanos (que pudiéramos considerar condicionados por la idiosincrasia del país, su formación cultural y académica o el sesgo específico de la cultura y la sociedad de España), se observa común a otros y distantes puntos de la geografía mundial –y también a sus respectivos diseñadores- significando, por un lado, el recorrido conjunto que la arquitectura actual viene realizando, en ciertos sentidos, hacia un arte expansivo, optimista, vital y lozano con el que materializar de modo físico los anhelos o sueños de las civilizaciones desarrolladas contemporáneas. Sin embargo, y por otro lado, idéntico razonamiento nos obliga a ser conscientes de la peligrosidad de hacer recaer la fuerza del desarrollo cultural en la fatuidad de valores como la juventud, que indefectiblemente pasa pero que asimismo, de manera inexorable, deja algo tras ella; una sensación que hay que afrontar con una madurez, perspectiva y afán de trascendencia de la que quizá parece adolecer este tipo de arquitectura ejecutada para el aquí y el ahora, sin conciencia de pervivencia, solucionando unas necesidades funcionales o estéticas específicas en cuyo desenvolvimiento no se tiene del todo presente el carácter perdurable de la constructiva, en cuya razón de ser –por tradición- vienen implícitas cualidades como eternidad y durabilidad. La aplicación fresca y locuaz del color en la

³⁹ “El pabellón español para Aichi 2005, de Zaera” en *Arquitectura Viva*, 93, Madrid, 2003, p. 5.

edificatoria presente habla de irreverencia y de no someterse a cánones o normas preestablecidas y ello es positivo en la medida en que resulta sintomático de un nuevo modo de crear que no se pone límites. En ese sentido, al carecer de fronteras, puede provocar efectos sorprendentes y hacer avanzar nuestra percepción de qué es o puede llegar a ser la arquitectura. Sin embargo, y a pesar de encontrar más factores a favor que en contra de su uso (siempre que la calidad global del proyecto lo justifique, como se ha pretendido mostrar en los tipos desarrollados), es ineludible también clarificar los límites en el empleo de este recurso, que han de precisarse en el punto en que deje de colaborar en la optimización de la obra y pase a convertirla en algo grotesco, insustancial o superficial; un trabajo que con el paso de los años se aprecie como un error, un capricho del pasado, una marioneta mal envejecida y cuyo maquillaje tan sólo acentúe su caducidad. Si autores, críticos, aficionados, historiadores y clientes se sensibilizan ante los riesgos de estos excesos y se valen de su criterio para no llegar a cometerlos, en este caso -como en otros aplicables a la reciente constructiva- podremos seguir glosando excelentes ejemplos de cromática arquitectura que, más allá de las fronteras españolas, aporten descaro y júbilo a un mundo como el de hoy el cual, pese a su peligrosa tendencia a la infantilización, siempre estará necesitado de luz, calor y color.



Fig. 1: Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)*. 2001-2004. León (España). (Fotografía: J. Sarasola).

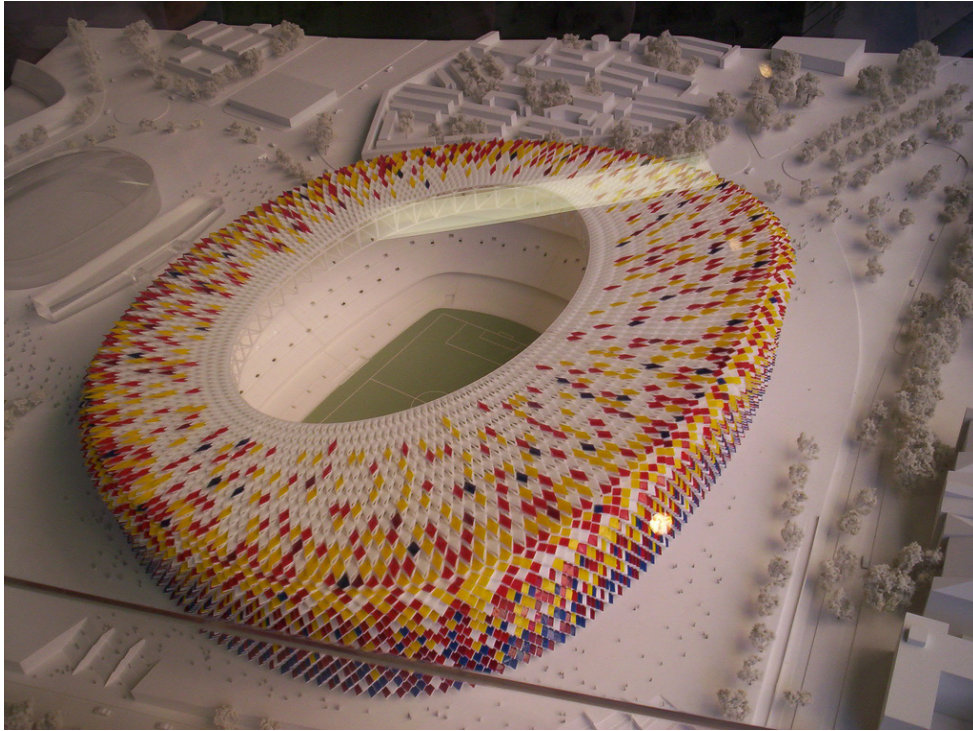


Fig. 2: Norman Foster. *Remodelación del Camp Nou (maqueta)*. 2007-¿?. Barcelona (España). (Fotografía: A. Besomi).



Fig. 3: EMBT Arquitectes Associats. *Remodelación del mercado de Santa Caterina*. 1997-2005. Barcelona (España).
(Fotografía: M. Pellegrinetti).

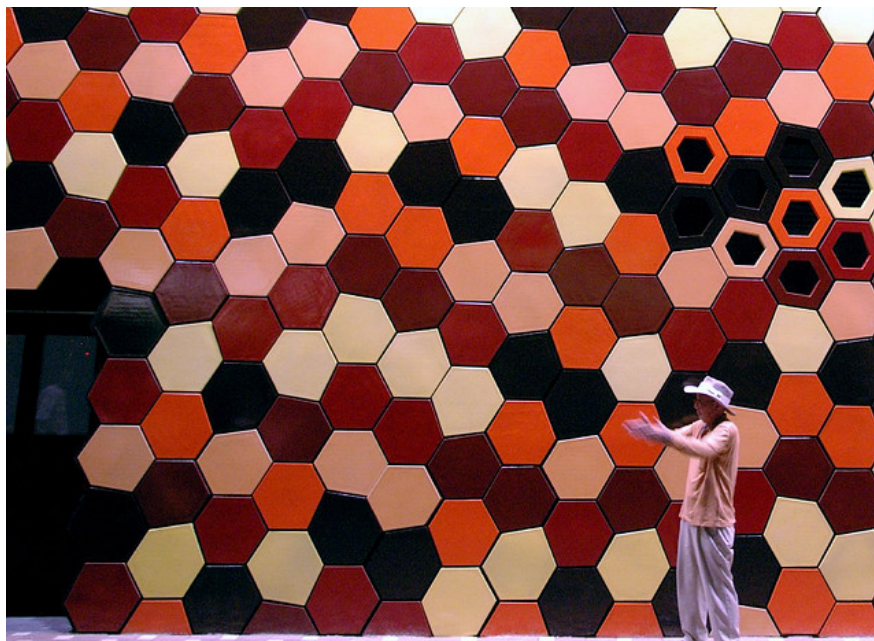


Fig. 4: Estudio FOA. *Pabellón de España en la Exposición Internacional de Aichi (detalle exterior)*. 2005. Aichi (Japón).
(Fotografía: K. Toyama).

Casas das elites de Salsete em Goa, entre o século XVII e o século XIX: Elementos para a caracterização da arquitetura habitacional indo-portuguesa

Lígia Sampaio¹

Mestre em História da Arte. Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras.
Universidade do Porto.

Resumo: O presente trabalho consiste na investigação das residências de arquitetura indo-portuguesa circunscritas à *taluka* de Salsete em Goa na Índia. O universo desta pesquisa prende-se a um inventário por nós definido, englobando sessenta e nove casas cristãs visitadas, tendo sido apurado um conjunto de dezasseis casas sobrado e cinquenta e três casas pátio. As casas indo-portuguesas, objetivo deste estudo, inserem-se num período compreendido entre o final século XVII ao século XIX, cujos proprietários são as elites autóctones, os brâmanes e os chardós convertidos ao cristianismo.

Focamo-nos em evidenciar as interinfluências estéticas entre os costumes enraizados na tradição hindu e a cultura portuguesa travada durante 450 anos.

Palavras-chave: Arquitectura Indo-Portuguesa / Casa Sobrado / Casa Pátio / Salsete / Cristianismo / Brâmanes E Chardós.

Abstract: The present work consists in the Indo-Portuguese architecture residences investigation, circumscribed to Salsete's taluka in Goa, India. The focus of the research is an inventory by us defined which include sixty nine visited Christian houses, sixteen of these being townhouses and fifty three being patio homes. The Indo-Portuguese houses, the object of this study, relate to a period between the end of the seventeenth century and the nineteenth century, owned by the local elite, Brahmins and Chards converted to Christianity.

Focused on highlighting the interconnecting aesthetics influences between the Hindu tradition's based customs and the Portuguese culture held for 450 years.

Keywords: Indo-Portuguese Architecture / Townhouse / Patio Home / Goa / Salsete / Christianity / Brahmins And Chards.

¹ Mestre em História da Arte. O presente trabalho é um resumo da tese mestrado defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e foi orientador científico o Professor Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha

1. Introdução

Este tema retrata as residências de arquitetura indo-portuguesa, edificadas entre o século XVII e o século XIX tendo como proprietários os Brâmanes e os Chardós, os quais difundem nas suas casas, influências estéticas portuguesas em associação com a tradição hindu, expressando a convivência travada. Estas casas encontram-se dispersas por Goa, contudo, optamos por circunscrever a nossa investigação à *taluka*² de Salsete em Goa, na Índia, localidade que faz parte das regiões das Velhas Conquistas, tendo sido adquirida em 1543, compreendendo cidades e várias aldeias, destacando-se Margão, a cidade sede do distrito de Goa Sul, onde estão situados alguns monumentos antigos, e várias casas apalaçadas de estilo colonial.

Estas casas são, normalmente, propriedade da mesma família durante várias gerações, no entanto, deparamo-nos com algumas dificuldades, por não existirem documentos que nos indiquem quem foram os autores dos projetos e também por não existirem provas que nos forneçam as datas concretas dessas construções, assim, limitamo-nos aos dados fornecidos pelas famílias, proprietários dessas casas.

O objetivo do nosso estudo são as casas indo-portuguesas, pelo que focamos a nossa investigação na contextualização e na divulgação de um conjunto de casas cristãs de Salsete, com um interesse particular para as áreas disciplinares da História da Arte e da Arquitetura, cujos proprietários são os brâmanes e os chardós convertidos ao catolicismo. Focamos duas tipologias de arquitetura doméstica, a casa pátio e a casa sobrado e pretendemos, acima de tudo, analisar os aspetos similares e divergentes entre a casa cristã das elites de Salsete e a casa nobre portuguesa.

Visitámos um conjunto de sessenta e nove casas cristãs, entre Março e Abril do ano 2011, com permanência em Goa, na Índia, sendo este o universo da nossa pesquisa. Tivemos contacto com sessenta e seis famílias cristãs proprietárias e por vezes, com representantes dessas famílias e apuramos um conjunto de dezasseis casas sobrado, e cinquenta e três casas pátio.

² Taluka – Áreas administrativas dentro de um Estado da União Indiana, correspondendo a concelhos. Em Goa existem 11 talukas, sendo, Perném, Bardez, Bicholim, Satari, Tiswadi, Mormugão, Pondá, Sanguém, Salsete, Quepém e Canácona.

Pedimos autorização para reunir alguns dados de identificação das casas e das famílias e preenchemos uma ficha, relativa a dados exteriores e interiores das habitações que designámos de “*Inquérito ao Edificado*”. Solicitamos também permissão para fotografar o interior, nomeadamente o oratório, o salão da casa e o pátio, do qual obtivemos licença na grande maioria das residências. Debruçamo-nos no estudo da arquitetura doméstica, mais precisamente na caracterização das casas cristãs que visitamos durante a nossa permanência em Goa e detivemo-nos na sua análise e no cruzamento com as casas nobres portuguesas.

2. Caracterização do espaço e das pessoas: Presença Portuguesa em Goa

Afonso de Albuquerque conquistou Goa em 1510, o primeiro governador da Índia, transformou-a na capital do império português no Oriente, detendo o poder de toda a costa indiana. Goa foi eleita a capital do Estado da Índia³ em 1530, pelo seu cunho geográfico, e pelas virtualidades militares, económicas e políticas, a cidade estabeleceu-se e prosperou a norte, na margem esquerda do Mandovi, por ser o estuário com melhores características defensivas. Relevante no aspeto político-administrativo e religioso, pois acolhia as sedes das congregações religiosas, também era a sede do governo a residência do vice-rei ou governador e de um grande número de altos cargos gerais e a habitação do bispo.

Goa ficou conhecida por Goa Dourada e por Roma do Oriente⁴, devido ao património arquitetónico presente nas magníficas igrejas e palácios que são o testemunho do grande brilho alcançado durante a permanência dos portugueses no Oriente, também pelo facto de em Goa estarem sediadas grandes congregações a partir de 1517⁵.

³ «A expressão “Estado da Índia” designava no século XVI, não um espaço geograficamente bem definido mas um conjunto de territórios, estabelecimentos, bens, pessoas e interesses administrados, geridos ou tutelados pela Coroa portuguesa no Oceano Índico e mares adjacentes ou nos territórios ribeirinhos, do cabo da Boa Esperança ao Japão». COSTA, João Paulo Oliveira e – *O Império Português do Oriente*. 1.^a edição. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. p. 27.

⁴ «Goa foi a verdadeira Roma do Oriente, já que na Europa, por razões idênticas, foi a Cidade Eterna que ditou as modas estáticas, durante tantos e tantos séculos». DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. Lisboa, 1998. p. 10.

⁵ SALDANHA, M. J. Gabriel de – *História de Goa – Política e Arqueológica* – volume II, História Arqueológica – Casa Editora – Livraria Coelho, Nova Goa, 1926. p. 2.

A Velha Goa era considerada uma cidade idêntica a qualquer cidade indiana, diferenciando-se apenas na Rua Direita, com muitos edifícios grandiosos de carácter religioso de raiz portuguesa, sobressaindo as igrejas, também se distinguindo os palácios, os edifícios civis e os recolhimentos do século XVII que dominavam em Goa. O abandono da Velha Goa deu-se nos fins da primeira metade do século XVII⁶, os nobres e os governantes permutaram a Rua Direita e a Praça do Sabaio pelas imediações, como Ribandar, Panelim, e até Panjim ou até um pouco mais afastado, o motivo fundamental da saída da elite, excluindo o clero, está relacionado com o fornecimento de água impura provocada por uma política ineficaz de saneamento o que provocava o surgimento da cólera e a malária endémica⁷ dizimando a população e tornando a urbe pouco aprazível.

O Conde de Alvor⁸ alterou as instalações do governo para Mormugão, com a ideia de aí iniciar a nova capital, contudo este plano não pôde ser concretizado por ordem de Portugal. A ida definitiva do vice-rei para Panjim, deu-se no século XVIII, tornando-a oficialmente a capital, no ano de 1843. A Velha Goa ficou em ruínas, cercada por uma floresta que ia devastando as grandiosas igrejas, ficando quase exclusivamente habitada pelas ordens religiosas.

A população de Goa era composta pelos reinóis⁹, pelos estrangeiros¹⁰ pelos mouros e pelos naturais, estes últimos que também eram denominados de

⁶ DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)*. O Espaço do Índico. Lisboa, 1998. p. 49.

⁷ PEARSON, M. N. – *Os Portugueses na Índia*. Editorial Teorema, Lda., 1987. p. 159.

⁸ O Conde de Alvor e também 3º Marquês de Távora, Francisco de Assis e Távora foi nomeado em 1750 pelo Rei D. João V, como o 45º Vice-Rei da Índia, sucedendo no cargo a D. Pedro Miguel de Almeida Portugal, 1º Marquês de Alorna. MORAIS, Carlos Alexandre - *Cronologia Geral da Índia Portuguesa – 1498-1962*. Macau, Edições ICM, Instituto Rainha D. Leonor, 1993.

⁹ «...“conhecidos pelos portugueses de Portugal”...». Uma das vias escolhidas pelos filhos segundos ou bastardos dos nobres portugueses, seria seguirem viagem para o Oriente, em sequência, do regime de morgadio. Pelo facto de serem nobres abria-se-lhes o caminho, sendo referenciados como os heróis das crónicas portuguesas na Ásia. Tinham na Índia a possibilidade de seguirem a carreira administrativo-militar e outras fases análogas, podendo percorrer o cargo de capitão de navio a capitão de armada e de fortaleza, e por vezes surgia a oportunidade de serem nomeados ao cargo de vice-rei. Durante o tempo que permaneciam na Índia, adotavam a atitude de quem estava de passagem, contudo, nem sempre tal sucedia, até porque, por vezes acabavam por ficar a viver em Goa, outras vezes morriam durante este percurso. AAVV. – *Os Espaços de um Império- estudos. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto, 1999. pp. 60-61.

¹⁰ O grupo dos estrangeiros era constituído pela «...população oriunda de outras partes da Ásia ou até da Europa, [...] que, com permissão residia na cidade de Goa existia um “número infinito” de escravos oriundos das diversas regiões da Ásia, mas também da África, sobretudo da Oriental, vindos de Moçambique». CUNHA, Mafalda Soares da Cunha; MATOS, Artur Teodoro de; AAVV. – *Os Espaços de um Império. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente...* p. 61.

canarins e estavam divididos em castas. Casta¹¹, é uma expressão cunhada pelos portugueses para designar as diferentes divisões das famílias da Índia. Durante a vida o indivíduo permanece ligado à casta onde nasceu, sem qualquer hipótese de mudança, sendo o nascimento a condição para se definir uma dada posição. A sociedade das castas é marcada por uma forte rigidez na hierarquia social, baseada na hereditariedade de cada indivíduo. O filho teria a mesma profissão do pai e estão confinados a casarem-se com pessoas da mesma casta. Há quatro castas principais, os Brâmanes, os Chardós¹², os Vaixias e os Sudras. Os brâmanes assumiam a função de sacerdotes, chefes religiosos, intelectuais e estudiosos. Os chardós desempenham funções de chefia na política e na defesa militar sendo sobretudo uma classe de guerreiros. Os vaixias são nomeadamente os comerciantes os agricultores e os artesãos, por sua vez os sudras compõem a grande maioria sendo a grande falange dos servidores. Há um outro grupo, formado por um grande número de pessoas, que estão abaixo de todos os outros, sendo desprezados, e sem poder integrar qualquer casta, são designados de “intocáveis”¹³ dalits ou pátrias.

Os brâmanes eram eficazes, e conhecedores da realidade local e os seus serviços possibilitavam o bom funcionamento do Estado Português da Índia, daí que eram claramente favorecidos pelos oficiais portugueses¹⁴. Com o surgimento da Reforma Católica constatou-se um acréscimo de imposições que levavam à conversão do catolicismo, baseada numa maior intolerância em reconhecer outros modelos de culturas, através do alvará régio em 1532, dava-se proteção aos

¹¹ Expressão casta em vez de varnas ou jāti «Casta é um termo que os portugueses introduziram e foi depois geralmente adoptado para designar as diferentes divisões de famílias na Índia. Eram primitivamente quatro». SALDANHA, M. J. Gabriel de – *História de Goa – Política e Arqueológica*. Volume I... p. 2.

¹² «Os Chardós tenderam a ser caracterizados como kshatriyas convertidos ao catolicismo. Pissurlencar afirma que chardó derivaria de tchaddó da língua concani, o que a definiria como uma casta associada a atividades guerreiras; reconhece que estudiosos associaram o vocábulo chardó ao sânscrito kshatriya, porém, Pissurlencar afirma que esta palavra originou a palavra khetri (em concani e marata) e não tchaddó » [...]. «Segundo Mariano Feio, os kshatriyas em Goa foram maratas descendentes de oficiais “nobres” ou descendentes de soldados (chamados de cunehi-maratas)». FARIA, Patricia Souza de - *Guerreiros e sacerdotes a serviço d’El Rei: as castas na escrita do clero nativo da Índia Portuguesa (século XVIII)*. p. 11.

¹³ «Havia na Índia um número infundável destes desafortunados sem casta, que preenchiam as tarefas mais humildes e nojentas, que todos os outros recusavam fazer». ARAÚJO, Maria Benedita de Almeida – *Campanhas da Índia – Sofala, Goa e Malaca 1501-1600* Matosinhos. Ed. Quidnovi, 2006. p. 90.

¹⁴ «Numerosos oficiais portugueses colocavam-se do seu lado, afirmando que consideravam impossível gerir os negócios públicos e arrecadar as rendas da alfândega sem auxiliares preciosos, pois “os cristãos eram muyto fracos e poucos”». ARAÚJO, Maria Benedita de Almeida – *Campanhas da Índia – Sofala, Goa e Malaca 1501-1600* ... p. 88.

convertidos oficializando o cargo de “*Peter christianorum*”¹⁵, por outro lado, os canarins perseguiram aqueles que se haviam tornado cristãos. Apesar de muitas decisões serem mal acolhidas pelas castas mais altas da sociedade goesa que por vezes, ameaçaram abandonar a cidade, muitas delas, acabaram por se converter ao cristianismo, como forma de não perderem os seus privilégios. A conversão das famílias autóctones, levava a que se adotasse um nome cristão “*e dos das famílias do reino*”¹⁶, também o desempenho de determinados cargos públicos originaram algumas mudanças, passando mesmo pelo vestuário e alimentação. No século XVII foram concedidos títulos às famílias autóctones, como o de Cavaleiro Fidalgo e Carta de Armas, a partir de meados do século XVIII são atribuídos mais títulos às famílias autóctones convertidas ao Cristianismo, como o de Cavaleiro da Ordem de S. Tiago da Espada, Escudeiro-Fidalgo e as mercês de Brasão de Armas, além de serem colocados em altos cargos da administração.

Afonso de Albuquerque, durante o seu governo de 1509-1515, de seis anos, promoveu os casamentos interculturais, obrigando à atribuição de um dote pela parte da Fazenda Real aos oficiais e soldados portugueses que se dispusessem a contrair matrimónio com mulheres Indianas locais “*alvas e de bom parecer*”¹⁷. Os portugueses relacionavam-se com as diferentes castas, sem fazerem grandes distinções, convivendo com os “intocáveis”, ficando assim, aos olhos das castas mais altas, “impuros” e também “intocáveis”, apreciavam qualquer mulher indiana sem dar ênfase à casta de proveniência, por sua vez os brâmanes e os chardós, não aceitavam os laços consanguíneos pretendendo a continuidade da pureza do sistema de castas, indeferindo qualquer ligação, daí que quando os nobres portugueses se aproximavam destas castas superiores, eram excluídos pelos parentes de contraírem casamento com estas mulheres, contudo esta elite goesa não deixou de absorver a cultura portuguesa.

Se os portugueses casavam entre si, os filhos eram designados de “castiços”¹⁸, se tivessem filhos de naturais teriam o nome de “mestiços”¹⁹, este

¹⁵ ARAÚJO, Maria Benedita de Almeida – “*Campanhas da Índia – Sofala, Goa e Malaca 1501-1600*” Matosinhos. Ed. Quidnovi, 2006. p. 87.

¹⁶ BRITO, Joaquim Pais de; PEREZ, Rosa Maria; SARDO, Susana – *Histórias de Goa*. Fundação Oriente, Lisboa, 1997. p. 88.

¹⁷ ARAÚJO, Maria Benedita de Almeida – “*Campanhas da Índia – Sofala, Goa e Malaca 1501-1600*” ... p.6.

¹⁸ AAVV. – *Os Espaços de um Império. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente...* p. 60.

grupo é muito relevante, no sentido em que rivalizava com os brâmanes. Segundo Linschoten²⁰ os descendentes quando chegavam ao terceiro grau, já tinham feições de indianos.

3. Primeiras Construções Habitacionais dos Portugueses em Goa

Os portugueses quando chegaram a Goa adotaram, para habitar, construções já existentes²¹ e só mais tarde construíram as suas próprias casas. De início os nobres, pela circunstância de serem em número reduzido e estarem temporariamente em Goa no desempenho de cargos determinados pela Coroa, não tinham necessidade de construir casas de raiz, viviam dentro das fortalezas²². As primeiras construções de residências portuguesas devem a sua origem a Afonso de Albuquerque, através da sua política de casamentos mistos, assim, os *casados* tiveram necessidade de se fixarem e terem a sua própria residência.

As primeiras grandes casas, quintas de recreio e palácios construídas ao longo do Mandovi denunciavam a época esplendorosa dos portugueses, através de um conjunto arquitetónico de grandiosa notoriedade. Na primeira metade do século XVII²³ os nobres portugueses, proprietários das grandiosas casas e palácios, em virtude das pestes e da crise económica que assolaram Velha Goa, foram abandonando-as, hoje apenas existem alguns raros exemplos mais tardios, contudo, permanecem as descrições dos viajantes e historiadores e também alguns testemunhos gráficos, como os de Huyghen Van Linschoten, Lopes Mendes²⁴, a coleção de Alpoim Galvão e as fotografias do século XIX de Paul and Sousa.

¹⁹ IDEM-*Ibidem*, p. 60.

²⁰ De origem holandesa, viveu em Goa de 1583 a 1588, tendo sido secretário particular do arcebispo D. Vicente da Fonseca. Através do contacto diário que estabeleceu em Goa com os portugueses e os autóctones, recolheu diversas informações e gravuras, as quais expôs na sua obra, o *Itinerário*, publicado em Amesterdão em 1596. Também constam 36 gravuras coloridas que faziam parte da versão original presente na Biblioteca Real de Haia e no Museu Marítimo em Roterdão. LINSCHOTEN, Jan Huyghen Van – *Itinerário, Viagem ou navegação de ...* (1ª edição 1596), edição de Arie Pos & Rui Loureiro. Lisboa, 1997.

²¹ DIAS, Pedro – *Arte de Portugal no Mundo - Índia – Arquitectura Civil e Religiosa*. 1ª edição, Editor Publico, 2009. p. 48.

²² DIAS, Pedro – *Arte de Portugal no Mundo; Índia – Arquitectura Civil e Religiosa...*p. 48.

²³ DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. Lisboa, 1998. p. 49.

²⁴ Lopes Mendes esteve na Índia Portuguesa durante nove anos, tendo desempenhado cargos ao serviço do conselheiro Mendes Leal, então ministro e secretário de estado dos negócios da marinha e ultramar de várias comissões oficiais. Durante o período de horas livres recolheu informação que expôs numa edição de dois volumes, movido pelo desejo de ser útil ao país que para além da escrita perpetua através dos desenhos que delineou dos monumentos que

As casas que iremos analisar inserem-se num período²⁵ compreendido entre o final do século XVII até ao final do século XIX, limitado à *taluka* de Salsete, cujos proprietários são os brâmanes e os chardós convertidos ao catolicismo. Focamos duas tipologias de arquitetura doméstica, a casa pátio e a casa sobrado.

4. A Arquitectura Doméstica dos Cristãos da *Taluka* de Salsete - Goa

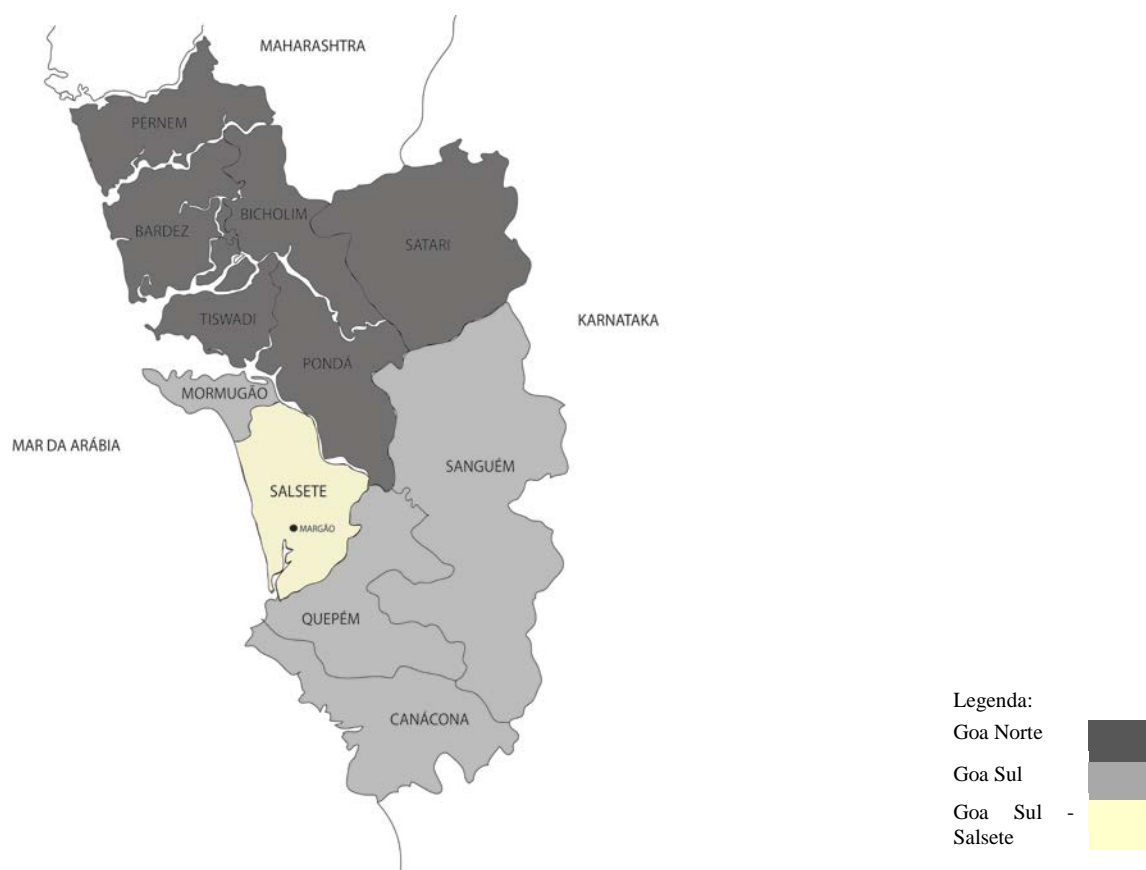
As grandes ordens religiosas ficaram sediadas em Goa, a província de Bardez ficou reservada aos Franciscanos, e na província de Salsete ficaram estabelecidos os Jesuítas²⁶, que procederam à construção de grandes edificações com mão-de-obra local. Salsete faz parte das regiões das Velhas Conquista, foi adquirida em 1543 compreende cidades e várias aldeias, destacando-se nesta *taluka* Assolnã, Betalbatim, Calata, Cansaulim, Carmonã, Chandor, Chicalim, Chinchinim, Curtorim, Benaulim, Coelim, Colvã, Cortalim, Cuncolim, Curtorim, Guirdolim, Loutulim, Majordã, Margão, Mormugão, Nagoá, Navelim, Orlim, Rachol, S. Tomé São, Saneale, Seraulim, Utordá, Varcã, Velsão e Vernã. A cidade de Margão²⁷ é considerada a segunda maior de Goa, a sede do distrito de Goa Sul, valorizada pelo seu centro administrativo e económico e um importante entreposto comercial, direcionado ao escoamento dos produtos pesqueiros e agrícolas, contribuindo para esse efeito a estação ferroviária a 2 km de Margão.

considerou serem gloriosos e que testemunhavam a grande eloquência dos portugueses na Índia e que naquela altura estavam em ruínas. MENDES, Lopes – *A Índia Portuguesa*. Lisboa, Volume I. Fundação Oriente, 1992. p. 175.

²⁵ Conforme a classificação de Helder Carita que identifica dois ciclos na arquitetura civil Indo-portuguesa, o primeiro ciclo, relativo às construções das residências por parte dos colonos portugueses, a que designa arquitetura colonial e o segundo ciclo, relativo às construções de habitações por parte das famílias autóctones, brâmanes e chardós a qual designa de arquitetura indo-portuguesa. Apesar de considerar que ambos os ciclos são indo-portugueses, não deixa de frisar que o são, mas com ênfases diferentes. CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Livros Quetzal S.A., Lisboa, 1995. pp. 11-13.

²⁶ «A península de Salsete pertenceu aos jesuítas, que em 1553 entraram em Cortalim, onde o Pe. Pêro Mascarenhas celebrou pela primeira vez, a 1 de Maio desse ano, o santo sacrifício da missa, dedicando-a à conversão de Salsete [...]».SALDANHA, M. J. Gabriel de – *História de Goa – Política e Arqueológica*. Volume II... p.31.

²⁷ «Margão é a capital da província, elevada por alvará de 12 de Junho de 1799, à categoria de vila, para onde foram transferidos de Rachol os estabelecimentos e repartições públicas». SALDANHA, M. J. Gabriel de – *História de Goa – Política e Arqueológica*. Volumes I e II, História Política, Casa Editora, Livraria Coelho, Nova Goa, 1925. p. 376.



Mapa 1
Goa, distinguindo as 11 *talukas*
Assinalada a *taluka* de Salsete e a sede do distrito de Goa Sul - Margão

A falta²⁸ de fontes documentais e monográficas relativas à *taluka* de Salsete, não possibilita determinar elementos precisos sobre o processo urbano, contudo, os modelos importados pelos jesuítas, terão sido submetidos e adaptados à vivência local, tendo em consideração o clima e a tradição urbana bastante sólida de vários séculos. Alguns padres Jesuítas tiveram uma formação de tradição arquitetónica, tendo estado ligados a grandes obras durante vários anos. Carita²⁹ sugere-nos que talvez tenha sido um padre o arquiteto da Casa Santana da Silva, referindo-se possivelmente a um dos três padres Jesuítas

²⁸ CARITA, Hélder – *Novos aldeamentos jesuítas na Índia nos finais do séc. XVI e inícios XVII - Ensaio, confrontos e mutações*. Colloque International – *Terrains Coloniaux – Architecture et Urbanisme*. Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 2004. p.2.

²⁹ «Se na altura da construção do palácio os Padres da Companhia já tinham sido expulsos de Goa, é natural que tenham deixado uma escola capaz de articular os pressupostos culturais da tradição goesa num projecto de inequívoca qualidade estética» Na opinião de Hélder Carita o arquiteto da Casa Santana da Silva revela um apurado conhecimento de arquitetura religiosa, perceptível pelo efeito de luminosidade criado através de duas janelas atrás do altar na capela. CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa...* pp. 126-127.

nomeados sucessivamente, sendo o Padre Theotónio de Rebello, o Padre Ignácio de Almeida e o Padre Manuel Carvalho.

Constatamos que na *taluka* de Salsete existe um maior número de residências sobradadas, propriedade das elites de Goa que se encontram em bom estado de conservação. Aferimos que o maior número de casas sobrado se concentra em Margão, a sede do distrito de Goa Sul, estando normalmente acessíveis, sem muro, à face da rua, ou, por vezes, surgem com um pequeno muro a separar a casa da via pública. Fora do grande centro, esta tipologia apresenta-se com um jardim murado e por vezes com um portão a separar o acesso à casa. Apuramos que o mesmo se passa com a tipologia casa-pátio, encontram no centro de Margão, com maior regularidade à face da rua sem qualquer vedação e em menor escala encontramos aí casas-pátio com um pequeno muro a separar a via privada da via pública. Já nas pequenas cidades, vilas e aldeias do concelho de Salsete, encontramos com mais frequência os jardins, limitados por muros e portais a anteceder a entrada na casa, esses muros são de alvenaria³⁰ apresentam-se muitas vezes caiados de branco e para além da sua função de limitar o espaço privado da residência, os muros são normalmente baixos e ornamentados com balaústres denotando uma expressão decorativa no seu tratamento apresentando pequenas colunas ou pilares, também encontramos os motivos geométricos e estruturas vazadas. Nas extremidades surgem colunas ornamentadas com volutas, folhas de acanto, pináculos, pirâmides e outros motivos vegetalistas e ainda o recurso decorativo dos animais guardiões³¹. Ao centro, apresentam-se os portões, normalmente baixos em ferro fundido.

5. A Caracterização Morfológica das Casas

³⁰ “[...] muros de alvenaria caiados de branco asseguravam a geometria dos quarteirões e a coerência formal das morfologias urbanas. [...] Em termos de materiais de construção, a região de Goa não dispunha de pedra de boa qualidade. Esta falta é superada pela utilização de adobes tradicionais e uma pedra porosa e leve: a laterite. Os adobes eram utilizados nas construções mais populares, sendo os edifícios mais eruditos de laterite”. AAVV. – *Os Espaços de um Império. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente...* p. 85.

³¹ “[...] símbolos, como o boi-viril, a cobra-fértil, o crocodilo, o leão, o cavalo, a vaca, a águia, ou mesmo desenhos geométricos, mais para o final do império, constituem parte da gramática decorativa da arte deste reino”. SILVEIRA, Ângelo Costa – *A casa pátio de Goa*. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, ISBN: 972-9483-36-1, 1999. p. 77.



Fig. 1 - Casa Aureleano Miranda em Margão |
tipologia: Casa Sobrado

Fig. 2 - Casa Figueiredo em Loutolim |
tipologia: Casa Pátio

As casas construídas pelas famílias autóctones, brâmanes e chardós convertidas ao cristianismo apresentam duas tipologias, a casa pátio e a casa sobrado, sendo naturalmente reconhecidas, pela arquitetura da fachada principal, onde se desenvolve a organização dos componentes construtivos e ornamentais. Manuel Joaquim Moreira da Rocha, refere a propósito da fisionomia da arquitetura habitacional como “*um espaço de representação de valores, princípios, formas de estar e agir, de pensamentos e ideologias, das pessoas em função das quais foi produzida (...) é um reflexo da personalidade dos seus proprietários frente aos visitantes*”³². Destacamos as particularidades decorativas patentes nas fachadas destas casas, enaltecidas pelos várias tipos de janelas, e enobrecidas pelos alpendres, escadarias, gradeamentos, guardas de varanda, pilastras e colunas. A fachada das casas pátio apresentam-se com um único piso sendo na sua grande maioria de composição simétrica e com uma organização tripartida, enquanto que, as casas sobrado são constituídas por um andar térreo e um primeiro andar, compostas usualmente por um grande corpo retangular. As casas das elites cristãs de Goa têm na maioria das vezes a fachada virada a norte, nordeste ou noroeste, verificamos que nestas casas sobressaem os volumes horizontais, sendo no frontispício que permanece a maior intensidade decorativa e os restantes alçados (laterais e posterior) apresentam-se mais austeros.

³² ROCHA, Manuel Moreira da – *A Memória de um Mosteiro – Santa Maria de Arouca (Séculos XVII-XX) Das Construções e das Reconstruções*. Biblioteca das Ciências Sociais, Edições Afrontamento, 2011. p. 287.

5.1. Alpendres

O alpendre centraliza a atenção decorativa das fachadas das casas pátio. Em Goa, este elemento é geralmente referenciado como balcão. O alpendre caracteriza-se por ter colunas ou pilares e de ser acessível através de uma escadaria. Deparamos que na arquitetura doméstica da tipologia casa pátio cristã de Salsete a grande maioria, possui largas escadarias, concedendo movimento à fachada. Os planos laterais, podem ser completamente abertos, ou então, poderão ter janelas de carepas³³, que poderiam ser abertas durante o tempo quente como refrescamento do ar e apreciação da paisagem e fechadas durante a época das chuvas. Possuem um pavimento de betonilha. Verificamos que nos alpendres, apesar do calor de Verão se fazer sentir intensamente, estes espaços mantêm-se frescos, beneficiados pelas técnicas construtivas, caracterizados por terem tetos muito altos, os quais, por vezes, formam aberturas decoradas³⁴ que deixam passar o ar quente, permitindo a refrigeração do ar. Os alpendres normalmente possuem um telhado de forte inclinação de quatro águas erguendo-se muitas vezes acima da cumeeira da casa. A sua cobertura encontra-se encostada ao edifício principal, dando a impressão de ser independente. Constatamos que por vezes o alpendre foi posteriormente acrescentado à casa. Os alpendres evitam a incidência da chuva durante as monções e por sua vez garantem a proteção solar durante os dias quentes, é um local de encontro de carácter familiar, sociável e comunitário, aprazível, e um lugar propício para colocar as conversas em dia, para o efeito se utilizavam os bancos corridos em alvenaria existentes nas áreas laterais.

Também as senhoras que passavam muito tempo dentro de casa, tinham a partir do alpendre a possibilidade de presenciarem o que se passava na rua. A utilização do alpendre também surge ligada aos ensaios do fim de tarde das práticas musicais do mandó.

³³ Veja-se Figuras 3, 4 e 5.

³⁴ Trata-se de tectos de madeira decorados com pequenas e várias aberturas (grelhas de respiração) formando desenhos bem elaborados com a intenção de deixar passar o ar quente e tornar o ambiente da casa mais fresco. Este tipo de tectos encontra-se no interior das casas.



Fig. 3 - Alpendre da Casa Loyola Furtado em Chinchinim | tipologia: Casa Pátio



Fig. 4 - Alpendre da Casa dos Colaço em Margão | tipologia: Casa Pátio



Fig. 5 - Alpendre da Casa Gracias em Loutolim | tipologia: Casa Pátio

Em consonância com a marcada rigidez na hierarquia social do sistema das castas, os brâmanes e os chardós mantinham um distanciamento das castas mais baixas não consentindo a sua entrada dentro de casa, contudo, poderiam aceder ao alpendre, considerado como uma sala no exterior da residência³⁵. Apesar do alpendre já ter sido introduzido no século XVII, foi mais utilizado a partir do final do século XVIII³⁶ sendo destacado na casa pátio cristã, passando a ser reconhecido com “*carácter de distinção*”³⁷ e ligado a um valor simbólico e da importância da família, não sendo assim possível o assentimento a todas as castas.

5.2. Janelas

As casas ancestrais dos hindus de Goa não apresentavam varandas viradas para o exterior, sendo assim, o horizonte não era manifestado para o exterior, mas exposto para os pátios interiores das suas habitações, enquanto que, nas casas pátio cristãs as varandas são uma componente integrante da sua arquitectura, apropriada ao modo de vida. As janelas de sacada à face em Salsete são protegidas pelo beirado³⁸, exigindo uma aplicação de soluções que mais pudessem garantir a sombra durante os dias de Verão e evitasse a chuva direta durante as monções, assim surgiram as chapas metálicas onduladas.

³⁵ CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa...* pp. 166- 170.

³⁶ CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa...* p. 170.

³⁷ SILVEIRA, Ângelo Costa – *A casa pátio de Goa...* p. 278.

³⁸ SILVEIRA, Ângelo Costa – *A casa pátio de Goa...*p. 281.

Encontramos em Salsete vários exemplos de casas sobrado que apresentam janelas de peitoril no piso térreo e expõem janelas de sacada no primeiro piso. As janelas afiguram-se de diversas formas, de estrutura retilínea ou de verga reta, ortogonais simples, com arcos de volta perfeita, com arcos abatidos, com arcos trilobados, com arcos quebrados e arcos contracurvados envoltos de molduras, com correspondência nos vãos. A estrutura dos vãos, a soleira, as ombreiras e a padieira são de madeira, assim como o caixilho.



Fig. 6 - Janela de carepas do alpendre | Casa José Filipe Abranches em Vernã | tipologia: Casa Pátio

Fig. 7 - Janela de sacada com carepas | Casa Paulito Meneses em Curtorim | tipologia: Casa Pátio

Fig. 8 - Janela de peitoril com carepas | Casa dos Bragança em Chandor | tipologia: Casa Sobrado

Emergiram as varandas autónomas, estreitas e corridas apoiadas em mísulas ou sobre um elemento corrido, as quais detinham um grande efeito decorativo, tendo mais tarde sido alargadas, passando a apresentar os telhados autónomos. As janelas viradas para o exterior, passam a ser comuns nas casas cristãs de Goa, tornando-se ornamentadas. Antes do vidro³⁹ se tornar acessível em Goa, recorria-se ao uso de carepas⁴⁰ nas janelas, tendo sido largamente utilizado, para além da função de protegerem os ambientes da imensa luz, o

³⁹ Embora o vidro estivesse disponível em outras partes do mundo a partir do século XVI, só em meados do século XIX é que se tornou disponível em Goa. O vidro teve um desenvolvimento de grande impacto no desenho das casas de Goa (sendo no princípio muito fino e cinzento). PANDIT, Heta; MASCARENHAS, Annabel – *Houses of Goa. Architecture Autonomous, India*, 2006. p. 83.

⁴⁰ «...as carepas (madrepérola) que cortadas à dimensão média de 60 mm x 50 mm eram enfiadas em escama entre réguas de madeira que compunham o caixilho... De manutenção difícil a substituição de uma peça é sempre dificultada pela necessidade de remover todas as que a antecedem». SILVEIRA, Ângelo Costa – *A casa pátio de Goa...* p. 181.

próprio processo de disposição das carepas em *escama*⁴¹, levava a uma livre movimentação de ar, entre o interior e o exterior, também permitiam trespassar uma luminosidade translúcida, possibilitando uma atmosfera suave, esta ambiência proporcionava às senhoras a oportunidade de observarem o exterior sem serem vistas da rua. Hoje a maioria das casas possui janelas de vidro, por vezes encontramos a utilização do vidro de cor.

As varandas a partir do século XVIII⁴² passam a ser os espaços preferidos das senhoras, sem a preocupação antiga de se resguardarem, as carepas tendem a desaparecer e o teor decorativo passa a aglomerar-se nos gradeamentos das varandas e nos prumos de sustentação dos telheiros.

A arquitetura civil dos séculos XVIII e XIX⁴³, alcança um novo gosto, liberto de condicionalismos da legislação camarária⁴⁴, levado a cabo por uma nova tendência para a manifestação do luxo por parte das famílias autóctones privilegiadas, facultando soluções mais apropriadas às condições climatéricas da Índia.

⁴¹ CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa...* p. 118.

⁴² CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa...* p. 162.

⁴³ AAVV. – *Os Espaços de um Império. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente...* p. 87.

⁴⁴ “Estas tipologias de varanda, particularmente importantes na formação de um modelo de casa indo-portuguesa, apresentam utilizações diferentes em termos de arquitectura urbana e arquitectura suburbana e rural. A legislação urbana que proibia a abertura de arcarias e balcões, dificultava a utilização destas varandas nas áreas submetidas à sua regulamentação. O seu uso era limitado às fachadas laterais ou aos pátios, como verificamos no Palácio-Fortaleza dos Vice-reis ou dos Arcebispos. Nas áreas suburbanas e rurais a arquitectura civil adquire uma nova independência relativamente às normas de legislação urbana (...) O modelo de funcionamento do Senado da Câmara de Goa é enviado para a Índia, logo em 1517, com o mesmo regimento do da cidade de Lisboa. Goa é assim equiparada a Lisboa como capital do Estado da Índia, sendo dotada de uma legislação com as mesmas posturas desta cidade”.-AAVV. – *Os Espaços de um Império. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente...* p. 84.

5.3. Elementos que Nobilitam a Fachada



Fig. 8 - Casa Santana da Silva em Margão | tipologia: Casa Sobrado

Fig. 9 - Casa Lar Soter da Gama em Nagoá (Vernã) | tipologia: Casa Pátio

Fig. 10 - Casa dos Braganças em Chandor | tipologia: Casa Sobrado

No universo de casas por nós selecionado na *taluka* de Salsete, verificamos que não é comum encontrarmos frontões a encimar as janelas, contudo, vemos na Casa Santana da Silva⁴⁵ em Margão, frontões ondulados ao longo de cada janela de sacada individual e que se repetem continuamente com a mesma decoração, ao centro encontramos uma flor-de-lis e de cada lado dessa composição observamos duas volutas. Também a Casa Lar Soter da Gama⁴⁶ em Nagoá Vernã compreende frontões triangulares a encimar as janelas de peitoril, esta casa consta de duas alas correspondentes na extremidade do edifício tendo ao centro uma varanda recuada e corrida que compreende janelas de sacada e um alpendre. As alas desta casa são simétricas e cada composição é rematada por um frontão triangular contendo uma empena e um pináculo no vértice do telhado. A Casa dos Bragança⁴⁷ apresenta na entrada da casa a encimar o alpendre uma composição rematada por um frontão triangular contendo pináculos nas suas extremidades.

⁴⁵ Veja-se Figura 10.

⁴⁶ Veja-se Figura 11.

⁴⁷ Veja-se Figura 10.



Fig. 11 - Brasão da Casa dos Miranda em Loutolim | tipologia: Casa Sobrado

Fig. 12 - Brasão da Casa dos Braganças em Chandor | tipologia: Casa Sobrado

Fig. 13 - Brasão da Casa Álvares em Margão | tipologia: Casa Pátio

As portas na sua grande maioria caracterizam-se por não serem grandiosas, comparadas com os elementos decorativos das fachadas, sendo normalmente de verga recta ou de arco abatido ou mesmo trilobado, possuem molduras, regularmente a condizer com a delineação das janelas. As portas destacam-se sobretudo quando o brasão de armas da família é evidenciado na entrada da casa, conforme podemos confirmar na Casa dos Miranda⁴⁸ em Loutolim, na Casa Álvares⁴⁹ em Margão e na Casa dos Bragança⁵⁰, o brasão está patente na fachada principal da casa, entre duas janelas de sacada com varanda conjunta. Foram atribuídos vários títulos às elites autóctones convertidas ao Cristianismo pelos bons serviços prestados, entre os quais as mercês do Brasão de Armas, que rematavam a porta principal da casa, também surgem no seu interior, nas consideradas zonas nobres da casa, mais precisamente no salão da casa, a decorar os grandiosos espelhos ou as harmoniosas sanefas.

Presenciamos colunas, pilastra e pilares como apoio das edificações. As pilastras adossadas são uma constante nas duas tipologias de habitação por nós estudadas, apuramos normalmente a alternância de pilastras com janelas. No caso particular da tipologia casa sobrado, verificamos a aplicação de pilastras que dividem o edifício em várias secções. Realçamos a Casa Aureleano Miranda⁵¹ em

⁴⁸ Constâncio do Rosário e Miranda (antepassado de Mário Miranda, o actual dono da casa) recebeu no século XIX o título de Fidalgo-Cavaleiro da Casa Real e o Brasão de armas, o qual se apresenta a encimar na entrada principal da casa. Veja-se Figura 11.

⁴⁹ O Brasão encontra-se a encimar a porta principal da casa e também o encontramos no salão a encimar as portas, centralizado nas graciosas sanefas. Veja-se na Figura 13.

⁵⁰ Veja-se Figura 14

⁵¹ Veja-se Figura 1.

Margão, com uma fachada dividida em três sessões a qual aponta com grande destaque o centro da casa, através da acentuação de uma pilastra mais larga com outra sobreposta a ladear a entrada, com um prolongamento no friso emitindo um engrandecimento arquitetónico através da acentuação vertical.

A tipologia casa pátio apresenta pilastras e colunas, abrangendo vários estilos esculpido em blocos de laterite e cal de ostra e com elementos decorativos em estuque. As colunas surgem ligadas ao apoio do alpendre, sem sofrerem de uma influência concreta de um estilo em particular, contudo estão mais relacionadas com uma estética de inspiração coríntia, conforme podemos observar nos capitéis apresentando formas exóticas, com florões, flores de pétalas, folhas de acanto e outros motivos florais.

Quanto ao fuste, surgem-nos vários exemplares, alguns apresentam um desenho mais evidente com a influência de uma decoração de elementos vegetais e folhas de acanto, para marcação da base.

5.4. Oratórios e Capelas Privadas

O oratório e a capela privada fazem parte das casas das famílias autóctones cristãs, brâmanes e chardós de Salsete, aparecendo ligados a uma importante tradição religiosa dando lugar a um espaço particular de oração. As capelas surgem em menor número e usualmente junto às casas grandiosas, enquanto que os oratórios estão presentes em quase todas as residências que visitamos. Os oratórios são obras devocionais que se apresentam no espaço íntimo do quotidiano, destinado à oração individual, com uma utilização doméstica. Trata-se de pequenas estruturas de madeira⁵² trabalhada, que têm a finalidade de abrigar o santo ou os santos de devoção, cujas peças evocam a fé e a força das imagens na missão, as quais são reproduzidas em miniatura, estabelecendo uma ligação entre a pintura simples, policromada ou lacada. No interior dos oratórios as paredes do fundo são por vezes azuis claras e decoradas com estrelas pintadas, conforme podemos encontrar em Portugal, os santos

⁵² «[...] o uso sistemático de certas madeiras exóticas (a teca, o sissó, o ébano, e mesmo o cedro), as aplicações de metal ou o colorido vistoso dos lacados, a madrepérola e a tartaruga, faziam ressaltar o cunho oriental.». PINTO, Maria Helena Mendes – *Catálogo de Goa a Lisboa*. Lisboa: Europália, 1992. p. 15.

nessas paredes pousam nas peanhas⁵³. Encontram-se as pequenas imagens devocionais, esculpidas em marfim ou madeira⁵⁴ e policromadas. A imaginária luso-oriental, está ligada à produção artística missionária católica do Oriente aliada ao culto privado e público, podendo aparecer como escultura de relevo ou de vulto. Nos oratórios indo-portugueses está patente uma determinação ocidental, como o exemplo de temas ligados ao cristianismo partindo dos modelos portugueses continentais, em que se fundem elementos orientais a partir da execução dos artistas locais, aos quais designamos de luso-oriental⁵⁵ provavelmente convertidos e que colaboram para o carácter miscigenado, manifestado através dos componentes decorativos hindus. As famílias antes de se converterem ao cristianismo, celebravam o seu culto num dos topos do *vasary*⁵⁶, após a conversão, mantiveram a tradição de conservar o oratório no mesmo local que anteriormente era utilizado para as práticas hinduístas.

⁵³ «*Toda a peanha, de madeira entalhada, é extraordinária e revela uma concepção fortemente indianizada. [...]*» AAVV. – *Os Construtores do Oriente Português. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Porto, 1998. p. 323.

⁵⁴ «*[...] madeiras consideradas exóticas, como a teca, o sissó ou o ébano*». OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro - *O Bom Pastor na imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*. 1.º vol. Porto, 1996. p. 59.

⁵⁵ A designação de Luso-orientais deve-se à «*[...] existência no Oriente de fortes tradições culturais, as quais são representadas através de artesãos e encomendadores locais, porventura convertidos, tem grande importância nesta arte, contribuindo, assim, para o carácter próprio (...)*». OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro - *O Bom Pastor na imaginária Indo-Portuguesa em Marfim...* p. 34.

⁵⁶ *Vasary* – Trata-se do espaço interior da casa, consistindo numa sala tradicional considerada a mais importante da casa hindu, com proporções e regras claras, três vezes mais comprida do que larga, estruturada com o hábito das refeições decorrerem numa longa fila. Era aqui que ficava localizado o altar. As características desta divisão permaneceram nas casas indo-portuguesas do século XVIII.



Fig. 14 - Oratório da Casa Monte da Silva em Margão | tipologia: Casa Sobrado



Fig. 15 - Oratório da Casa Vasco Figueiredo em Nagoã - Verná | tipologia: Casa Pátio

Das sessenta e nove casas que percorremos na *taluka* de Salsete, fazem parte do nosso inventário um total de cinquenta e um oratórios e cinco capelas. Sendo trinta oratórios de pousar, três de parede e dezoito oratórios-altar, assim designado por nós, por se encontrarem aliados a um altar, permanecendo, em alguns casos, num aposento próprio, desempenhando a função de capela⁵⁷, podendo ser utilizados como espaço de ritual litúrgico, conforme o exemplo do oratório-altar da Casa Santana da Silva, que obteve da parte do Papa um breve⁵⁸ que autorizou os batismos, os casamentos e os funerais, assim como aprovou a celebração de todos os sacramentos. Cinco capelas concebem uma edificação arquitetónica no exterior e no interior encontra-se a ornamentação inevitável a uma capela.

A imaginária anuncia o contacto travado entre o Cristianismo que os missionários levavam e o fundo religioso local pré-existente. A imaginária está ligada a três ciclos principais, sendo, o Ciclo Cristológico, o Ciclo Mariano e o

⁵⁷ Estes oratórios têm características de capelas, embora não apresentam qualquer estrutura arquitetónica no exterior.

⁵⁸ Esta informação foi-nos concedida por via oral pelo actual dono da casa, o Dr. Eurico Santana da Silva, no dia 29 de Março de 2011.

Ciclo Hagiológico, os quais surgem naturalmente nos oratórios e capelas que presenciamos.

Encontramos alguns exemplares com portas articuladas, como o oratório de parede da Casa Monte da Silva⁵⁹ que contêm duas portas e no seu interior estão patentes de forma simétrica, em cada volante dois registos e uma estampa. Uma das estampas é alusiva ao anjo da guarda e a outra é referente a São Luís Gonzaga, representando episódios da sua vida, “Vida e Martírio”.

Faz parte do nosso inventário um único oratório em forma de tríptico, conforme se pode verificar no oratório-altar da Casa Vasco Figueiredo, em Nagoá-Verná⁶⁰, apresentando-se o painel central com dois registos.

Dos oratórios que fazem parte da nossa investigação, detetamos que nem todos têm colunas, constatamos que na maioria das composições o fuste se manifesta canelado, encontramos aplicada a delimitação do terço inferior por um anel, embora não tenhamos encontrado colunas salomónicas ou berninianas. Verificamos que os fustes, estão da generalidade, decorados com flores e outros motivos vegetais, as colunas, estão na sua grande maioria encimadas por capitéis da ordem coríntia, de acordo com o gosto da Contra Reforma e com uma outra vertente vernacular, ao gosto dos encomendantes ou do próprio artista.

Encontramos várias peanhas a suportarem a escultura de vulto perfeito no interior dos pequenos oratórios, tratando-se de pequenos pedestais tratados com uma decoração meticulosa e pormenorizada, pela função a que se destinam. A forma da peanha é variada, desde a piramidal invertida, ao hexágono, ao polígono ou ao meio círculo.

Apuramos que a decoração dos remates dos oratórios, oratórios-altar e capelas objeto do nosso estudo, manifestam alguma variedade no tratamento da gramática decorativa. Os remates são decorados com elementos vegetalistas e florais, também surgem as cartelas, as coroas raiadas, os anjos e as volutas. Encontramos representações do Sagrado Coração de Jesus, do Imaculado Coração de Maria e do Espírito Santo. A encimar os retábulos surgem os baldaquinos ou pequenos dosséis, com a intenção de facultar uma encenação de enquadramento, abrigando as imagens, demonstrando assim a sua importância.

⁵⁹ Veja-se Figura 14.

⁶⁰ Veja-se Figura 15.

5.5. Os Pátios das Casas Pátio e das Casas Sobrado

Em Goa, o pátio é reconhecido como Rozangon, resultando do termo hindu Raj Angon, que denomina um pátio interior, situado numa zona centrada e sem cobertura, e envolvido de colunas, com carácter importante nas casas da Índia. As casas pátio são ordenadas à volta de um pátio sobretudo interiores, que se abrem para as várias divisões da casa, também encontramos frequentemente pátios nas casas sobrado. Identificamos que a maioria dos pátios são fechados, contudo, algumas residências possuem mais do que um pátio, podendo ser de feição diferente. Os cristãos preservaram este espaço, emergindo no piso térreo, ligado a uma herança arquitetónica hindu, aliado às suas formas tradicionais de vivência.

6. Conclusão

O propósito deste trabalho foi o estudo específico de duas tipologias de casas cristãs circunscritas à *taluka* de Salsete em Goa, com a finalidade de entendermos as interinfluências estéticas que as ligassem à casa nobre portuguesa. Com este objetivo, analisamos a morfologia das casas cristãs e detetamos similitudes.

As casas sobrado caracterizam-se por serem compostas por um andar térreo e um piso superior, assemelhando-se à casa nobre portuguesa. A casa pátio, apresenta um único piso, por vezes com uma plataforma alta, e manifesta o auge decorativo na fachada, exibindo normalmente o alpendre e as colunas, as quais se trata de uma especificidade desta tipologia de habitação, sem reportarem a uma influência concreta. Ambas as tipologias expressam uma ampla fachada, em conformidade com a casa nobre portuguesa.

Encontramos influências de carácter social que permitem explicar os conceitos estéticos introduzidos nas residências das elites de Goa. Admitimos, que nesta perspetiva, os portugueses levaram para a Índia os conceitos estéticos da casa nobre, sendo absorvidos pelas elites autóctones e expostos com uma combinação de costumes indianos e portugueses, pautados por uma evolução própria, que se faz sentir nas casas por nós estudadas, edificadas entre o século XVII e o século XIX.

As janelas passam a ter um novo horizonte, viradas para o exterior da casa. A sua função está dentro do esquema usado para ventilação das residências, correspondendo ao desenvolvimento do modelo da janela de sacada veiculado nas casas sobrado de origem genuinamente portuguesa, ligadas à introdução da varanda. Em relação à utilização das carepas, acreditamos que tenham tido a sua origem numa ideia desenvolvida pelos portugueses, com um vínculo às gelosias.

O alpendre, surge como um dos elementos mais efusivos da decoração das fachadas das casas pátio, apreendendo os princípios arquitetónicos e formais procedentes de Portugal, com afinidades aos pórticos das casas nobres. Nas casas das elites autóctones de Salsete, os alpendres caracterizam-se por terem uma evolução própria e serem assinalados como um atributo de poder, acessíveis através de uma escadaria, compreendendo colunas ligadas ao seu apoio.

As capelas privadas que fazem parte do nosso inventário, simbolizam a religiosidade e o poder, por apenas ser possível esta edificação às famílias com maiores recursos económicos, capazes de comportar a despesa da sua edificação e conseqüente ornamentação. Os oratórios invocam a fé, pela força da imaginária que prenuncia uma determinação ocidental, pelos temas ligados ao cristianismo, a partir dos modelos portugueses continentais e o fundo religioso pré-existente.

O interior das residências manteve os mesmos hábitos da tradição hindu, assim, em relação aos pátios, detetamos que as casas pátio se desenvolvem em torno do pátio central. Também, as casas sobrado, apresentam frequentemente pátios interiores que se abrem para vários aposentos da casa. A sala de refeições, e aposento da família, é usualmente utilizada para a localização do oratório e oratório-altar, continuando a ter as mesmas características do antigo *vasary* e a fazer parte das casas cristãs.

As famílias brâmanes e chardós convertidas ao cristianismo construíram entre os séculos XVII e XIX casas que testemunham um intercâmbio entre a cultura da tradição hindu, cruzada com características de influências portuguesas. Assim, constatamos que as casas de Salsete apresentam particularidades genuinamente portuguesas na fachada, mas o interior destas residências permanece resistente às características enraizadas hindus.

Bibliografia:

AA.VV, *Os Espaços de um Império. Ciclo de Exposições, Memórias do Oriente*. Estudos, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto, 1999.

ARAÚJO, Maria Benedita de Almeida – *Campanhas da Índia – Sofala, Goa e Malaca 1501-1600*. Matosinhos. Edição Quidnovi, 2006.

BRITO, Joaquim Pais de; PEREZ, Rosa Maria; SARDO, Susana – *Histórias de Goa*. Fundação Oriente. Lisboa, 1997.

CARITA, Hélder – *Novos aldeamentos jesuítas na Índia nos finais do séc. XVI e inícios XVII - Ensaio, confrontos e mutações*. Colloque International, Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 2004.

CARITA, Hélder – *Palácios de Goa – Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-Portuguesa*. Livros Quetzal S.A., Lisboa, 1995.

COSTA, João Paulo Oliveira e – *O Império Português do Oriente*. 1.^a edição.: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1997.

DIAS, Pedro – *Arte de Portugal no Mundo; Índia – Arquitectura Civil e Religiosa*. 1.^aedição, Editor Publico, 2009.

DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*. Lisboa, 1998.

FARIA, Patricia Souza de - *Guerreiros e sacerdotes a serviço d'El Rei: as castas na escrita do clero nativo da Índia Portuguesa (século XVIII)*. p. 11.

LINSCHOTEN, Jan Huyghen Van – *Itinerário, Viagem ou navegação de ...* edição de Arie Pos & Rui Loureiro. Lisboa, 1997.

MENDES, Lopes – *A Índia Portuguesa*. Lisboa, Volume I. Fundação Oriente, 1992.

MORAIS, Carlos Alexandre - *Cronologia Geral da Índia Portuguesa – 1498-1962*. Macau, Edições ICM, Instituto Rainha D. Leonor, 1993.

OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro - *O Bom Pastor na imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*. I^o e II.^o volumes, Porto, 1996.

PANDIT, Heta; MASCARENHAS, Annabel – *Houses of Goa. Architecture Autonomous*, India, 2006.

PEARSON, M. N. – *Os Portugueses na Índia*. Editorial Teorema, Lda., 1987.

PINTO, Maria Helena Mendes – *Catálogo de Goa a Lisboa*. Lisboa: Europália, 1992

ROCHA, Manuel Moreira da – *A Memória de um Mosteiro – Santa Maria de Arouca (Séculos XVII-XX) Das Construções e das Reconstruções*. Biblioteca das Ciências Sociais, Edições Afrontamento, 2011.

SALDANHA, M. J. Gabriel de – *História de Goa – Política e Arqueológica*. Volumes I e II, História Política , Casa Editora, Livraria Coelho, Nova Goa, 1925.

SILVEIRA, Ângelo Costa – *A casa pátio de Goa*. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, ISBN: 972-9483-36-1, 1999.

A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão*

Lúcia Maria Cardoso Rosas**

Resumo: A expansão da arquitectura românica em Portugal coincide com o reinado de D. Afonso Henriques (1143-1185). Foi nesta época que se iniciaram as obras românicas das Sés de Lisboa, Coimbra, Porto e Braga e que se construiu o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, panteão da 1ª dinastia.

É, no entanto, reduzidíssimo o espólio de objectos de ourivesaria e outros metais, datados com segurança da época românica, que chegaram aos nossos dias.

Através da leitura e da análise da documentação publicada (*Livro Preto: Cartulário da Sé de Coimbra, Livro Santo de Santa Cruz. Cartulário do século XII e o Inventário do Tesouro da Sé de Viseu* de 1188, entre outros) procuraremos identificar as tipologias e as funções dos objectos em ouro, prata e outros metais, registados, doados ou produzidos no tempo de D. Afonso Henriques.

Palavras-chave: Ourivesaria Românica/Altar Na Época Românica/Portugal

Abstract: The expansion of the Romanesque architecture in Portugal coincides with the kingdom of D. Afonso Henriques (1143-1185). It was in this period that the Romanesque works on Lisbon's, Coimbra's, Oporto's and Braga Sees were initiated and the Monastery of the Holy Cross of Coimbra, was built, becoming the pantheon of the first kings of the 1st Dynasty.

It is, however, extremely limited the number of objects of goldsmithing and other metals, dated with safety of Romanesque period, that arrived to our days.

Through the reading and analysis of the publish documentation (*Livro Preto: Cartulário da Sé de Coimbra, Livro Santo de Santa Cruz. Cartulário do século XII e o Inventário do Tesouro da Sé de Viseu* de 1188, among others) we try to identify the typologies and functions of gold, silver and other metals objects registered, donated or manufactured in the kingdom of D. Afonso Henriques.

Keywords: Romanesque Goldsmith/Romanesque Altar/Portugal

A construção da Sé bracarense ou melhor, da estrutura românica que conserva, foi iniciada durante o governo de D. Paio Mendes (1118-1138) depois de D. Afonso Henriques ter concedido carta de Couto de Braga à Sé, bem como diversas regalias expressamente doadas para a edificação da catedral (1128). No seu testamento de 1185 o rei deixaria ainda 500 morabitinos para obras.

A igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, alterada na época manuelina, expressava na época românica as experiências europeizantes do tempo. Composta por uma nave central larga com cripto-naves de abóbadas transversais, as suas soluções espaciais e estruturais eram muito diferentes do que então se contruía em Portugal e na Península, mostrando que o seu arquitecto conhecia a arquitectura românica da Borgonha. A parte ocidental da igreja era composta por um maciço turriforme com arcadas abertas, formando três naves com quarto tramos, onde estavam os túmulos de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I. As obras começaram em 1131 e em 1150 era dedicado o altar-mor, sendo o templo sagrado em 1228.

A Sé-Velha de Coimbra, obra de importância maior no desenvolvimento do estilo românico em Portugal, teve início no século XII embora a sua cronologia seja ainda controversa como o demonstrou Jorge de Alarcão ao considerar a hipótese de as obras terem sido iniciadas no tempo do bispo D. João Anaia (1148-1154) e não sob o prelado de D. Miguel de Salomão, como é habitualmente referido¹. A obra, sagrada em 1174 ou 1175 por D. Miguel de Salomão, teve como arquitectos os mestres forâneos Roberto e Bernardo.

Projectada nos meados do século XII por mestre Roberto, com o patrocínio de D. Afonso Henriques, a Sé de Lisboa terá sido uma das construções mais eruditas do românico português, expressão que os terramotos e uma série de restauros quase completamente obliteraram.

* Apresentámos uma primeira abordagem a este tema no Colóquio “No tempo de D. Afonso Henriques” organizado pelo Museu de Alberto Sampaio em 2010.

** Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. CEPESE-UP.

¹ ALARCÃO, Jorge de – *Coimbra. A montagem do cenário urbano.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 115-127.

A Sé de Viseu da época românica começou a ganhar forma no século XII, durante o reinado de D. Afonso Henriques. Um capitel vegetalista datável de finais do século XII e, eventualmente, o portal lateral sul, já do século seguinte, são elementos que poderão ter pertencido a esse edifício. Quanto à Sé de Lamego, o edifício românico começou a ser construído nos meados do século XII, por patrocínio parcelar de D. Afonso Henriques, sobre uma antiga capela dedicada a São Sebastião mandada edificar pela condessa D. Teresa algumas décadas antes. Do período românico restam parcelas da monumental torre que flanqueia a fachada principal pelo lado sul.

Correspondendo o reinado de D. Afonso Henriques à época mais erudita e monumental da arquitectura românica construída em Portugal não parece fazer sentido que as outras artes não tivessem acompanhado este movimento. É, no entanto, por demais escasso o espólio de objectos de ourivesaria e outros metais, datados com segurança da época românica, que chegaram aos nossos dias.

Sem pretendermos fazer aqui um inventário parece-nos ser útil referir as peças, até agora classificadas como românicas, que se enquadram na época de D. Afonso Henriques (1108(9)-1185) ou cuja datação está próxima deste arco temporal.

O cálice de Gueda Mendes (MNMC), justamentemnte muito celebrado pela historiografia, tanto pela sua qualidade como pelas preciosas e raras informações que a sua inscrição comporta como, ainda, por estar identificado o seu doador, rico-homen da nobreza que apoiou a política autonomista de D. Afonso Henriques², está datado de 1152. Tendo sido doado ao Mosteiro de Refojos de Basto por Gueda Mendes apresenta a figuração de Cristo ladeado pelos Apóstolos na copa e a representação do tetramorfo no pé. O equilíbrio da peça e o delicado cinzelado fazem deste cálice uma exceção no panorama da ourivesaria românica. Proveniente do Mosteiro vimaranense de Santa Marinha da Costa, o cálice de prata dourada oferecido pelos reis D. Sancho I e D. Dulce

² BARROCA, Mário Jorge – “Cálice” in *Nos Confins da Idade Média*. Lisboa: IPM, 1992, p. 130.

(MAS) está datado, por inscrição, de 1187. A patena que lhe está associada³, em prata dourada, será a única peça do século XII, desta tipologia que se conserva.

Ao Mosteiro de Alcobaça doou D. Dulce um cálice de prata dourada (MNAA) cuja datação hipotética se situa entre 1174 e 1198. O cálice era destinado ao serviço do altar-mor conforme consta da inscrição gravada no interior da base. Outros dois cálices de prata dourada (MNAA), datáveis da mesma cronologia e igualmente provenientes do Mosteiro de Alcobaça, terão resultado do testamento de D. Sancho I que dotou o mosteiro⁴ com dinheiro destinado ao fabrico de cálices em prata e não em ouro, conforme a vontade expressa por S. Bernardo de Claraval (1090-1153). Já tem sido referido que a sobriedade destas três peças poderá estar relacionada com a observância cisterciense do mosteiro.

Uma série bastante homogênea de cruzes românicas, geralmente em cobre dourado ou outros metais, por vezes esmaltadas, testemunha que este tipo de cruz presidia às cerimónias religiosas, já que mostra, sistematicamente, figuração dos dois lados.

A duas das cruzes processionais da Idade Média guardadas no Museu Nacional de Arte Antiga, ambas em cobre e com vestígios de douramento, está atribuída uma datação hipotética de finais do século XI. Num dos exemplares (398 Met) a figuração é incisa. A cruz enquadra-se numa tipologia comum aos finais do século XI assemelhando-se a um exemplar do Museu de Cluny atribuída a um centro de fabrico localizado no norte de Itália⁵. Na outra peça (63 Met), também com decoração incisa, figura uma imagem de Cristo aplicada sobre a cruz. Esta cruz processional enquadra-se igualmente na referida tipologia de finais do século XI. Segundo as análises químicas efectuadas por António João Cruz o metal utilizado no seu fabrico é semelhante ao da cruz

³ SILVA, Nuno Vassalo e – “Ourivesaria” in *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. Lisboa: IPM, 1998, p. 48.

⁴ FRANCO, Anísio – “A Ourivesaria Românica em Portugal e o Testamento de D. Sancho I” in *Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa*. Lisboa/Bona: 1999, p. 62.

⁵ [FRANCO, Anísio] – “Cruz Processional” in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais. Cruzes Processionais. Séculos XII-XVI*. Lisboa: IPM, 2003, p. 65.

processional da matriz de Vila Nova de Paiva⁶. Dentro da mesma tipologia formal, segundo Anísio Franco, são de referir outras cinco cruzes: do antigo mosteiro beneditino de Sanfins de Friestas (Valença), da igreja paroquial de Gagos (Celorico de Basto), cruz que actualmente integra a colecção do Museu de Alberto Sampaio, do Museu do Tesouro da Sé de Braga, do Museu da Associação dos Arqueólogos Portugueses e da Colecção Correia de Campos⁷.

Uma outra cruz processional, datada do século XII, faz igualmente parte da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga (488 Met). Mostra vestígios de douramento na imagem de Cristo aplicada sobre a cruz e rica decoração incisa. Corresponderá a uma tipologia definida para o século XII. A outro exemplar (491 Met) é atribuída uma datação hipotética entre os séculos XII e XIII assente em critérios formais⁸.

Duas crossas de báculo, uma designada de S. Teotónio (MNMC), em cobre dourado e cinzelado com cabochões e cristal de rocha, que pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e outra, em cobre dourado e cinzelado, conhecida como Báculo de de Santo Ovídio ou de São Geraldo (MTSB) estão datadas do século XII.

Exceptuando o cálice de Gueda Mendes (MNMC), o cálice que foi oferecido ao Mosteiro de Santa Marinha da Costa (MAS) por D. Sancho I e D. Dulce e o cálice oferecido pela mesma rainha ao Mosteiro de Alcobaça (MNAA) ou seja, as peças que apresentam inscrição permitindo datá-las com segurança, saber a sua proveniência e identificar os doadores, todos os outros objectos referidos estão classificados e datados por comparação com exemplares europeus. No que diz respeito às cruzes processionais as tipologias e

⁶ Cfr. CRUZ, António João – “Análise química das cruzes processionais e de altar em cobre ou liga de cobre” in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais. Cruzes Processionais. Séculos XII-XVI.* Lisboa: IPM, 2003, pp. 22-49 e FRANCO, Anísio – “Cruz Processionais dos Séculos XI a XVI” in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais. Cruzes Processionais. Séculos XII-XVI.* Lisboa: IPM, 2003, p. 16.

⁷ [FRANCO, Anísio] – “Cruz Processional” in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais. Cruzes Processionais. Séculos XII-XVI.* Lisboa: IPM, 2003, p. 67.

⁸ [FRANCO, Anísio] – “Cruz Processional” in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais. Cruzes Processionais. Séculos XII-XVI.* Lisboa: IPM, 2003, p. 70.

respectivas características iconográficas e formais foram definidas por Paul Thoby e publicadas entre 1959 e 1963⁹.

Desde a década de 1990 que, na sequência de uma série de exposições nacionais e internacionais e da realização de inventários, a elaboração dos respectivos catálogos conduziu a novas abordagens ao espólio da ourivesaria medieval conservada no território português. Neste sentido, o avanço da historiografia artística consistiu, principalmente, no enquadramento das peças no contexto europeu, no aprofundamento da análise iconográfica e no estudo das respectivas características físicas e químicas.

Contudo, depois destes importantíssimos contributos, que permitem agora uma visão de conjunto da ourivesaria e da torêutica da época românica, a historiografia sobre a matéria parece ter chegado a um limite. Não será fácil acrescentar alguma coisa ao que entretanto foi escrito. Sabemos muito pouco, como já vimos, sobre a origem concreta das peças e sobre a sua cronologia exacta o que não permite mais do que enquadrá-las tipologica e estilisticamente para concluir da sua datação.

São várias as interrogações que hoje se colocam sobre a alfaias litúrgicas e o arranjo dos altares. Qual era afinal a quantidade e frequência destes objectos? Quais eram os seus usos? Que funções tinham? Quais as práticas e rituais em que se enquadravam? Havia outros, como *antependiæ*, retábulos, dosséis, etc, de que vários países europeus guardam importantes acervos? Eram produzidos em Portugal ou correspondiam com mais frequência a obras importadas?

Sobre a mesa do altar da época românica, e em tendência contrária ao que acontecia nos tempos da Alta Idade Média, aparecem já pequenos retábulos, a cruz e castiçais¹⁰. Na face do altar voltada para a nave eram colocados frontais cuja variedade é importante registar. Poderiam apresentar

⁹ Cfr. THOBY, Paul – *Le crucifix, des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*. Nantes: Bellanger, 1959 e *Le crucifix, des origines au Concile de Trente. Étude iconographique (Supplément)*. Nantes: Bellanger, 1963.

¹⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 48.

uma placa de pedra com escultura, placas de madeira rebocadas e pintadas ora com programas iconográficos, ora com decoração vegetalista e geométrica, como bem nos mostram os exemplares das igrejas românicas catalãs, ora ainda revestimento em ouro e prata ou em tecidos ricos, como a seda.

O altar, na época românica, como pólo do sagrado que sempre foi, situava-se habitualmente no primeiro tramo da cabeceira, permitindo a circulação à sua volta. A multiplicação dos altares é um fenómeno muito próprio da época românica, registando uma tendência já vinda dos tempos anteriores. O número de missas particulares e quotidianas tende a crescer ao longo dos séculos XII e XIII, com o conseqüente aumento de novos altares e mesmo de capelas no espaço interno da igreja, que por sua vez levaram à multiplicação da quantidade e variedade das alfaias litúrgicas.

Conforme escreveu C. A. Ferreira de Almeida foi ao longo do século XI, que o uso de cálices e de cruzes foi sendo, paulatinamente, acompanhado da utilização de imagens sobre o altar. É realmente na época românica que se inicia o hábito de prestar culto diante de imagens devotas esculpidas. Entre outras práticas de devoção ao perdão que se implementaram na época românica e então se avivam muito é de relevar, devido às conseqüências que tiveram no fenómeno da arte, a do sufrágio e as dádivas por alma. As dádivas e os testamentos possibilitaram fundos para obras e impuseram a necessidade de haver nas igrejas monásticas e catedrais numerosos altares para satisfazer as acrescidas obrigações da celebração de missas particulares¹¹. Qualquer templo por muito modesto que fosse, precisava de ter livros litúrgicos, algumas alfaias e vasos sagrado para nele se realizarem os actos de culto a que, em geral, se referem as cartas de doação¹².

Neste sentido não temos dúvidas quanto à existência de inúmeras peças de ourivesaria e torêutica no tempo de D. Afonso Henriques, razão pela qual propomos uma sondagem às fontes escritas datadas do século XII e

¹¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 64.

¹² COSTA, Avelino Jesus da – “A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. 38 (1983), p. 3.

publicadas¹³.

Entre 1111 e 1180 a documentação consultada, além da referência a seis ourives, fornece informação sobre as seguintes doações: doze cálices de prata, um cálice de ouro, seis cruces de prata, cinco candelabros de prata, dois gomis, quatro Evangelitários *cupertum argenteis*, um turíbulo, uma pomba de prata, um anel de ouro e um colar, num total de 34 objectos só compulsados em doações e não nos inventários. Contudo esta amostra não é realmente significativa das peças de ourivesaria então encomendadas e/ou doadas. Por vezes não são referidas as quantidades dos objectos, mencionando-se apenas o tipo de peças ou seja, cálices, candelabros, frontais, etc. Noutros casos as alfaias são designadas genericamente e, noutros ainda, não temos a certeza se as peças mencionadas são em metal, precioso ou não.

No entanto, é muito claro que a quantidade de peças oferecidas era importante, comparativamente ao espólio da ourivesaria românica portuguesa datada do século XII.

A publicação, por Saul António Gomes, do *Inventário da Sé de Viseu* datado de 3 de Outubro de 1188 revela importantes indicações no que diz respeito às peças de ourivesaria esmaltadas¹⁴. Segundo este inventário integravam o *tesouro antigo* as seguintes peças: um frontal de *anamader*, turíbulos, duas arcas de *amalfi*, uma arca *francisca*, uma cruz de prata e outra que guardaria um relíquia do Santo Lenho, dois cálices de prata, dois

¹³ AZEVEDO, Rui Pinto de (org. de) – *Documentos Medievais Portugueses. Documentos Particulares*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1940, vol. III; COSTA, Avelino Jesus da – “A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. 38 (1983), pp. 1-220; COSTA, Avelino Jesus da (ed. crítica de) – *Liber Fidei. Sanctæ Bracarensis Ecclesiæ*. T. III, Braga: Junta Distrital de Braga, 1990; GOMES, Saul António – “Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188”. *Humanitas*. 54 (2002) 269-281; RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999 e VENTURA, Leontina e FARIA, Ana Santiago – *Livro Santo de Santa Cruz. Cartulário do século XII*. Coimbra: INIC/CHSCUC, 1990.

¹⁴ GOMES, Saul António – “Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188.” *Humanitas*. 54 (2002) pp. 269-281.

candelabros de prata, dois de ferro, outros quatro *candeleiros* e uma pedra de cristal.

É contudo no designado *tesouro novo* que encontramos as referências mais importantes e que nos permitem recuar a datação da existência de objectos de ourivesaria esmaltada em Portugal.

As peças em metal esmaltado, atribuídas à época românica, têm sido datadas, quase sistematicamente, do século XIII. À Crossa de Báculo da Ermida de Paiva (MNAA), em cobre dourado e esmaltado, está atribuída uma datação dos meados do século XIII¹⁵ enquanto a capa de Evangeliário, aparecida no início do século XX na região de Leiria e guardada no Museu Nacional de Arqueologia, está datada dos inícios do mesmo século. Outras peças de esmalte que integram o espólio dos museus portugueses, como a Cruz de aplicação e o Cristo, igualmente uma peça de aplicação, ambas em cobre dourado e com esmaltes (MNAA 493 Met e 72 Met) estão datadas, a primeira do 1.º quartel do século XIII e a segunda do século XIII mais avançado. Contudo, estes dois exemplares não nos esclarecem sobre a existência de esmaltes de Limoges ou de fabrico peninsular na Idade Média em Portugal, já que a sua incorporação no Museu decorreu do Legado Barros de Sá e da Colecção da Rainha D. Amélia, podendo assim tartar-se de peças então adquiridas.

As duas arquetas-relicário conservadas no espólio do Tesouro da Sé de Viseu, ambas em cobre gravado a buril, dourado e esmaltado, têm sido datadas do século XIII. João Soalheiro chamou a atenção para as diferenças entre as duas arcas colocando a hipótese de a segunda não ser proveniente dos atelieres limosinos mas, hipoteticamente, de uma oficina de Burgos, alicerçando os seus argumentos na diferença entre os respectivos programas figurativos e iconográficos. Considerando que estas peças são os exemplares mais antigos em cobre esmaltado que nos chegaram, atribuiu-lhes, recentemente, uma datação entre os séculos XII e XIII¹⁶.

¹⁵ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp. 180-181.

¹⁶ SOALHEIRO, João – “29 Arqueta-relicário e “30 Arqueta-relicário” in *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu,

No inventário do *tesouro novo* (1188) da Sé de Viseu estão registadas *ij. arcas de esmaldo, iiij de candeleros de esmaldo e ij ditagus de esmaldo*¹⁷. Segundo o autor do inventário, o tesoureiro D. Soeiro Mendes, o *tesouro novo* deveu-se à iniciativa de D. João Peres, bispo de Viseu entre 1179 e 1192¹⁸.

É possível que as duas arquetas-relicário conservadas no espólio do Tesouro da Sé de Viseu, às quais já nos referimos, correspondam às duas arcas de esmaltes constantes do inventário. Contudo, cremos que o aspecto mais importante deste documento, que se revela de notável interesse, consiste no facto de asseverar a existência de peças de ourivesaria esmaltada em Portugal no último quartel do século XII ou, mais precisamente, entre os anos 1179 e 1188, permitindo o estabelecimento de uma cronologia mais fina relativamente a este tipo de objectos.

O testamento de D. Fernando Martins, bispo do Porto falecido em 1185, conforme consta no Censual do Cabido da Sé do Porto, refere, entre os vários bens doados, dois pares de *candelaborum de alimoges*¹⁹.

No contexto da Exposição *De Limoges a Silos*, realizada no âmbito da comemoração do milénário do nascimento de S. Domingos de Silos, patente na Biblioteca Nacional de Espanha, no Espace Culturel BBL (Bruxelas) e no Mosteiro de S. Domingo de Silos entre 2001 e 2002, a publicação do respectivo catálogo marca um novo momento da investigação sobre os esmaltes medievais²⁰. A revisão de cronologias, para a qual contribuíram a prospeção arqueológica e a análise dos materiais, aponta para um recuo temporal na produção de esmaltes de Limoges ou de outras regiões de França, bem como dos centros produtores italianos e espanhóis. Segundo Elisabeth Taburet-Delahye, na primeira metade e até aos meados do século XII a prática do esmalte *champlevé*

2009, pp. 144-145. Em publicação anterior, João Soalheiro tinha proposto uma datação do último quartel ou dos finais do século XII. Cf. SOALHEIRO, João – “191 Arqueta-relicário e “192 Arqueta-relicário” in *Cristo fonte da esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000, pp. 296-297.

¹⁷ GOMES, Saul António – “Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188.” *Humanitas*. 54 (2002) p. 281.

¹⁸ GOMES, Saul António – “Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188.” *Humanitas*. 54 (2002) pp. 272-273.

¹⁹ Cfr. *Censual do Cabido da Sé do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto/Imprensa Portuguesa, 1924, p. 385.

²⁰ *De Limoges a Silos*. Madrid: Sociedade Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.

não era monopólio de nenhum centro artístico. Pelo contrário, durante algum tempo a produção daqueles esmaltes esteve difundida por vários centros do oeste e do sudoeste de França ²¹.

A exposição *Les premiers retables (XIIe – début do XVe). Une mise en scène du sacré*, patente no Museu do Louvre entre Abril e Julho de 2009, veio colocar importantes questões sobre a cronologia dos retábulos medievais bem como sobre a razão do seu aparecimento.

No século XII os retábulos apresentam duas grandes famílias: ou correspondem a uma ou várias imagens alinhadas atrás do altar ou a uma estrutura retangular, cuja parte central poderia estar destacada. Segundo Pierre-Yves Le Pogam os retábulos do século XII não se reduzem a um género primitivo e embrionário mas sim a uma panóplia de soluções bastante variada ²².

Datam realmente do século XII os primeiros retábulos conservados até hoje. Não é fácil encontrar uma explicação unívoca para o nascimento do retábulo. Todas as hipóteses avançadas têm como ponto de partida o altar e sublinham o papel das imagens na génese do retábulo que terá surgido ora através da transposição dos frontais (*antependium*), ora da colocação de relicários e de imagens sobre o altar ora, ainda, da concentração de elementos dispersos à volta do altar numa cultura religiosa que acentua a importância/uso/função das imagens ²³. Entre os vários autores que se têm dedicado ao assunto ainda não é concensual a questão das origens, do desenvolvimento e das funções e, menos ainda, a forma como as imagens dos retábulos foram interpretadas ²⁴. Tem sido argumentado que a solenização da liturgia da Eucaristia, na celebração da missa, constituiu a condição básica para

²¹ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth – “Los inicios de los esmaltes en Aquitânia” in *De Limoges a Silos*. Madrid: Sociedade Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, pp. 35-46.

²² *Les premiers retables (XIIe - début XVe siècle) Une mise en scène du sacré*.
http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_55033_v2_m565775_69831233261.pdf, p. 7.

²³ *Les premiers retables (XIIe - début XVe siècle) Une mise en scène du sacré*.
http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_55033_v2_m565775_69831233261.pdf, p. 7.

²⁴ WILLIAMSON, Beth – “Altarpieces, Liturgy and Devotion”. *Speculum*, s./l.:Medieval Academy of America, vol. 79, n.º 2, (April), 2006, p. 342.

a existência dos retábulos. O IV Concílio lateranense (1215) ao consagrar no Canon 1 que o corpo de Cristo está fisicamente presente no pão e no vinho como carne e sangue, tem sido entendido como o momento-chave para o aparecimento do retábulo uma vez que, ao contrário dos tempos anteriores, o sacerdote está de costas para a congregação quando consagra o pão e o vinho, servindo o retábulo como um pano de fundo da liturgia da Eucaristia²⁵.

Parece claro que, desde o século XIII, o momento crucial da missa consistiu na elevação da hóstia. Esta devoção à *Eucaristia* aumentou largamente durante a Baixa Idade Média²⁶. O seu culto suscitou grande número de milagres destinados a provar a presença real de Cristo na hóstia. Perante a dúvida de um sacerdote acerca da transubstanciação ou da acção de um judeu sacrílego, o sangue de Cristo brota da hóstia convencendo os incrédulos da verdade do *Santo Sacramento*²⁷.

Contudo, o retábulo colocado sobre ou atrás do altar, data de uma época mais recuada como a Exposição do Museu do Louvre de 2009 veio enfatizar.

O retábulo, em calcário policromado que representa a *Anunciação, Nossa Senhora em Majestade com o Menino e o Baptismo de Cristo* (Museu do Louvre inv. RF 1612 – 1,840x0,906x0,95), proveniente da igreja de Carrières-sur-Seine, está datado dos meados do século XII. A sua morfologia e iconografia constituem uma espécie de fusão entre as duas grandes famílias de

²⁵ WILLIAMSON, Beth – “Altarpieces, Liturgy and Devotion”. *Speculum*, s./l.:Medieval Academy of America, vol. 79, n.º 2, (April), 2006, p. 344.

²⁶ Sobre a missa na época gótica e no final da Idade Média, bem como sobre o culto da Eucaristia veja-se: COSTA, Pe. Avelino Jesus da Costa –“A Santíssima Eucaristia nas Constituições diocesanas portuguesas desde 1240 1954”, *Lusitania Sacra*. 2ª s., t.1, 1989, pp. 197-243; SEBASTIAN, Santiago, *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994, pp. 349-359 e 382-390; POZO COLL, Patricia del – “La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fontes textuales, materiales e iconográficas para su Estudio.” *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, 2006, 16, pp. 25-58. Sobre o tratamento do tema na História da Arte veja-se Manuel Trens, *La Eucaristia en el arte español*. Barcelona: Ediciones Aymá, 1952.

²⁷ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. t.1, v.2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, (edição original de 1957), p.441.

retábulos conhecidos para esta época, o que prova que a sua génese é muito anterior aos exemplares mais antigos que chegaram até hoje²⁸.

Como recorda Justin E. A. Kroesen, os retábulos mais precoces que as fontes testemunham de forma inequívoca remontam à primeira metade do século XI, embora haja indícios que o seu aparecimento se tenha dado à volta do ano 1000²⁹. Durante o século X era habitual que os relicários, em madeira ou materiais preciosos, fossem colocados num plinto atrás do altar formando com este uma unidade visual. Se no século X apenas eram admitidos sobre a mesa do altar o cálice, a cruz e livros litúrgicos, este princípio foi sendo gradualmente alterado com a colocação de relicários, candelabros e imagens esculpidas de Cristo da Virgem e de santos. Pequenos painéis com imagens como ícones ou dípticos foram sendo igualmente permitidos. Segundo Kroesen a *conquista* da mesa de altar pela imagem pode ter sido acelerada pela crescente raridade das relíquias e pelo aumento do número de altares³⁰. A colocação de imagens de santos, esculpidas ou pintadas, em altares que não possuíam relíquias, deve ter constituído um pequeno passo para a criação do retábulo³¹.

Kroesen defende assim, que o relicário situado atrás do altar desempenhou um papel decisivo na génese do retábulo³². Este autor considera que o desenvolvimento do retábulo em prata se divide em duas fases principais: os retábulos românicos entre 1100 e 1250 e os góticos (1350-1540). Na época românica a ourivesaria desempenhou um importante papel na sua produção. Muitos retábulos românicos foram executados em ouro, prata, cobre e combinações dos mesmos, sendo guarnecidos de pedras preciosas e de esmaltes. O florescimento da ourivesaria em relicários e frontais terá

²⁸ *Les premiers retables (XIIe - début XVe siècle) Une mise en scène du sacré.*

http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_55033_v2_m565775_69831233261.pdf, p. 9.

²⁹ KROESEN, Justin E. A. – *Staging the Liturgy. The Medieval Alterpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peters, 2009, p. 15.

³⁰ KROESEN, Justin E. A. – *Staging the Liturgy. The Medieval Alterpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peters, 2009, pp. 16-17.

³¹ KROESEN, Justin E. A. – *Staging the Liturgy. The Medieval Alterpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peters, 2009, p. 17.

³² KROESEN, Justin E. A. – “Retablos medievales de plata”. In RIVAS CARMONA, Jesús (Cord) – *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 245.

influenciado muito a génese do retábulo. Vários exemplos do norte da Europa demonstram que o limite entre o relicário e o retábulo foi muitas vezes fluido: o relicário colocado num pedestal atrás do altar servia de retábulo, enquanto muitos dos primeiros retábulos serviam de depósito para as relíquias³³.

Os séculos XI e XII representam uma época de florescimento da ourivesaria na Europa, cujo campo mais importante foi o dos objectos litúrgicos como cálices, relicários e frontais. Uma das mais antigas referências peninsulares explícitas a um *retabulum* data de 1094, quando Guilherme Raimundo, Conde da Sardenha, manda restaurar o retábulo do altar-mor da igreja de Saint-Michel de Cuxa³⁴. Na documentação conservada em Espanha, a primeira menção que distingue claramente um frontal e um retábulo data de 1073. O documento, também citado por Jacques Bousquet, distingue um *frontale argenteum* e um *retrofrontale argenteum*³⁵.

O altar-mor da Catedral de Santiago de Compostela recebeu em 1100 um cibório, em 1105 um frontal de prata dourada (*tabula*) e em 1135 um retábulo (*tabula retro altaris*), por vontade do Arcebispo Gelmirez. Deste conjunto, que desapareceu no século XVII, conserva-se um desenho da autoria de J. Vega y Verdugo, realizado cerca de 1606, bem como uma descrição na *Historia Compostellana*. Estes elementos permitiram a Serafín Moralejo e a Justin Kroesen proporem uma reconstituição hipotética em 1980³⁶ e em 2009, respectivamente³⁷.

No frontal estava representado Cristo em Majestade rodeado pelo tetramorfo e pelos vinte e quatro velhos do Apocalipse. Lateralmente a esta

³³ KROESEN, Justin E. A. – “Retablos medievales de plata”. In RIVAS CARMONA, Jesús (Cord) – *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 245.

³⁴ BOUSQUET, Jacques – “Des Antependium aux Retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement” in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Saint-Michel de Cuxa, 13, (1982), p. 217.

³⁵ BOUSQUET, Jacques – “Des Antependium aux Retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement” in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Saint-Michel de Cuxa, 13, (1982), p. 217.

³⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín – “Ars Sacra” et sculpture romane monumentale: Le Trésor et le chantier de Compostelle” in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Saint-Michel de Cuxa, 11, (1980), pp. 204-210.

³⁷ KROESEN, Justin E. A. – *Staging the Liturgy. The Medieval Alterpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peters, 2009, pl I.

representação central dispunham-se as imagens dos doze apóstolos. No retábulo, uma peça horizontal cujo centro terminava superiormente em secção triangular, figurava Cristo em Majestade flanqueado pelos apóstolos³⁸. A Arca Santa de Oviedo (Tesouro da Catedral de Oviedo), relicário em forma de altar oferecido por Afonso VI e D. Urraca em data próxima a 1075, apresenta semelhanças com o que se conhece do frontal da Catedral de Santiago. Em Navarra o frontal de S. Miguel in Excelsis (Aralar), em prata dourada e esmaltada, também mostra soluções formais aparentadas com as peças de Santiago e de Oviedo, embora se trate de um exemplar mais tardio datado de c.1170-1180³⁹.

Na documentação portuguesa as referências documentais a frontais de altar designados *frontalem* datam do século X. É bem conhecido o testamento de Mumadona Dias que, entre os vários bens que doa ao mosteiro de Guimarães em 959, oferece *frontales*. Neste caso trata-se provavelmente de frontais em tecido, uma vez que estão referidos juntamente com a paramentaria e não com os objetos de ourivesaria, prata, e outros metais⁴⁰.

Retomando a época que nos ocupa, encontramos uma referência explícita a um frontal de prata oferecido à Sé de Coimbra. *Ciprianus miles*, falecido em c. 1172, *fecit illam tabulam argenteam de altari*, entre outros objectos de prata, como um turíbulo, um candelabro e uma cruz⁴¹.

É no *Livro Preto*, concretamente no documento que diz respeito às obras e doações que o bispo de Coimbra D. Miguel de Salomão (1162-1176) fez em favor da sua catedral e cabido, que encontramos matéria que permite distinguir um frontal de altar (*tabula de ante altare*) de uma *tabula de super altare* ou seja,

³⁸ KROESEN, Justin E. A. – *Staging the Liturgy. The Medieval Alterpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peters, 2009, pp. 44-45.

³⁹ KROESEN, Justin E. A. – *Staging the Liturgy. The Medieval Alterpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: Peters, 2009, p. 28.

⁴⁰ PMH. DC., LXXVI, pp. 47.

⁴¹ COSTA, Avelino Jesus da – “A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. 38 (1983), p. 57.

um retábulo⁴². Avelino Jesus da Costa data este documento dos anos extremos de 1162-1180, já que o primeiro corresponde ao início do episcopado de D. Miguel e o segundo à data da sua morte⁴³.

O bispo de Coimbra mandou aumentar a *tabulum altaris argenteum*, encarregou mestre Ptolomeu de fazer uma *tabula de ante altare deaurata* e encomendou uma *tabula de super altare deaurata, historia annuntiationis Sancte Marie depicta*⁴⁴. Esta referência constitui um dado precioso porque nos informa sobre a existência de um retábulo realizado entre 1162 e 1180.

O Inventário do Tesouro da Sé de Viseu de 1188, ao qual já nos referimos, regista no tesouro novo *j. frontal de auro, ij. de sirico (frontal)* e *j. tabula de super altare*⁴⁵ o que, mais uma vez, permite entender a distinção entre frontal e retábulo.

São várias as peças de ourivesaria encomendadas por D. Miguel de Salomão. Destacamos a magnífica cruz de ouro feita em honra da Santíssima Trindade e da Virgem, em cujo altar devia estar permanentemente: *In cruce <etiam illa> aurea purissimi auri <I DCC.tos morabitinos et eo amplius>, VIII.em marcas auri et et unam unciam et medium auri appendente, ad honorem Sancti Trinitas et Beatissime Virginis Marie, ut ibi, scilicet, in sacratissimo altari ejus <dem> Virginis in perpetuum delegata pumaneat dedit*⁴⁶. Na base da cruz estava uma partícula do Santo Lenho ladeado pelas imagens de *Nossa Senhora*, em pé, e de *São João Evangelista*, iconografia habitual na representação do *Calvário*⁴⁷.

Outros exemplares demonstram a riqueza e o aparato das alfaias

⁴² RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999, doc. 3, pp. 10-11.

⁴³ COSTA, Avelino Jesus da – “A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. 38 (1983), p. 5.

⁴⁴ RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999, doc. 3, p. 10.

⁴⁵ GOMES, Saul António – “Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188.” *Humanitas*. 54 (2002) p. 281.

⁴⁶ RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999, doc. 3, p. 10.

⁴⁷ RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999, doc. 3, p. 10-11.

litúrgicas da Sé de Coimbra durante o episcopado de D. Miguel como um *aqua manile et bacia ad serviendum altari, quas Felix aurifex operatus est* e um *calicem auri purissimii, de censu episcopatus fecit ibi fieri, Ill.or marcas appendentem, Jussi Regis domni Alfonsi*⁴⁸. D. Afonso Henriques, além do cálice de ouro puríssimo, mandara aumentar *tabule altares argenteae*⁴⁹.

O altar-mor da Sé de Coimbra estava ainda realçado e coberto por baldaquino e dossel apoiado em quatro colunas, do qual pendia uma pomba de prata que servia para guardar a reserva eucarística⁵⁰. Com os frontais em prata dourada e o retábulo da Anunciação deveria apresentar um aspecto algo semelhante ao conjunto equivalente da Catedral de Santiago de Compostela.

⁴⁸ RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999, doc. 3, p. 10.

⁴⁹ COSTA, Avelino Jesus da – “A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. 38 (1983), p. 62.

⁵⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 48; RODRIGUES, Manuel Augusto e COSTA, AVELINO Jesus da – *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999, doc. 3, pp. 10; COSTA, Avelino Jesus da – “A biblioteca e o tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. 38 (1983), p. 62.

Siglas

MNAA (Museu Nacional de Arte Antiga)

MAS (Museu de Alberto Sampaio)

MNMC (Museu Nacional Machado de Castro)

MTSB (Museu do Tesouro da Sé de Braga)

Notícias da actividade do entalhador João Francisco e do pintor Gaspar de Magalhães em Trás-os-Montes durante no século XVIII

Luís Alexandre Rodrigues*

Resumo: A construção, entre 1718 e 1721, de uma nova igreja matriz em Salselas, obrigou à fábrica de um novo retábulo para a capela-mor. Seria arrematado pelo entalhador João Francisco, morador na Quinta de Veigas uma pequena povoação onde, nos séculos XVII e XVIII, residiram diversos mestres relacionados com a arte da talha. Em 1726, o pintor Gaspar de Magalhães comprometia-se ao douramento do retábulo-mor da igreja dedicada a S. Lourenço, em Salselas. Diversos testemunhos permitem acompanhar a actividade destes mestres na área da antiga diocese de Miranda do Douro

Palavras-chave: Entalhador; pintor; Salselas; Santa Valha; Trás-os-Montes

Abstract: The construction of a new church in Salselas ,between 1718 and 1721, required the building of a new altarpiece for the main chapel. It came to be auctioned by the woodcarver João Francisco, a resident of the Veigas Farm, a small village where several masters related with the art of carving lived in the 17th and 18th centuries. In 1726 the painter Gaspar de Magalhães undertook the gilding of the altarpieceof the church devoted to S. Lorenzo in Salselas. Several witnesses allow us to follow the activity of these masters in the area of the ancient diocese of Miranda do Douro.

Keywords: Woodcarver; painter; Salselas; Santa Valha; Trás-os-Montes

* FLUP / Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Investigador do CEPSE

Em 1719, uma mão diligente empunhava a pena para registar no livro destinado aos assentos de *Baptizados defuntos e casados de Salselas*, povoação transmontana situada no concelho de Macedo de Cavaleiros, a «lembrança de quando se mudou a igreja de Santo Lourenço para o lugar¹». Memória que explicitava bem como a velha igreja matriz, estando situada fora da povoação, seria deslocalizada para o aglomerado. Por isso, seria necessário dar seguimento à decisão de se edificar *a fundamentis* novo templo no chão já sagrado pela presença de uma capela dedicada à Senhora do Rosário. Razão pela qual se perpetuou esta invocação no retábulo da capela-mor. Um outro documento, lavrado em 1721, não somente confirmava os juízos anteriores como ainda acrescentava outras notícias com interesse:

«no dito lugar de Salsellas se demolio hua igreja que tinha bastante, muito distante do povo e juntamente lemitada para a reedificação de outro templo que se principiou na era de 1718 e findou-se na era de 1721 no qual obrou o Muito Reverendo Rodrigo de Sa Soares com muito zelo, e dispendio²».

Diga-se, contudo, que dos testemunhos mencionados nenhum fixou o sítio do Calvário, topónimo que referencia a implantação da antiga matriz e que provavelmente, durante muito tempo, continuou a ser um marco no trajecto das principais procissões que se realizaram na aldeia. Diga-se igualmente que o facto de, inicialmente, a igreja matriz se posicionar fora do perímetro da povoação nada tem de extraordinário visto estas ocorrências serem relativamente frequentes. Vários casos, ocorridos nos séculos de seiscentos e setecentos, exemplificam como os fregueses se mostravam capazes de reunir cabedais, vontades e esforços para concretizarem a trasladação do templo afecto a funções paroquiais

¹ APE, Lv. Baptizados defuntos e casados de Salselas, fl. 53; RODRIGUES, Luís Alexandre – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, dissertação de Doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. I, Porto/Bragança, 2001, p. 842

² BNL, Reservados, COD.154, fl. 33; RODRIGUES, Luís Alexandre – *ob. cit.*, vol. I, p. 842

para o aro da aldeia. Valendo-se para a concretização de tais propósitos, não raras vezes, do terreno pertencente um outro orago preexistente.

Não vamos aqui analisar as razões deste procedimento. No entanto, valerá a pena retermos que a construção de um novo edifício para servir como igreja matriz obrigaria ao desenvolvimento de novos programas decorativos para todo o interior e a uma atenção redobrada quando se tratava de enquadrar as imagens expostas à veneração dos fiéis. Nesta linha de orientação interessa-nos atentar no programa dos trabalhos que, circunscrevendo-se ao espaço do presbitério, privilegiou a máquina retabular e o apainelamento da cobertura.

Os custos com estas obras corriam por conta dos que legalmente lançavam mão dos frutos da abadia, as quais além de Salselas também compreendiam os da povoação de Vale da Porca, Banreses e ainda outras rendas localizadas na antiga vila de Vale de Prados-o-Grande e em Gradíssimo, sua anexa. Rendimentos que costumavam ser arrematados todos os anos. Em 1734, como registou o tabelião Manuel de Morais Madureira, o valor «dos frutos dabadia de Val da Porca e Salsellas³» alcançou o valor de 412.000 réis, devendo o arrematante, António Alves, repartir o seu pagamento por três momentos, no dia de Natal, na Páscoa de Flores e no dia de S. João Baptista. Como esclarecimento servimo-nos da «escreptura de arrendamento e fiança que fizeram Joaquim Nogueira e sua mulher do lugar de Val da Porca termo da cidade de Bragança dos fruttos dabadia de Salsellas⁴», lavrada na Primavera de 1745, mormente quando se sublinhava que os outorgantes agora nomeados:

«tinham arremattado e tomado dabadia de Salsellas de sinco partes duas as coais pertencem ao Excelentissimo Colegio Pattrearcas na forma da bula de Sua Santtidade⁵».

³ «Escreptura de arrendamento fiança e obrigaçam dos frutos dabadia do lugar de Val da Porca e Salsellas que faz Antonio Alves homem tratante e morador na cidade de Miranda e sua mulher Izabel Maria e Antonio de Morais e sua mulher do lugar de Val da Porca termo da cidade de Bragança». A.D.B., Nuc. Not., Vale de Prados, CX. 40, LV. 414, fls. 14-16

⁴ A.D.B., Nuc. Not., Vale de Prados, CX. 41, LV. 416, fls. 61v-62v

⁵ *Idem, ibidem*, fl. 62

Uma outra nota intitulada «escrepttura de arrendamento e fiança da terça da Mittra de Miranda que fizerão Joaquim Nogueira e sua molher e Balthezar de Moraes e sua molher do luguar de Val da Porca termo da cidade de Bragança», também passada ao papel em 25 de Maio de 1745, completa a informação quando mostra que a matéria contratualizada incidia sobre :

«a terça da mesma Mittra dabadia de Salsellas que sam Val da Porca e Barnrezes e a vila de Vale de Prados e sua aneixa que tudo costuma andar unido a terça da ditta abadia de Salsellas⁶».

À luz dos usos instituídos na diocese nordestina as despesas com as obras da capela-mor corriam por conta dos sujeitos ou entidades que percebiam os respectivos frutos sem prejuízo da possibilidade das partes poderem celebrar ulteriores acordos. Assim, é possível que tenham existido combinações particulares entre a Mitra e a Patriarcal para que fosse o bispo de Miranda a mostrar disponibilidade para pagar a quase totalidade dos 170.000 réis, valor alcançado pela licitação pública da fábrica do novo retábulo. Não dizemos a totalidade desta quantia porque ao juiz da igreja e ao juiz da vara, juntamente com o encomendado, padre Filipe Rodrigues Ochoa, cabia a contribuição de 35.000 réis «pela trebuna metida com o retabollo» além dos carretos necessários para a empreitada. Em todo o caso, a presença de elementos como o trono «para se espor o Senhor» e o «camarim desta trebuna» se caracterizam a definição tipológica do retábulo também deixam ver a importância que se concedia à presença do sacrário e à exposição do Santíssimo, ocorrência que, necessitando de autorização episcopal, devia ser acompanhada de um certo número de lumes.

No caso da nova igreja paroquial de Salselas a decisão de se dotar a capela-mor com um novo retábulo implicava atenção às suas funcionalidades e envolvia a actualização da sua ordenação arquitectónica e gramática decorativa.

⁶ A.D.B., Nuc. Not., Vale de Prados, CX. 41, LV. 416, fls. 63-64v

E, ao mesmo tempo, convinha que, em questão tão importante, o orgulho dos membros da comunidade alcançasse fama na região.

Com a afixação dos editais que anunciavam e estipulavam a arrematação desencadeavam-se os procedimentos correntes em tais actos. E, chegado o dia, o ramo acabaria por ser entregue ao entalhador João Francisco. Era com este acto simbólico que se mostrava aos presentes o desfecho da licitação, ou seja, que a fábrica do retábulo e a tribuna da capela maior de S. Lourenço tinha sido confiada a este mestre, por sinal residente da Quinta de Veigas, terra relativamente próxima de Salselas.

A escritura, lavrada (1723) pelo tabelião Miguel de Moraes Madureira no edifício da Câmara de Vale de Prados-o-Grande, fixou o teor dos apontamentos da obra contratada cujos parâmetros estéticos confirmam a prevalência de um gosto que colhia grande aceitação entre a clientela laica e eclesiástica em toda a dimensão do território português. E ainda que a escritura fosse omissa no que respeita à cronologia, o recurso à utilização do modelo comum de colunas espiraladas, em cujos fustes se explana o simbolismo de uma teoria de meninos, pássaros e vides, continuadas por arquivoltas, a espaços, segmentadas por compridas e estilizadas aduelas, sedimentava o designado estilo nacional, formulário estilístico de um modelo que, conhecendo variantes, determinou uma genética reconhecível em quase todas as máquinas retabulares fabricadas durante o primeiro quartel do século de setecentos. Era neste contexto artístico que o delineamento do risco do retábulo de Salselas se enquadrava. Vejam-se por isso alguns dos seus aspectos morfológicos expressos nos apontamentos:

«levava esta obra coatro coluna salamoniquas muito bem cuzidas com par(r)as e entre ellas levava seos meninos e passaros levava entre as colunas huma mea cana na coal levava huma pianha de cada parte para os santos e levava na boqua da trebuna hum pillar da largura que se puder acomodar levava por fora da coluna arrimado a parede outro pillar que coifira com a paredes muito bem emtalhado levava o banquo suas

coartellas com suas fequras embarchados com a mesma talha pello melhor modo que se puder acomodar sera repartido com as garniçones necessarias conforme se costuma o flizo levara nos bilhotos sarafos e sera repartido com suas molduras conforme se costuma e toda esta obra passara em bolta redomda no remate suas cantoneiras aonde segir a bolta com hum tronpeta toda esta obra sera imthe o cham emtalhada levara sua bamqueta a terbuna e retabollo justara no forro sem que assombre os rompantes e ocupara toda a saquada justando se nas paredes de tras⁷».

Desta forma se plasmava uma obra que, certamente, gerou muitos anseios em almas cujo quotidiano era regulado por um quadro devocional.



Fig. 1 - Retábulo-mor da igreja de S. Lourenço, matriz de Salselas

⁷ A.D.B., Nuc. Not., Vale de Prados, Mç. 1, Lv. 2, fls. 26-27

Em Outubro de 1726 reclamavam-se novamente os serviços do tabelião Miguel Madureira que, como outros, se dirigiu para o Prado das Eirinhas, perto da vila de Vale de Prados, a fim exarar uma escritura de obrigação em que era parte Gaspar de Magalhães, mestre pintor e morador em Vale de Telhas, povoação do termo de Mirandela. Tratava-se, agora, de dar força legal ao compromisso que tinha em vista o douramento do retábulo maior da matriz de Salselas. Sabendo-se que a obra esteve «a lanço passante de hum mes», seria arrematada por 255.000 réis, a licitação mais baixa da praça. Do leque de procedimentos a que o pintor se comprometia destacamos:

«(a aplicação) douro subido e aparelhalo em tempo conviniente com gesso grosso e mate as mãos de bollo neceçarias como permite a arte e se obriga a dourar tudo de ouro subido altos e baixos e passaros e vestidos datellantes e mezas emcarnar serafis e tudo o mais que toqua a escultura [...] como tambem por lhe rubis esmeraldas aonde melhor lhe pedir a obra⁸».

No fim, como quase sempre, recordava-se que, para ser aceite, o retábulo devia ser examinado por outros dois pintores, aos quais competia, depois de devidamente ajuramentados, verificar se as cláusulas da escritura e dos apontamentos tinham sido plenamente observadas bem como os bons procedimentos do ofício.

Do percurso de vida pessoal dos artistas que tiveram intervenção no entalhe e no douramento e pintura do retábulo de Salselas pouco sabemos. Mas, apesar de todas as dificuldades, algumas vezes conseguimos vislumbrar os passos destes homens, andarilhos impenitentes em resultado das respectivas

⁸ A.D.B., Nuc. Not., Vale de Prados, Mç. 1, Lv.2, fls. 142-142v

itinerâncias profissionais. Desta forma, a execução do retábulo da capela-mor de Salselas tem uma importância que ultrapassa mesmo os aspectos de natureza artística. Tome-se, por exemplo o caso de João Francisco, mestre entalhador, que ao ser apresentado como morador na Quinta de Veigas, acrescenta importância ao conjunto de artistas que aí residiram nessa pequena povoação durante o século XVIII. Tratando-se de uma pequena aldeia é com alguma surpresa que aí referenciamos a continuidade de habitação de alguns dos mestres entalhadores e pintores que alcançaram relevância na arte produzida na diocese de Miranda do Douro e, depois da segunda metade do século XVIII, de Bragança-Miranda. Sinal de que a Quinta de Veigas foi um centro oficial com importância regional. Assunto a que, em próximo estudo, daremos particular atenção.

Uma relação das contas tomadas ao reverendo Francisco, vedor da Sé de Miranda, respeitantes anos de 1718-1719 e 1719-1720 testemunha que o mestre João Francisco tinha contratado a execução dos retábulos de Outeiro, de Frieira e de Soutelo. Relativamente à primeira máquina, dos pagamentos⁹ anotados só dois chegaram ao nosso conhecimento sendo um no valor de 8.000 réis e outro no de 60.000 réis. Já pelas realizações contratadas para Frieira e Soutelo apenas sabemos de um registo de pagamento¹⁰ de 55.000 réis. Como estas despesas correram por conta da mesa capitular da Sé, significa que os três templos andavam no seu padroado. Por isso, a igreja de Outeiro mencionada só podia ser a sua matriz e não o santuário do Santo Cristo cuja fábrica estava muito activa nesta altura.

Estes pagamentos atestam a importância e a valia de João Francisco nas paróquias que pertenciam ao padroado dos capitulares mirandeses. Palavras que também parecem ser adequadas quando a acção se deslocava para algumas igrejas pertencentes ao padroado dos jesuítas de Bragança. De facto, depois de Germano da Silva ter dourado o retábulo da capela-mor da matriz de Paçó

⁹ RODRIGUES, Luís Alexandre – *De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. II, pp. 27, 28, 96, 97, 400, 415,

¹⁰ RODRIGUES, Luís Alexandre – *ob. cit.*, vol. II, p. 415

(Vinhais) verificamos a intervenção de João Francisco, em Novembro de 1718, na execução de uma nova estrutura retabular para a mesma, a qual deveria ficar com aptidão para receber uma tribuna:

«dizemos nos os officiaes da igreja juis e homens do acordão e mordomo e todo o mais povo que nos aceitamos o retabolo que fes o mestre João Francisco natural de Veigas e o recebemos como perfeito e acabado o coal retabolo mandou fazer para a nossa igreja o reverendo padre reitor do Colegio da Companhia de Bragança que como padroeiro que he da mesma igreja e não obstante que o dito retabolo não esta ainda assentado como não seia por omissam dos reverendos padres mas por nos querermos fazer de mais hua tribuna a nossa conta por isso damos os reverendos padres por libres de coalquer obrigaçam tirando o douramento porque fica o mesmo mestre que fez o retebolo e ha de fazer a tribuna obrigado *in solidum* a levantar quando levantar a tribuna, e no cazo que por algum incidente elle o não levante nos nos obrigamos a todos os custos que se fizerem com o mesmo retabolo e por asi pasar na verdade e a se cumprir nos asignamos aqui todos com o reverendo padre Domingos Gonçalves cura da nossa igreja a quem pedimos que este fizese por nos e o assinase e eu o padre Domingos Gonçalves o asinei com os mesmos homens juis da igreja e homens do acordão e mordomos e mais povo¹¹».

A empreitada do retábulo de Grijó de Parada também mereceu o seu interesse já que no ano de 1731 o arrematou¹² com um lance de 100.000 réis tendo apresentando como fiador a Pedro Vaz, de Grijó.

No ano seguinte, aquando da visitação à igreja paroquial de Santo André, em Morais, o chantre da Sé de Miranda, Doutor Gaspar da Rocha Ferreira fez exarar o despacho que se segue, o qual, dando nota da falta de pontualidade no

¹¹ RODRIGUES, Luís Alexandre – *ob. cit.*, vol. II, pp. 28, 96

¹² RODRIGUES, Luís Alexandre – *Arte da talha dourada e policromada no Distrito de Bragança. Documentos. Séculos XVII-XVIII*, Mirandela, João Azevedo Editor, 2005, pp. 48-49

que respeita ao cumprimento dos prazos de entrega das obras, mostra o domínio que o mestre entalhador exercia no Nordeste Transmontano:

«o reverendo parrocho fara sequestro no ordinario que para na mão de Francisco Mendes pertencente a João Francisco de Veigas ao coal se fara avizo para que de inteiro comprimento a obra que ajustou tocante a capella mor, com cominação de que não satesfazendo em termo de dois mezes, se mandar fazer por outro oficial por conta do sobredito dinheiro¹³».

Embora sem confirmação documental É possível que o atraso verificado seja devido a alguma ocupação na obra da cabeceira do Santuário do Santo Cristo em Outeiro, visto que entre 1731 e 1733 são diversos os pagamentos por conta do ofício de entalhador. No entanto, aqui, a acção de João Francisco deve ser encarada com precaução visto que as despesas referenciavam o ofício mas, como acontecia com frequência, deixavam no olvido o nome do mestre.

Seja como for, o controlo operativo das obras que iam à praça, teria continuidade na capela maior de Nossa Senhora do Aviso, titular de um santuário localizado nas proximidades da povoação de Serapicos. Com efeito, um acto de certificação das contas da confraria da Senhora, ocorrência datada de 25 de Março de 1734, permite concluir que na mordomia de Sebastião Martins se realizaram algumas obras que abrangeram pelo menos a sacristia e o retábulo. Foi assim que a notícia de dois pagamentos revelaram a actividade do entalhador:

«sete mil e coatrocentos ao mestre Joam Francisco para acabar de pagar o retabolo – 7.400
cinco mil e cem ao intalhador – 5.100¹⁴».

¹³ RODRIGUES, Luís Alexandre – *De Miranda a Bragança...*, vol. II, pp. 28, 96, 833

¹⁴ A.D.B., Confrarias, Cx. 5, Lv. 53, fl. 3v

Se considerarmos que os rendimentos desta confraria se limitavam à «coarta de pão que cada hum confrade em cada hum anno¹⁵» pagava compreendemos as limitações de se contratar a realização de uma grande obra de entalhe como as notas de pagamento parecem indiciar. Em todo o caso, a presença de João Francisco no santuário da Senhora do Aviso constitui mais um indicador que confirma as nossas suspeitas em relação à importância regional de vários mestres que se radicaram na Quinta de Veigas, sendo que esta questão merecerá uma abordagem mais detalhada em próximo trabalho.

Já em 1741 deparamos com a execução do retábulo da capela maior de Santiago de Coelhoso, da Ordem de Cristo. Trabalho que consta nas contas da respectiva fábrica:

«resebi eu Alexandre Novais da Costa das mans do fabriqueiro Pascoal de Morais tres mil e seiscentos e secenta e sette reis que sobrarão das contas que lhe tomou o Doutor Provedor que forão para dar o mestre emtalhador [sic] João Francisco em pagamento do retabollo que fes para a capella mor da igreja de Santiago, que nesta passei a perzente que assinei 20 de Outubro de 1741 Alexandre Novais da Costa¹⁶».

Depois da notícia deste trabalho, quando provavelmente algumas cãs se anunciavam na frente do entalhador e quando a mão calejada, tão hábil em dar vida a rechonchudos meninos e tão desenvolta em conceder animação à buliçosa e folhagem que ornamentava colunas e recamava painéis, mostrava os primeiros sinais de se afastar da antiga segurança, somem-se os sinais de João Francisco, mestre entalhador e também calcorreador dos agrestes caminhos transmontanos.

¹⁵ A.D.B., *Confrarias*, *ibidem*, fl. 55v

¹⁶ RODRIGUES, Luís Alexandre – *De Miranda a Bragança...*, vol. II, pp. 28, 96

Já em relação ao pintor Gaspar de Magalhães, alguns documentos testemunham a sua presença na vila de Vinhais ainda antes de se ter adjudicado o douramento e pintura da igreja de S. Lourenço em Salselas. Com efeito, Na Primavera de 1723, Gaspar de Magalhães dava força à assinatura de uma escritura em que o protagonismo maior pertencia a Manuel Dantas, mestre canteiro de Bragança, que se comprometia a realizar as obras de ampliação do convento de Santa Clara de Vinhais. É que, tendo as religiosas decidido a construção de um novo dormitório, foi Manuel Dantas o prático incumbido de estruturar o seu espaço e aí organizar dezoito celas. Por conseguinte, a assinatura de Gaspar de Magalhães surge apenas no documento notarial apenas por ter sido um dos que testemunhou a formalização do acto¹⁷ notarial. Em todo o caso, importa sublinhar que, em princípio, a sua presença em Vinhais só se compreende no âmbito de uma qualquer resposta a solicitação profissional que o mercado de trabalho determinou. Portanto não é descabido pensarmos que o pintor empregava a sua arte na igreja das clarissas, na matriz da vila ou até em qualquer outro templo das imediações.

O articulado de uma procuração bastante, documento datado de Novembro de 1725, ao referir que Gaspar de Magalhães era «do lugar de Vale de Telhas» estabelece um vínculo com esta povoação que, de resto, o contrato do douramento do retábulo de Salselas (1726) confirmaria. Aí regressava de vez em quando. Aí era igualmente procurado pelos comitentes de terras próximas como era o caso de Santa Valha.

Interessa muito a «procuração bastante que fes Pedro Joze de Santa Leocadia termo de Chaves ao lecenceado Gaspar Teixeira desta villa de Mirandella». As razões que levaram Pedro José ao notário mostram que Gaspar de Magalhães lhe devia o pagamento de alguns dias de trabalho, esclarecem que era praticante do ofício de pintor e que, na qualidade de oficial, serviu o mestre Gaspar de Magalhães na empreitada que levou a cabo na capela que Jerónimo

¹⁷ RODRIGUES, Luís Alexandre – *Antigos mosteiros e congregações do Distrito de Bragança. Subsídios artísticos*, in «Brigantia», vol. XXVI, Bragança, 2006, pp. 825-826

de Moraes Castro Sottomaior e sua mulher, D. Catarina de Castro Velosa, fundaram na igreja de Santa Eulália, matriz de Santa Valha. Actualmente esta povoação pertence ao concelho de Valpaços mas na época estava integrada integrada no termo da antiga vila de Monforte de Rio Livre.

Como o processo de instituição da capela chegou até nós, será vantajoso que nos detenhamos a folheá-lo com o intuito de vislumbrarmos a sua definição arquitectónica e seguirmos a actividade de Gaspar de Magalhães.

Na petição fundacional que Jerónimo Sottomaior dirigiu ao bispo, com data de Março de 1722, aponta-se claramente a sua posição no corpo da igreja matriz, a invocação e, no plano construtivo, algumas condicionantes a serem tidas em conta na sua edificação:

«entre o altar de Nossa Senhora do Rozario e o pulpito da mesma igreja para nella por as imagens de Nosso Senhor Jezus Christo de Ecce Homo, Cruz as Costas, e Crucificado, as quaes não ha na dita igreja, nem lugar nella aonde se ponhão [...] na dita cappela quer mandar fazer a sua sepultura [...] se fara sem porta alguma, e somente com um arco de grandeza regular pelo qual se ficara comunicando com a dita igreja¹⁸».

Com planta rectangular, o volume desornamentado da capela do *Ecce Homo* recorta-se no lado do evangelho com autonomia e de forma perpendicular relativamente ao eixo longitudinal da igreja. E se a cobertura exterior se organiza em duas águas, no seu interior volteia uma abóbada de berço formada por peças de granito bem ajustadas. Talvez para contrariar a austeridade deste material e, ao mesmo tempo, para potenciar os efeitos decorativos recorrer-se-ia ao engenho do pintor que optou por fingir na secção cilíndrica uma ornamentação ligeira que, basicamente, se limitava à repetição de geometrias rectangulares tratadas como cartelas de enquadramento aos instrumentos da paixão, símbolos de icónicos

¹⁸ A.D.B., Capelas, Cx. 39, doc. 153

com grande peso psicológico, de maneira a que se reforçasse a orientação dos comportamentos dos fiéis para o campo penitencial.



Fig. 2 - Tecto da capela-mor da matriz de Salselas

O singelo trabalho de pincel, hoje tão delido que mal se divisa a simplicidade da sua configuração, parece ser devedor das inércias que prolongaram a tradicional divisão do espaço das coberturas com caixotões. De resto, manifestações deste gosto seriam plasmadas nos paramentos decorativos dos altares colaterais da matriz de Santa Valha e também no tecto do presbitério da paroquial de Salselas. Tecto que, como parece, influenciou o esquema do da vizinha igreja de Vale da Porca. E se em Salselas o cronograma de 1728, que se vê num dos tabuleiros centrais, situa a obra no tempo, os restantes motivos fitomórficos que emolduram e condicionam os movimentos dos bambinos presentes mostram como o arcaísmo de algumas figurações tomadas provavelmente das estampas ou das folhas de rosto de alguns livros impressos, continuavam a ser recurso e argumento para certas composições decorativas. Contudo, o continuado apego a estes modelos e soluções por parte de alguns artistas, promotores e público dá a dimensão dos fenómenos de resistência que, durante o século XVIII, continuavam a retardar a plena adopção dos efeitos de

profundidade e as sugestões ilusionistas associados à quadratura, de resto nem sempre bem assimiladas como se patenteia na pintura do tecto da cabeceira do templo de Santa Valha, em cujo núcleo central se destaca a representação da padroeira.

Enfatizando as próprias pulsões individualistas o instituidor logrou que a recordação do seu nome se prolongasse para além da morte não só por ter feito ressaltar à entrada do arco da sua capela uma volumosa pedra com as armas da sua prosápia mas ainda por ter mandado gravar na superfície das pilastras, junto aos capitéis, uma inscrição onde além da perpetuação do seu nome mostrava ser possuidor de cabedais suficientes para poder pagar todas as obras à sua custa, justamente quando se consumia o ano de 1722. Inscrição que sendo uma declaração de poder reforçava a exteriorização do lugar social a que o fundador julgava pertencer na sociedade dos homens. Manifestação de um tipo mentalidade que muito proliferou nos séculos do barroco, época contraditória em que os sinais de orgulho e opulência tinham um contraponto em gestos que inculcavam uma humildade devota e, ao mesmo tempo, teatral. Por isso a edificação da capela evidenciava finalidades salvíficas e um acentuar de preocupações existenciais que, como parece, começavam a pesar os dias do seu promotor. E se era um instrumento facilitador da contemplação do além também potenciava a piedade colectiva pela remissão daqueles que purgavam as suas faltas. Daí o facto da instituição da capela ser acompanhada de contrapartidas como a exigência de que todos os anos se lhes rezassem, pela salvação da própria alma, duas missas, uma em dia de Santa Cruz e outra no dia da Senhora da Agonia.

Entre outras razões também era por isso que as disponibilidades financeiras não se podiam limitar à fábrica da capela. Assegurando a sua sustentação e a decência do culto acautelavam-se no futuro as orações tão necessárias para um dia redimir a sua alma do fogo do Purgatório. Desiderato

que, ao implicar a obrigatoriedade da afectação de rendimentos¹⁹ bastantes, exigia um conjunto de averiguações que, de maneira cuidadosa e empenhada, a burocracia tratava como sejam a certificação de que os bens suficientes para a conservação da capela estavam livres e desembaraçados e se as condições a observar para que a obra se pudesse realizar seriam sancionados pelos juízes da igreja e povo.



Fig. 3 - Igreja matriz de Santa Valha. Retábulo da capela do Ecce Homo

Se estes factos podem ser confirmados nas laudas do processo de instituição de capela também a imagem da invocação que o retábulo enquadra juntamente com outras duas representações de vulto em que a mão escorregida do

¹⁹ Para esse efeito, nas notas do tabelião Silvestre Fernandes, seriam hipotecados diversos bens, tais como uma terra «aonde chamão a Freixa, a qual consta de lameiro, terra lavradia e olival, tudo tapado sobre si junto ao ribeiro do fundo desta lugar». A esta propriedade atribuíam-se um valor de «duzentos e tantos mil reis» e o seu rendimento anual andava próximo de 3.000 réis.

Em nome do bispo D. João de Sousa Carvalho, o Doutor Manuel Monteiro de Moraes, provisor e vigário geral do bispado, encarregou o abade de Santa Valha, Miguel Carvalho e Almeida, de dar continuidade ao processo burocrático, certificando-se de que sobre os bens hipotecados à capela por Jerónimo de Moraes e Castro Sottomaior não incidia qualquer obrigação de «foro, morgado, (e) censo» e ainda se os doadores podiam fazer a doação para a fábrica. Ao mesmo tempo, também o juiz da igreja e o juiz do povo deviam confirmar a conveniência da «erecção da dita capella de Nosso Senhor Jezus Christo, de Ecce Homo» na igreja matriz e no sítio apontado na petição. A diligência implicou a audição de testemunhas, todos lavradores, que depois de ajuramentadas prestaram declarações que foram registadas pelo padre Manuel de Vilas Boas, para o efeito nomeado escrivão. Todos afirmaram que a propriedade em causa era livre e isenta de qualquer obrigação e que os instituidores podiam fazer a doação à capela «sem prejuízo de herdeiros, porque nunca tiveram filhos». A.D.B., Capelas, Cx. 39, doc. 153

imaginário fez repercutir com realismo os padecimentos de Cristo comprovam a criação de um conjunto devocional que, logrando chegar até nós quase intacto, não somente inscreve no tempo alguns vínculos de continuidade dessa antiga espiritualidade como projecta o valor artístico de algumas oficinas que souberam captar as inquietações dominantes da estética barroca.

Em Trás-os-Montes a devoção cristológica teve um dos seus momentos altos no milagre ocorrido em Outeiro nos últimos anos da centúria de seiscentos. À notícia do prodígio associa-se a génese do santuário do Santo Cristo de Outeiro, cujo estaleiro de imediato exigiu não somente muita força animal e de braços mas também o engenho de práticos e artistas. Numa altura em que a obra de arquitectura já ia adiantada dotou-se a capela-mor com um retábulo que, logo, seria dourado. Processo que contou com contributo laborioso de Gaspar de Magalhães.

Desde o ano de 1730 que, nos respectivos livros de contas, diferentes tesoureiros da confraria foram apontando rigorosamente as despesas efectuadas «com o pintor». A leitura dos sucessivos lançamentos mostra pagamentos que podiam variar entre 300 réis e algumas dezenas de milhares de réis. Seria entre 1731 e 1732 – para efeitos de contabilidade o ano tinha como data extrema o simbólico dia 3 de Maio – quando era tesoureiro João Mendes Guerra, que se realizaram pagamentos envolvendo quantias mais elevadas em claro sinal de uma maior actividade do ofício de pintor. A qual se prolongou pelos anos seguintes como repetidamente atestam as notas de pagamento. Fórmulas como «com o pintor» ou «com o mesmo», seguidas dos valores pagos, são recorrentes e têm a particularidade de omitirem sempre o nome do recebedor. Apenas no ano contabilístico de 1733-1734 a mão do tesoureiro, ao anotar o pagamento que se segue, resgatou o artista do anonimato:

«despendeo mais nove mil e seiscentos reis com o pintor Gaspar de Magalhães o depois de tomada a conta – 9.600²⁰»

Para além de confirmarem a presença do mestre, a notícia dos pagamentos que se lhe efectuaram é significativa por revelar a importância concedida no Antigo Regime ao cereal, razão pela qual servia como moeda na retribuição do trabalho:

«despedeo mais nove alqueires de centeio que deu o mesmo pintor que emportarão dois mil e novecentos mil reis – 2.900
despendeo mais seiscentos reis de dois alqueires de centeio - 600²¹».

Não sendo a regra, o pagamento a alguns artistas em cereal também não era a excepção já que era um procedimento a que se recorria com alguma frequência. Sem querermos ser exaustivos, apontamos os exemplos ocorridos em 1744-1745 e 1745-1746, respectivamente com o pintor Caetano de Magalhães, que recebeu «sessenta e seis alqueires e hua coarta de pam centeio a preço de cento e quarenta cada alqueire²²», e com os canteiros que lajearam de cantaria a sacristia.

Os pagamentos efectuados em 1733-1734, em dinheiro e centeio, a Gaspar de Magalhães, ao não terem continuidade, parecem significar que a sua missão profissional no santuário de Outeiro tinha chegado ao fim. Por outro lado, nos registos de despesa que se seguem não se atestam o contributo da arte da pintura e douramento. Um hiato com a duração aproximada de uma década e que só nos anos de 1744-1745 seria interrompido quando os praticantes do ofício de pintura voltariam a ser chamados. Agora, tratava-se da pintura e douramento dos

²⁰ RODRIGUES, Luís Alexandre – *O santuário transmontano do Santo Cristo de Outeiro: obras e artistas*, Separata de «*Artis*», Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 4, 2005, p. 326

²¹ RODRIGUES, Luís Alexandre – *ibidem*, p. 326

²² RODRIGUES, Luís Alexandre – *ibidem*, p. 328

retábulos colaterais, operações a cargo de José de Magalhães e Caetano de Magalhães. Infelizmente, os dados conhecidos não nos autorizam o estabelecimento de qualquer relação de parentesco com Gaspar de Magalhães.

Deu-se com este texto um contributo para a construção da tábua de realizações do entalhador João Francisco, mestre de quem continuamos a desconhecer muitos outros sinais. É que o estabelecimento de uma biografia e especialmente o acompanhamento do exercício profissional dos artistas em contexto cronológico setecentista, sendo um campo fluído, deixa quase sempre muita margem para a progressão do conhecimento e ainda mais esperança na boa disposição das musas para que as suas graças acompanhem sempre o trabalho dos investigadores.

A revelação dos passos do pintor Gaspar de Magalhães resgatou o seu nome do esquecimento e centrou a sua actividade nos limites de um arco espacial bastante amplo. A obra conhecida credita-lhe importância artística no panorama artístico transmontano do Antigo Regime. É forçoso que outras realizações se devam à sua mão. Por isso, acreditamos que depois da pintura e douramento da máquina retabular que ocupa a totalidade da capela-mor do santuário de Outeiro, onde iluminou a sua morfologia e as complexidades sintácticas, outros sinais da actividade de Gaspar de Magalhães ainda poderão ser revelados futuramente.

Documentos

1723, Julho, 12

Escritura de obrigação da obra do retábulo da capela-mor da matriz de Salselas (Macedo de Cavaleiros) pelo mestre entalhador João Francisco da Quinta de Veigas.

A.D.B., Nuc. Notarial (Vale de Prados), Lv. 413, Cx. 40, fls. 26-27

«Escratura de obriga que fes Joam Francisquo morador na Quinta de Veigas mestre emtalhador [sic]

Saibam coantos este publico estromento de escratura de obrigaçam ou como em direito melhor dizer se possa e lugar haja virem como no anno do nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil e setecentos e vinte e tres annos aos doze dias do mes de Julho do dito ano nesta villa de Val de Prados o Grande e Caza da Camara della ahi perante mim escrivam e das testemunhas ao diante nomeadas pareceo presente em sua pessoa Joam Francisquo mestre emtalhador e morador na Quinta de Veigas termo da cidade de Bragança pessoa por mim escrivam reconhecida que dou fee ser a propria e per elle foi dito perante mim escrivam e das testemunhas ao diante nomeadas que elle se obrigava a fazer o retabollo e trebuna da capella mor da igreja do lugar de Salsellas termo da dita cidade de Bragança a saber na forma seguinte conforme os apontamentos a saber levará esta obra coatro coluna salamoniquas muito bem cuzidas com par(r)a e entre ellas levará seos meninos e passaros levará entre as colunas huma mea cana na coal levará huma pianha de cada parte para os santos e levará na boqua da trebuna hum pillar da largura que se puder acomodar levará por fora da coluna arrimado a parede outro pillar que coifira com a paredes muito bem emtalhado levará o banquo suas coartellas com suas feguras embarchados com a mesma talha pello melhor modo que se puder acomodar sera repartido com as garniçones necessarias conforme se costuma o flizo levará nos bilhotos sarafos e sera repartido com suas molduras conforme se costuma e toda esta obra passara em bolta redomda no remate suas cantoneiras aonde segir a bolta com hum tronpeta toda esta obra sera imthe o cham emtalhada levará sua bamqueta a terbuna e retabollo justara no forro sem que assombre os rompantes e ocupara toda a saquada justando se nas paredes de tras e o camarim da trebuna sera mais largo hum palmo para cada parte do que mostra na frente para respeito de dar melhor serventia percipiara a pianha sobre a banquetta com seis feguras vestidas com talha e huma targa na frente do sacrário e sobre ellas levará huma mea cana mostrando seis ressaltos e em cima hum bojo com maor

grandeza que se puder acomodar e sobre elle se fara o sobrado do camarim donde se fermara outra pianha com banquetta e hua mea cana com seu bojo mostrando os mesmos ressaltos que vam debaixo e levava hum trono com serafis e crus (?) sufeciente para se espor o Senhor e todo o camarim desta trebuna sera emtalhado somente o respaldo que emcobrir a pianha fiquara liso e tudo bem feito e acabado a contento do parrocho e da maior parte do povo conforme o despacho de Sua Illustrissima e do Doutor Provizor em preço e cantia de cento e trimta e cinco mil reis que estos pertemsem com os frutos da abadia do dito lugar de Salsellas os coais cento e trimta e cinco mil reis seram pagos em tres pagas iguaes a saber a primeira no principio da obra a segunda em meo e a terceira no fim della conforme o despacho do Doutor Provizor a coal obra se obrigava a fazer na forma sobredita por tempo de hum ano e meo que começara no dia que se fizer o primeiro pagamento como constara de seos recibos e logo pareceram Domingos Rodrigues juis da igreja e Antonio Pires juis da vara do dito lugar termo da cidade de Bragança pessoas per mim escrivam conhecidas que dou fe ser os propios e o reverendo emcomendado o padre Fellip Rodrigues Choa pessoa per mim escrivam reconhecida que dou fee ser o proprio e por elles foi dito perante mim escrivam e testemunhas ao diamte nomeadas e per elles ambos juntos e cada hum de per si foi dito que elles perante mim escrivam e das testemunhas ao diante nomeadas que elles se obrigavam a entregar ao mestre Joam Francisquo trinta e cinco mil reis pella trebuna metida com o retabollo como tambem se obrigavam aos caretos da obra e toda a conta justa de trinta e cinco mil reis com cento e trinta e cinco tudo junto faz soma de cento e setenta mil reis e se obrigam a entregar a dita cantia de trinta e cinco mil reis em tres pagamentos iguaes a saber o primeiro no prencipio da obra o segundo no meo della e o terceiro no fim da obra e a coal obra o mestre se obrigava a fazella na forma sobredita sem a hisso lhe por a menor duvida nem embargo algum e pondo lho não quer ser ouvido em juizo em tempo algum nem fora delle sem primeiro depozitar a dita cantia nas mãos de outro mestre que haja de fazer a dita obra na forma sobredita e declarada ou na mam de ae na mão [sic] de quem o Doutor

Provizor ordenar na forma do seu despacho para o que disse que obrigava sua pessoa e todos seus bens moveis e rais presentes e feturos e o juis da igreja Domingos Rodrigues e o juis da vara Antonio Pires moradores no dito lugar de Salsellas disseram para tudo manter obrigavam suas pessoas e bens de rais presentes e feturos a entregar ao dito mestre a cantia de trinta e cinco mil reis e assim o outrogaram hus e outros e mandaram fazer o presente estromento de obrigaçam a mim escrivam que como pessoa publica estipullante e aceitante o aceitei e estipullei em nome de quem toquar possa senddo a tudo presentes por testemunhas João Rodrigues e Manoel Pires do lugar de Salsellas que he termo da cidade de Bragança que todos assinaram aqui ao depois de lida eu Miguel de Moraes Madureira escrivam que o escrevi

Antonio Pires

João Francisco

O padre Feloppe Rodrigues Ochoa emcomendado

Domingos + Rodrigues

Manoel Pires».

1726, Outubro, 24

Escritura de obrigação do douramento do retábulo da capela-mor da matriz de Salselas (Macedo de Cavaleiros) pelo mestre pintor Gaspar de Magalhães

A.D.B., Nuc. Notarial (Vale de Prados), Lv. 413, Cx. 40, fls. 142-142v

«Escretura de obrigaçam que fes Gaspar de Magalhains mestre pintor e morador digo e sua mulher disse morador em o lugar de Val de Telhas

Saibam coantos este publico estromento de fiaça (?) e obrigaçam que como em direito melhor dizer se possa e lugar haja virem como no ano do nascimento de Nosso Senhor Jezus Cristo de mil e setecentos e vinte e seis annos

e aos vinte e coatro dias do mês de Outubro do dito ano nesta villa de Val de Prados o Grande e pada [sic] das Eirinhas demtro [sic] do termo da dita villa ahi parante mim escrivam e das testemunhas ao diante nomeadas pareceo presente em sua pessoa Gaspar de Magalhais mestre pintor e morador no lugar de Val de Telhas termo da villa de Mirandella pessoa por mim escrivão reconhecida de que dou fee ser o que aqui nomeado e por elle foi dito parante mim escrivam e das testemunhas ao diante nomeadas que elle se obrigava a dourar o retabollo da igreja do lugar de Salsellas douro subido e aparelhado em tempo conviniente com gesso grosso e mate as mãos de bollo necessarias como permite a arte e se obriga a dourar tudo de ouro subido altos e baixos estofar rosas e passaros e vestidos datellantes e mezas emcarnar serafis e tуди o mais que toqua a escultura de caras e mais (*) que se achar na dirá obra como também por lhe rubis esmeraldas aonde melhor lhe pedir a obra e tudo isto se obrigava a fazer na forma dos paontamentos tudo por preço e cantia de duzentos e trinta mil reis digo duzentos e cincoenta e cinco mil reis em eu foi arrematada andando a lanço passante de hum mês e per nam aver quem per menos a fizesse lhe aceitarão o seu lanço de que se obriga a fazer a dita obra na forma que acima fica declarada com a clazolla que se obriga a fazer a dita obra de que sera vista por dois ofeciais da dita digo da mesma arte a quem se lhe dara o juramento dos santos avengelhos que bem e verdadeiramente digam se a obra esta na forma da escretura e apontamentos e feita a terça parte lhe daram a terça parte do dinheiro estando a obra capas de receber e o mais será feito em dois terços e se lhe hira dando o dinheiro na mesma forma athe findar a dita obra e lhe satesfazer o compito de duzentos e cincoenta e cinco mil reis digo se obrigavão o juis da igreja e da vara e homes do acordão do dito lugar de Salsellas em nome do mais povo por hum despacho que tem do Doutor Provizor cujo thior delle he o seguinte = pnhasse em lances e com o ultimo lance darão parte Miranda e Setembro doze de mil e setecentos e vinte e seis o Doutor Botelho e não dizia mais o dito despacho em vertude do coal se lhe deu segundo par de lances que na dita obra se fizerão e despacho seguinte = o reverendo parrocho e juis da igreja arrematem

a obra no ultimo lance de que farão escriptura com este despacho em (*) e ao pagamento que nella se detriminar asseitara (?) prontamente rendeiro que lhe serão levados em conta Miranda e Outubro vinte e dois de mil e setecentos e vinte e dois anos o Doutor Botelho e não dizia mais o dito despacho em vertude do coal se arrematou pello preço atrás dito e declarado o coal arrematou Gaspar de Magalhaes ao coal se obrigarão os juises e mais homes do acordam e a maior parte do povo a por lhe pronto os ditos duzentos e cincoenta mil digo duzentos e cincoenta e cinco mil reis em tres pagamentos iguais e faltando lhe com algum dos pagamentos no tempo permitido per isso mesmo se obrigam a pagar ao dito mestre e seus ofeciais por sua conta todo o tempo que pellos ditos pagamentos se demorarem a coal obra se obriga o dito mestre a por pronta enthe o segundo domingo de Maio para bom e de receber e para tudo cumprir e manter obrigava sua pessoa e bens presentes e feturos e pello assim outrogar mandarão fazer o presente estromento de obrigaçam a mim escrivão como pessoa publica estipullante e aceitante estipullei e aceitei em nome de quem toquar posa sendo a tudo presentes por testemunhas Pedro Gonçalves e o capitam Francisco da Silva ambos do lugar de Val da Porca que todos assignarão aqui dipois de lida e eu Miguel de Moraes Madureira que o escrevi

Joam Peras

Gaspar de Magalhais Domingos + Vaz (?)

Gonçalo (?)

Antonio + Gonçalves

Francisco da Silva

Pedro Gonçalves».

1725, Novembro, 25

Contencioso entre o mestre pintor Gaspar de Magalhães e o oficial de pintor Pedro José por causa da pintura da capela de Jerónimo de Moraes na matriz de Santa deValha

ADB, Nuc. Not., Mirandela, Cx. 3, Lv. 17, fls. 56v-57

«Procuração bastante que fes Pedro Joze de Santa Leocadia termo de Chaves ao leenciado Gaspar Teixeira desta villa de Mirandella

Saibão quantos este publico instrumento den procuração bastante com livre e geral administração com poder de substabelecer ou como em direito mais lugar haja e valler possa virem em como no anno do nacemento de Nosso Senhor Jezus Cristo da era de mil e setecentos e vinte e sinco annos aos vinte e cinco dias do mes de Novembro do dito anno em esta villa de Mirandella e caza da morada do leenciado Gaspar Teixeira aonde eu tabalião vim ahi perante mim e das testemunhas ao diante nomeadas e no fim assignadas pareceu presente m sua pessoa Jozeph Teixeira digo Pedro Jozeph do lugar de Santa Leocadia do termo da villa de Chaves pessoa conhecida de mim tabalião de que dou fe e por elle foi dito que elle pella melhor forma e via de direito fazia por seu procurador bastante com livre e geral administração e poder de substabelecer em hum e muitos procuradores ao leenciado Gaspar Teixeira da villa de Mirandella a quem dice dava todos os seus poderes em direito necessários para que em nome delle constituinte possa por acção e demanda pella via que lhe parecer a Gaspar de Magalhais pintor do lugar de Val de Telhas termo desta dita villa por dois mil e oitocentos reis que lhe deve precedidos de vinte e oito dias que elle constituinte trabalhou como seu official no officio de pintor na capella de Hieronimo de Morais do lugar de Santa Valha contra o qual devedor podera alegar e requerer na cauza que lhe mover tudo o que fizer a bem da justiça delle constituinte assim por palavra como por escrita e poderá tomar juramentos concentir no da parte apellar embargar agravar requerer execussão lançar remates e tomar posses receber as quantias e dar dellas pagas e quitações e podera remover acções recuzar os ministros e mais officiais de justiça de suspeitos fazer termos e assignallos que para tudo e para o mais que fizer a bem de sua justiça lhe concedia todos os poderes em direito necessarios e assim o outorgou e mandou fazer esta nesta

nota de mim tabaliam que como pessoa publica estipullante a estipullei de que tudo forão testemunhas presentes Francisco Vas da Frontoura da villa de Agua Reves e Luís de Moraes desta villa que todos aqui assignarão com elle constituinte depois de lida e declarada eu Antonio de Almeida tabalião que o escrevi

Francisco Vaz da Frontoura

Pedro Joze

Luis + de Moraes».

1722, Mar, 21

Instituição na matriz de Santa Valha da capela dedicada ao Ecce Homo por Jerónimo de Moraes Castro e Sottomaio e sua mulher, D. Catarina de Castro Velosa

Fonte: ADB, Capelas, Cxc. 39, doc. nº 153

«Illustrissimo Senhor

Dis Hieronimo de Moraes Castro morador no lugar de Santa Valha deste bispado (de Miranda) que elle tem devassão de mandar fazer huma capella na igreja matriz do mesmo lugar entre o altar de Nossa Senhora do Rozario e o pulpito da mesma igreja para nella por as imagens de Nosso Senhor Jezus Christo de Ecce Homo, cruz as costas, e crucificado, as quaes não ha na dita igreja, nem lugar nella aonde se ponhão, por cuja falta se fazem as endoenças todos os annos com menos decencia, e devação e outrosi na dita capella quer mandar fazer a sua sepultura, e tudo sem dano da igreja, antes com maior comodo della porquanto ditta capella se fara sem porta alguma, e somente com um arco de grandeza regular pelo qual se ficara comunicando com a dita igreja, e participando de todas as partes da vista della, e porque elle suplicante a quer fazer paramentar, e por as imagens tudo a sua custa e daixar lhe a fabrica

necessaria para sua conservação perpetua, e nesta forma se tem ajustado com o dito abbade, e homens da governança da dita freguezia portanto

Pede a Vossa Illustrissima lhe faça mercê conceder licença para fazer a dita capella e fabricar nella a sua sepultura tudo na forma sobredita para maior gloria de Deus Nosso Senhor e devação dos fieis devotos da Paixão de Nosso Senhor Jezus Christo e recebera merce».

1722, Abril, 10

«Comissão do Muito Reverendo Senhor Doutor Provizor, e vigário Geral deste bispado de Miranda para fazer a diligencia que nella se declara a requerimento de Jeronimo de Moraes Castro Souttomaior morador neste lugar de Santa Valha»

«(o juiz da igreja, juiz do povo e homens do acórdão, estando todos juntos) declararão que dão este seo consentimento com as condiçoens seguintes, e de outra maneira não = a saber que a ditta cappela não tera porta alguma, e somente se comunicara com a igreja por hum arco de grandeza regular pelo qual de todas as partes se possa participar da vista dem toda a capela em o qual arco nem nem em outro algum administrador da ditta capela podera por porta, ou grades, ou fechalla de alguma sorte em nenhum tempo do mundo poruqe sempre e para sempre estara as dittas imagens de Nosso Senhor Jezus Christo publicamente expostas a devoção dos fieis como tambem servirão as imagens nas procissoens dos passos, das endoenças, e em todas as mais que o reverendo abbade presente ou seos sucessores e os feguezes da ditta freguezia quizerem que ella sirva sempre os administradores da ditta capella lho possam nunca impedir = mas nem os reverendos abbdes, nem os juizes, nem os freguezes poderão nunca emprestar as dittas imagens, nem alguma dellas para fora da freguezia, e se algum dos reverendos abbades juiz, ou freguez derem loicença para se

emprestarem pagarão por cada imagem que assim se emprestar, hua moeda de ouro para a fabrica da ditta capella, a qual estarão obrigados em conciencia e outrosim sera elle ditto Hieronimo de Moraes Castro Sottomaior obrigado a mandar fazer as dittas imagens com seos andores, a fazer a ditta capella, paramentalla e fabricalla, elle e seos descendentes para todo o sempre sem que em tempo algum os reverendos abbades, ou o povo da ditta freguezia sejam obrigados ou possam ser obrigados a concorrer com custo algum para as dittas couzas nem a sustentar, ou fabricar a ditta capella e debaixo de todas estas condiçoens disserão todos de comum consentimento que convinhão na erecção, e fundação da ditta capella, e de outra sorte, não [...]

Miguel Carvalho e Almeida (abade de Santa Valha)

de Joze + Alvres juis do povo

de Miguel + Vaz home do acordo

de Pedro + Alvres Vergeiro juis da igreja

de Lazaro + Martins home do acordo».

Arquitectura religiosa barroca em Braga (Minho): entre a tradição e a modernidade¹

Manuel Joaquim Moreira da Rocha²

A História da Arte é um ramo das Ciências Humanas que se fundamenta na análise e na interpretação de factos.

Resumo: Cultura Arquitectónica do barroco português: centros e periferias – as escalas.

A cidade de Braga como epicentro: a noção de Corte. Os arcebispos como agentes de dois poderes (espiritual e político). A interação entre centro religioso e centro político do país (Braga/Lisboa).

A renovação urbana de Braga entre os séculos XVI a XVIII.

Compromissos de saberes. As construções arquitectónicas como evidência de perfis culturais. Os artistas e obras em análise diacrónica. Continuidades e/ou rupturas na arte de construir. As classificações artísticas. Expressões (estilos) da arquitectura religiosa bracarense nos séculos XVII e XVIII.

Os agentes do barroco bracarense: entre a tradição e a modernidade. A atração centrípeta de Braga: artistas do Porto; artistas locais; artistas galegos.

Questões específicas da arquitectura religiosa bracarense. As plantas centradas. A localização das torres sineiras. A legislação oficial e a tratadística.

Espaços, tempos, modas e cultura artística.

Palavras-Chave: Arquitectura Barroca Portuguesa. Centros e Periferias. Artistas E Clientelas.

Abstract: Braga city as epicenter: the court's notion. The archbishops as agents of two powers (spiritual and political). The interaction between religious center and the country's political centre (Braga/Lisbon).

Braga's urban renovation between the 16th and the 18th centuries.

Knowledge engagements. The architectural constructions as evidence of cultural profiles. The artists and works in continuing analysis. Continuities and/or ruptures in the art of building. The

¹ Este texto foi a base da Lição proferida, (em Setembro de 2008), no âmbito das Provas de Agregação (em História da Arte) no Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O júri foi constituído pela Diretora da Faculdade de Letras, em representação do Reitor da Universidade do Porto, Professora Doutora Fátima Marinho, e pelos catedráticos portugueses de História da Arte, Pedro Dias (Universidade de Coimbra), Vitor Serrão (Universidade de Lisboa), José Alberto Machado (Universidade de Évora), Natália Marinho Ferreira-Alves (Universidade do Porto), Joaquim Jaime Ferreira-Alves (Universidade do Porto).

² Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. CITCEM.

artistic classifications. Expressions (styles) of Braga religious architecture in the 17th and 18th centuries.

Baroque agents: Braga between tradition and modernity. The centripetal attraction of Braga: Oporto's artists; local artists; Galician artists.

Braga specific issues of religious architecture. Centered plants. The bell-gable towers location. The official legislation and agreements.

Spaces, times, fashions and the artistic culture.

Keywords: Portuguese Baroque Architectural. Centers And Peripheries. Artists And Clienteles.

A arquitectura barroca em Portugal teve grande longevidade. Os primeiros ensaios balizam-se na segunda metade do século XVII. Ao lado da evolução das formas maneiristas, convive uma arquitectura “internacional”. Estas duas formas de produzir arquitectura barroca portuguesa persistem até finais do século XVIII. Portugal, na sua latitude, é um país periférico. Na Europa barroca, quando as centralidades gravitavam entre Roma e Paris, Portugal era periférico e acima de tudo, as suas idiossincrasias culturais manifestam-se e permanecem nas arquitecturas. Centros e as periferias, tradição e erudição, vanguardas formais

1. Braga na época moderna: definição da cidade e da corte religiosa

Em tempo de Contra reforma católica, a ancestralidade e primacialidade da Arquidiocese de Braga foram ingredientes superlativos para afirmação da Arquidiocese de Braga, como dos seus titulares, no contexto do protagonismo nacional, impondo-se como o **principal centro religioso do país**. O título de *Primaz das Hespanhas*, usufruído pelos arcebispos de Braga antes da fundação de Portugal, foi reafirmado por D. Geraldo, no tempo da formação e da autonomia de Portugal, e, posteriormente, nos intentos contra-reformistas que alimentavam a sociedade europeia e portuguesa, em paralelo com a desvinculação da coroa de Portugal da união ibérica filipina (1580-1640).

Braga corte religiosa

Numa sociedade fortemente hierarquizada, o Prelado bracarense com extensos poderes civil, político e religioso, apresenta-se como a figura de topo da estrutura social bracarense.

Senhores absolutos de uma imensidão territorial que definia os contornos geográficos da arquidiocese, os arcebispos de Braga impõem-se ao país como garante da **militância tridentina** que a **Igreja portuguesa, ao lado do poder político**, assumia como estratégia religiosa e cultural.

Braga define-se, na Época Moderna, como a **Corte Religiosa do País**. Os seus Prelados ao serem príncipes da igreja assumem também a craveira de

príncipes cortesãos. A nobreza da linhagem é corroborada pelo prestígio dos cargos públicos que desempenham – **Poder Religioso e Poder Temporal**.

Na carta/resposta de D. Diogo de Sousa ao convite do rei (D. João III) para ocupar o cargo de bispo de Lisboa, o arcebispo esclarece como encontrou a cidade:

“eu achei esta de barro e sem templos nem gemte nem edeficios e agora a tenho feyta asy de edeficios pubricos como privados com acrecentamento de muito povo e numero de mercadores e tracto e ofeciaees das milhores cousas do reyno. E quanto a esta See e edeficios dela e asy prata e ornamentos que nela fiz e pus sey que estaa muy deferemçada de totalas outras (...) posto que os prelados do Reyno se posam chamar prelados, os arcebispos de Braga sam prelados e senhores” (*Carta de D. Diogo de Sousa a D. João III – 1524*).

Em pleno clima do renascimento europeu, D. Diogo de Sousa clarifica o papel da Arquidiocese de Braga e do seu arcebispo no contexto português.

Arcebispo de Braga Senhor da Cidade do temporal e do religioso

Desde o século XVI que Braga era ponto de passagem de artistas estrangeiros – “estaleiro de modernidade”.

Artistas estrangeiros como João de Castilho ou João de Ruão marcaram a sua presença na cidade de Braga de D. Diogo de Sousa, ou do Renascimento. Daqui, da obra de renovação da capela-mor da Sé Catedral de Braga, seguiu João de Castilho um caminho em direcção ao sul, “vindo a ser, quer no tempo de D. Manuel, quer no tempo de D. João III, o mestre de maior confiança destes monarcas”, cujo trajecto artístico foi bem definido por Pedro Dias.

1.1. Clientelas artísticas: os arcebispos do século XVI ao século XVIII

O perfil e percurso dos titulares da cadeira primacial ajuda ao posicionamento da importância de Braga no contexto português.

1505-1532 – D. Diogo de Sousa. De Roma para o Porto e Braga. Formação humanista. Embaixador de D. Manuel I. Modernização urbana de Braga. Reconstrução da capela-mor da Sé e colocação dos túmulos dos fundadores de Portugal. Construção da igreja de Nossa Senhora a Branca e da capela de Santa Ana, no Campo de Santa Ana.

1533-1540 – D. Henrique. Nobreza real, filho de D. Manuel I. Reorganização dos Estudos Públicos.

1540-1541 – D. Fr. Diogo da Silva. Primeiro inquisidor Geral (1536). Morte súbita.

1542-1543 – D. Duarte. Nobreza real, filho de D. João III. Junção da administração temporal e eclesiástica do Arcebispado de Braga. Morte súbita.

1545-1549 – D. Manuel de Sousa. De Silves para Braga. Início do Concílio de Trento. Sínodo diocesano em 1546. Fundação do Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Construção da Casa da Relação anexa ao Paço Arcebispal.

1550-1558 – D. Fr. Baltazar Limpo. Do Porto para Braga. Trasladação das relíquias de S. Pedro, de Rates para a Sé de Braga. Reorganização dos Estudos Públicos do Colégio de S. Paulo.

1559-1582 – D. Frei Bartolomeu dos Mártires. De Lisboa para Braga. Formação monástica. Participação no Concílio de Trento. Reafirma o poder o arcebispal frente ao poder central.

1582-1587 – D. João Afonso de Menezes. Nomeado por Filipe I de Portugal. Ligação ao poder político – União Ibérica.

1588-1609 – D. Frei Agostinho de Jesus. De Lisboa para Braga. Formação monástica. Elabora as Constituições Sinodais que seriam publicadas em 1697. Nova sagração da Sé de Braga. Fundação do Convento Pópulo.

1609-1612 – Sede Vacante.

1612-1617 – D. Frei Aleixo de Menezes. Nobre. De Lisboa para Braga. Formação monástica. Em 1613 retira-se para Madrid. Ligação política – União Ibérica.

1617-1619 – Sede Vacante.

1619-1626 – D. Afonso Furtado de Mendonça. De Lisboa para Braga. Reitor da Universidade de Coimbra. Governador das Armas do Minho.

Fundação do Convento da Conceição (origem espanhola). Nomeado Arcebispo de Lisboa. Governador do Reino.

1627 – 1636 – D. Rodrigo da Cunha. De Lisboa para o Porto e para Braga. Inquisidor. Oposição ao domínio espanhol. Arcebispo de Lisboa. Ligação à causa nacionalista.

1636-1641 – D. Sebastião de Matos Noronha. De Madrid para Braga. Promove conspiração contra D. João IV. Prisão do prelado.

1641-1671 – Sede Vacante.

1671-1677 – D. Veríssimo de Lencastre. De Lisboa para Braga. Sumilher da Cortina de D. Pedro II. Inquisidor Geral. Cardeal.

1677-1690 – D. Luís de Sousa. Nobre. De Sesimbra para Braga. Bispo de Lamego. Arcebispo de Braga. Funda a igreja de S. Victor e promove a Congregação do Oratório.

1690-1692 – Sede Vacante.

1692-1696 – D. José de Menezes. Nobre. De Lisboa para Braga. Promove a construção do Convento dos Carmelitas.

1696-1703 – D. João de Sousa. De Lisboa para Braga e daqui para Lisboa. De Bispo do Porto a Arcebispo de Braga. Publicação das Constituições Sinodais. “Arcebispo e Senhor de Braga”.

1704-1728 – D. Rodrigo de Moura Teles. De Lisboa para Braga. Reitor da Universidade de Coimbra. Fundação de Conventos. Reedificação do Bom Jesus. Sínodo.

1728- 1741 – Sede Vacante.

1741-1756 – D. José de Bragança. De Lisboa para Braga. Nobreza real. Reorganização administrativa do arcebispado de Braga.

1756-1758 – Sede Vacante.

1758-1789 – D. Gaspar de Bragança. De Lisboa para Braga. Nobreza real. Processo dos Jesuítas.

2. Clientes, artistas e obras – uma visão global da Braga barroca

No período convencionado pela denominação de barroco constatamos na arquitectura de Braga, alguns casos que podem ser esclarecedores da

cultura artística portuguesa e de uma forma mais directa, da especificidade da arquitectura religiosa da corte primacial do país.

1. Os tempos novos, no plano artístico, começam a definir-se com a acção de D. Luís de Sousa. Depois de uma longa estadia em Roma como embaixador de Portugal junto da Santa Sé, de ter sido nomeado bispo de Lamego, é-lhe incumbido o governo da arquidiocese de Braga. Em Roma viveu, durante anos, o clima cultural do barroco. Durante o seu governo da cidade e da arquidiocese enceta duas obras emblemáticas:
 - a) A fundação da igreja de S. Victor;
 - b) A autorização para a implantação dos religiosos da Congregação de S. Filipe de Nery.

Para construção da igreja de S. Victor recorre ao labor dos engenheiros militares radicados em Viana do Castelo. De Miguel Lescole, engenheiro militar, é o projecto do novo templo.

A igreja de S. Victor é considerada pela historiografia mais recente da arte portuguesa como maneirista, protobarroco ou até barroca.

2. No último quartel do século XVII, a produção arquitectónica bracarense é invadida por artistas oriundos do Porto. No momento em que Portugal respira tranquilidade política – depois de resolvido o processo da Restauração em 1668 – e de algum desafogo económico, justificado pelas descobertas auríferas no Brasil, instalam-se em Braga gerações de artistas da arte de construir que parecem dominar os principais estaleiros da cidade dos arcebispos. A sua acção prolonga-se predominantemente pelo primeiro terço do século XVIII.

O Porto e arredores fornecem esse manancial de artistas que vão timbrar a arquitectura bracarense por mais de quarenta anos.

Com a vinda deste escol de artistas do Porto várias conclusões factuais se retiram da análise da documentação:

- a) Ou os artistas locais eram insuficientes para o desenvolvimento do movimento construtivo que a cidade começava a gizar;
- b) Ou a cidade do Porto possuía um excesso de especialistas da arte de construir, obrigando à migração de artistas para outros pólos mais dinâmicos;

- c) Ou a capacidade técnica e artística dos artistas bracarenses não era considerada satisfatória para dar resposta aos novos desafios da cultura arquitectónica;
 - d) Ou os artistas portuenses não conseguiam singrar, sobreviver e competir com a renovação arquitectónica que se detecta no Porto em finais do século XVII e primeira metade do século seguinte, procurando os centros urbanos nos quais a mão-de-obra era deficitária.
3. Duas ações são sintomáticas no pontificado de D. Luís de Sousa de uma mudança cultural que merece enquadramento à luz do protagonismo de Braga no contexto religioso nacional:
- a) A instalação dos Oratorianos no Campo de Santa Ana;
 - b) A fundação, do erário pessoal do arcebispo da igreja de S. Victor. – Um santo mártir bracarense do séc. IV.
 - Enquadramento de S. Victor no contexto arquitectónico de Braga.
 - Artes de interior – o programa azulejar de Gabriel Del Barco.
4. Efémera, porém esclarecedora do desenvolvimento da arte religiosa polarizada pela Sé Primacial é a acção de D. João de Sousa. Para as obras que promove no principal estaleiro da cidade – a Sé Catedral – socorre-se do arquitecto mais representativo em Portugal, na segunda metade do século XVII, João Antunes. Ao arquitecto régio, encomenda D. João de Sousa o projecto para a construção da nova sacristia e casa do Tesouro da Sé de Braga. A modernidade da arquitectura portuguesa impõe-se em Braga em obra de vulto.
- a) Os construtores desse projeto foram os artistas portuenses – Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva.
 - b) Quando promove a construção do Bom Jesus de Barcelos, coloca lado a lado a mestria de João Antunes, arquitecto régio, com a do mestre pedreiro e arquitecto Manuel Fernandes da Silva. No total apresentam cinco projectos todos de planta centrada.
 - c) A inovação arquetónica pelo plano centralizado, havia-se auscultado em Braga pela primeira vez no ano de 1693, quando a

Irmandade de Santa Madalena do Monte constrói novo templo no cimo do Monte da Falperra. Sintoma claro dos tempos de mudança.

5. No dilatado período de governo de D. Rodrigo de Moura Teles, em Braga, como corte religiosa do país, encontra-se um clima de grande vitalidade, tanto religiosa como artística, polarizada na figura do arcebispo.

As pontes entre o pontificado de D. Diogo de Sousa e o de Moura Teles traduzem um natural entendimento diacrónico do fenómeno religioso.

A fundação de conventos femininos – S. Bento de Barcelos no ano de 1707; Nossa Senhora da Conceição de Chaves, no ano de 1716; Madre de Deus, em Guimarães, no ano de 1716; Nossa Senhora da Penha de França, no Campo de Santa Ana em Braga, no ano de 1720; a criação de Recolhimentos para Convertidas, de que é exemplo Santa Maria Madalena, fundado no Campo de Santa Ana no ano de 1722 – é uma pequena amostra da dinâmica construtiva e renovadora que D. Rodrigo de Moura Teles incutiu ao Arcebispado de Braga.

Na cidade renovaram-se e ampliaram-se os templos tanto no domínio arquitectónico, como nas artes de interior. Seguindo o processo que caracteriza o barroco português, assiste-se à formação de interiores onde a arte da talha, a azulejaria figurativa e a pintura, se associam transformando esses espaços em ambientes onde a cumplicidade das artes nos permite falar em Barroco Total.

As obras encetadas no Paço Arcebispal, no qual se construiu uma capela de planta centrada, juntamente com a construção da escadaria de aparato que permite o acesso público aos serviços protagonizados pela cúria diocesana, são tradutores da importância que o arcebispo conferiu à arquitetura.

Uma arquitectura depurada – austera – com interiores requintados pela articulação das várias artes.

A divisa que mandou colocar sobre a porta principal do palácio, é o epíteto da sua acção:

O DOMVS AMTIQUA QVAM DISPARI DOMINO DOMINARIS ANNO D: 1709. (Ó Casa Antiga que serás dominada por tão diferente senhor. Cícero – *De Officiis, Livro I*).

A reconstrução do Santuário do Bom Jesus de Braga, no qual constrói um templo de planta centrada, resume a papel que a arquitetura desempenhou como símbolo de poder.

6. Com a morte de D. Rodrigo de Moura Teles em 1728, criam-se as condições para o desenvolvimento de um novo clima artístico na cidade de Braga.

O marco dessa mudança na arquitectura religiosa é assinalado com a rejeição dos projectos de Manuel Fernandes da Silva e o de Manuel Pinto de Vilalobos para o arranjo da fachada da igreja de Santa Cruz e remate das torres sineiras. É o projecto de um italiano, que se vinha impondo no meio bracarense como pintor, que apresenta risco para o remate da fachada e torres da igreja que a Irmandade aprova – Carlos Leone. Os dois homens da velha guarda – a linha tradicional/classicizante – já não oferecem resposta à vanguarda da cultura artística da cidade primacial. Na talha é demonstrativo o papel de Miguel Francisco da Silva, lisboeta radicado no Porto, quando em 1737 é chamado para riscar o cadeiral dos Cónegos na Sé Primacial. Paralelamente fazem-se os dois monumentais órgãos da Sé.

7. Na década de quarenta a cadeira primacial é ocupada por sangue real: D. José de Bragança. Para além dos inúmeros diferendos que trava com o Cabido, artisticamente os tempos eram de mudança, assumindo-se em Braga o que se vinha desenhando, artisticamente no Porto, e em última análise a cultura artística que era promovida pela corte régia, concretamente por D. João V.

As obras que D. José de Bragança promoveu no Paço, na ala voltada para o Campo de Touros “n’uma architectura esbelta, estylo rocaille (D. JoãoV)” traduzem a influência que gravura francesa e alemã exerciam já sobre o clientela mais erudita. São tempos de novas gramáticas decorativas.

A construção da Casa da Câmara, dianteira ao Paço Arcebispal, é o melhor símbolo da mudança artística que se operara na cultura artística bracarense. A pedra de armas do Arcebispo talhada por pedreiros galegos, conferem-lhe ainda o título de Senhor dos dois poderes.

No meio artístico bracarense e da arquidiocese granjeava fama André Ribeiro Soares da Silva como “amador de arquitecto”.

A fachada da Falperra, ao lado de outras obras encetadas para renovação da imagem externa de velhas estruturas religiosas é tradutora de uma arquitectura de vanguarda. Associado ao seu nome um edifício de planta centrada: a igreja de N^a Sr.^a da Lapa em Arcos de Valdevez.

8. A expulsão dos Jesuítas, sinal das mudanças culturais norteadas pelo Iluminismo, é a pedra de toque do governo de D. Gaspar de Bragança, irmão do rei de Portugal.

A arquitectura de Braga continua dominada durante a década de sessenta pela vanguarda imposta por André Soares. O seu traço vigoroso vai-se espalhando por outras cidades e vilas da Arquidiocese, numa ambivalência entre projecto arquitectónico e risco para a arte da madeira.

As obras mais emblemáticas deste ciclo são as intervenções no Santuário do Bom Jesus de Braga e reconstrução da fachada dos Oratorianos.

Impõe-se uma aproximação ao trabalho desenvolvido pela família dos mestres pedreiros Sarela, em Santiago de Compostela.

Segue-se a transição entre os ensaios de decoração rococó, e a definição de uma roupagem mais depurada de tendência classicizante. A fachada do Convento Pópulo, ou do Hospital de S. Marcos, desenham-se numa ambiguidade entre modernidade e tradição. O seu mentor é Carlos Amarante, cuja obra mais pura – neoclássica – foi concebida para satisfazer uma encomenda de D. Gaspar de Bragança: a nova igreja do Bom Jesus. Acompanhado pelo arcebispo, vai o arquitecto-engenheiro e o mestre pedreiro Paulo Vidal, que acompanhou de perto os trabalhos de André Soares, escolher o novo sítio para construção do templo.

As passagens de testemunho. As continuidades sem rupturas.

No ano de 1789 morria D. Gaspar de Bragança. A montagem do seu aparato fúnebre – a arte efémera – seria realizado na Sé de Braga numa montagem do artista da modernidade – Carlos Amarante – e numa encenação sobejamente implantada no clima cultural artístico barroco.

3. Barroco e Rococó em Braga: artistas endógenos e exógenos

Para a definição das linguagens arquitectónicas que se desenvolvem em Braga, durante o período convencionado de barroco, procedeu-se a uma análise factual dos elementos registados nas actas notariais. Cruzou-se essa informação com as obras que ainda subsistem para extrair conclusões.

Da análise dos contratos de obras de pedraria registados entre 1680 e 1800, teve-se em conta a **importância do estaleiro (a geo-referência do objecto)**, a **quantidade de contratos** registados por artista, e a **proveniência dos artistas associados ao objecto**. Tendo em conta esses parâmetros apuraram-se os dados factuais que se apresentam nas tabelas seguintes e traduzem uma selecção do investigador.

3.1. Os produtores da obra arquitectónica, 1680-1800

Para a produção do objecto artístico é importante o perfil do encomendador. É igualmente relevante o artista que executa o projecto. Para a definição da cultura artística bracarense colocou-se em confronto a relevância dos artistas locais e dos artistas provenientes de fora da região dominada pela arquidiocese.

3.1.1. Artistas oriundos do Porto

ARTISTAS DE PROVENIÊNCIA DO PORTO		
DATA	ARTISTA	OBRA
1690	Domingos Moreira, Mestre de S. Victor; Manuel da Costa; António da Costa; João da Costa;	Igreja de S. Victor.
1691	Pascoal Fernandes "Assistente nas obras de S. Victor e outras"	Torre de S. Victor e fachada.
1691	Domingos Moreira	Torre da Igreja de S. Gonçalo de Amarante.
1692	Pascoal Fernandes	Torre do Colégio de S. Paulo.
1693	Pascoal Fernandes	Construção de 2ª torre na igreja de Santa Cruz.
1696	Domingos Moreira	Capela da Falperra.

ARTISTAS DE PROVENIÊNCIA DO PORTO		
DATA	ARTISTA	OBRA
1697	Pascoal Fernandes	Construção de Capela particular na Quinta dos Cônegos.
1698	Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva	Sacristia da Sé de Braga, segundo projecto de João Antunes .
1702	Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva	Obras na igreja dos Terceiros de S. Francisco substituindo Domingos Moreira.
1703	Manuel Nogueira Cunhado de Domingos Moreira	Igreja dos Terceiros de S. Francisco.
1703	Pascoal Fernandes	Casa particular.
1703	Pascoal Fernandes	Casa particular.
1706	Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva	Casa do Tesouro da Sé de Braga. Projecto de João Antunes .
1706	Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva	Claustro do Convento do Pópulo.
1706	Manuel Nogueira	Casa Particular. Autor do Projecto.
1710	Manuel Nogueira	Fachada da Igreja dos Terceiros de S. Francisco.
1710	Pascoal Fernandes	Igreja do Bom Jesus de Fão.
1712	Estêvão Moreira	Capela-mor da Igreja de S. Martinho do Campo, anexa à Sé Catedral.
1713	Manuel Nogueira	Remate da fachada dos Terceiros de S. Francisco. "Na forma da planta que se mostrou".
1715	Pascoal Fernandes	Dormitório do Colégio de S. Paulo. Fiador: Manuel Fernandes da Silva.
1715	José Moreira António Moreira Jacinto Moreira	Coro da igreja dos Terceiros de S. Francisco.
1720	Pascoal Fernandes e Manuel Fernandes da Silva	Hospital de S. Marcos. Enfermaria e claustro.
1724	Estêvão Moreira	Obras na Falperra.
1725	Estêvão Moreira Manuel Rebelo (irmão)	Obras no Convento de N. Srª de França. Encomenda do Arcebispo.
1729	Estêvão Moreira. Ao seu lado trabalham dois artistas do Porto e dois de Braga	Obras na Falperra.
1729	Estêvão Moreira	Casa particular.
1730	Manuel Luís	Igreja dos Congregados.
1730	Inácio de Matos	Igreja dos Congregados.
1731	Inácio de Matos	Casa Particular.
1732	Inácio de Matos	Casa Particular.
1733	Manuel Luís	Convento dos Remédios.
1734	Francisco Alves o França	Obras na igreja de Santa Cruz.
1737	José da Silva Matos	Igreja da Póvoa de Varzim.
1752	José da Silva Matos	Reconstrução do Paço Arcebispal.
1767	Narciso Garcia	Obras na Falperra.

3.1.2. Artistas oriundos do Porto. Um caso singular

Dos artistas provenientes da cidade do Porto, há um que se destaca pela quantidade de obras religiosas empreendidas e registadas nas actas notariais. A proximidade com o encomendante – arcebispo – é o mais cabal justificativo do seu protagonismo construtivo no primeiro terço do século XVIII.

Manuel Fernandes da Silva, filho de Pascoal Fernandes aparece como figura de proa na arquitectura religiosa bracarense, a partir de finais do século XVII.

A ACTUAÇÃO MANUEL FERNANDES DA SILVA NA ARQUITECTURA RELIGIOSA	
CRONOLOGIA	OBRA
1693	Arrematação de uma torre na fachada da igreja de Santa Cruz.
1698	Construção da sacristia da Sé de Braga, segundo projecto de João Antunes .
1699	Substituição dos mestres que vinham construindo a igreja da Falperra.
1701	Apresentação de três projectos para a igreja do Bom Jesus de Barcelos. Planta centrada .
1701-1703	Vistoria das obras no convento de S. Francisco de Monção.
1702	Vistoria de obras no convento do Salvador de Braga.
1703	Ao lado do Padre Pantaleão da Rocha, participa na vistoria das torres da Sé de Braga.
1703	Continuação das obras dos Terceiros de S. Francisco (em substituição).
1703	Vistoria de obras no convento do Salvador de Braga.
1703	Arremata a construção da igreja da Congregação do Oratório de Braga.
1704	Continuação das obras da Falperra.
1706	Trabalha na construção do claustro do Convento do Pópulo de Braga.
1706	Trabalha no Hospital de S. Marcos.
1706	Constrói a capela de Santo António Esquecido. Planta centrada .
1707	Fornece risco para a igreja dos Terceiros de S. Francisco. (em substituição).
1707	Reconstrução da capela da Santíssima Trindade da Sé.
1710	Projecto da Capela de Bom Jesus de Fão.
1713	Obras várias na Sé.
1715	Construção da capela de S. Sebastião das Carvalheiras. Planta Centrada .
1717	Conclusão da fachada da igreja de S. Vicente. Projecto de Frei Luís de S. José.
1718	Construção da capela de Nossa Senhora de Guadalupe. Planta centrada .
1719	Arranjos na igreja de S. Martinho de Rio Mau. Torre sineira traseira .
1719-1720	Orientação e arrematação das obras de transformação do Recolhimento, Convento de N ^a Sr. ^a da Penha de França.
1720	Obras várias no Hospital de S. Marcos: claustro, cozinhas, dormitório. Projecto de Manuel de Pinto de Vilalobos .
1723	Projecto da torre sineira da igreja dos Terceiros de S. Francisco. Torre sineira traseira .
1723	Projecto para as torres da Sé de Braga.
1728-1729	Mestre das obras do convento de N ^a Sr. ^a da Conceição.

A ACTUAÇÃO MANUEL FERNANDES DA SILVA NA ARQUITECTURA RELIGIOSA	
CRONOLOGIA	OBRA
1730-1732	Mestre das obras da igreja de Santa Cruz. Fornece projecto para a fachada incluindo torres.
1733-1734	Obras várias em Tibães.
1742-1743	Risco para melhorias a realizar no Bom Jesus de Fão.
1742-1751	Mestre das obras da igreja Matriz da Póvoa do Varzim.

3.1.3. A actividade dos artistas de Braga

Nestes quadros tem-se em conta a actividade desenvolvida por profissionais da arte de construir naturais de Braga. Consideram-se duas gerações: a primeira que se dilata de finais do século XVII a até final dos anos trinta do século XVIII e a segunda que exerce a sua actividade a partir dos anos quarenta até final do século XVIII.

3.1.3.1. A primeira geração

ARTISTAS NATURAIS DE BRAGA: A PRIMEIRA GERAÇÃO		
DATA	ARTISTA	OBRA
1701	André Ferreira	Casa particular.
1704	André Ferreira	Casa particular.
1712	André Ferreira	Calcetamento de rua.
1711	Domingos Gonçalves Saganho	Casa particular.
1712	Domingos Gonçalves Saganho	Casa da Fábrica da Sé.
1717	Domingos Gonçalves Saganho	Casa particular.
1720	António Oliveira	Casa particular.
1721	António Oliveira	Reconstrução da torre da igreja de S. Paulo. N ^a Sr. ^a da Torre.
1721	Domingos Gonçalves Saganho	Casa Particular.
1723	Domingos Gonçalves Saganho	Congregados – Corredor.
1723	Domingos Gonçalves Saganho	Torre dos Terceiros de S. Francisco.
1725	Domingos Gonçalves Saganho	Capela-mor dos Terceiros de S. Francisco
1731	João Ferreira	Casa particular. Projecto de Frei Luís de S. José.
1733	João da Costa	Casa Nobre – Rua dos Biscainhos.
1735	Domingos Gonçalves Saganho. Parceria com João da Costa	Capela de Santo Ovídio de Caldelas.
1738	João da Costa	Aqueduto.
1738	José Pereira	Aqueduto.
1738	António Oliveira	Pátio da igreja de Santa Cruz.
1738	António Oliveira	Torre sineira do Convento do

ARTISTAS NATURAIS DE BRAGA: A PRIMEIRA GERAÇÃO		
DATA	ARTISTA	OBRA
		Salvador.
1742	José Ribeiro Lago Fiador: João da Costa	Torre sineira da igreja de S. Vicente.
1743	João Costa	Igreja de N ^a Sr. ^a a Branca.
1744	João Costa	Irmandade de S. Francisco – Casa de Reuniões.
1751	João Costa	Igreja do Hospício de Santo António.
1761	João Costa	Casa Particular.

3.1.3.2. A segunda geração

Tendo em conta os artistas naturais de Braga, atendeu-se à influência que foi exercida pelos artistas oriundos do Porto. Considerou-se segunda geração, porque a actividade desenvolvida por estes profissionais transmite a influência dos artistas provenientes do Porto.

ARTISTAS NATURAIS DE BRAGA: A SEGUNDA GERAÇÃO – 1740 – 1800		
DATA	ARTISTA	OBRA
1742	Diogo Soares	Chafariz das Chagas – Bom Jesus.
1743	Diogo Soares	Chafariz – Colégio de S. Paulo
1747	Ambrósio dos Santos	Santuário do Bom Jesus. Construção da primeira capela do Terreiro dos Evangelistas. O artista “lavrou a esquadria”.
1749-1750	Diogo Soares	Pagamento de plantas feitas para o Bom Jesus.
1750-1751	Ambrósio Santos	Santuário do Bom Jesus. Plintos para as esculturas do Terreiro dos Evangelistas.
1752	Diogo Soares	Fachada da Igreja da Falperra.
1752	Diogo Soares	Mestre-de-obras da capela-mor da igreja de Santa Cruz.
1754	Diogo Soares	Apontamentos para a Casa da Câmara de Braga. Projecto de André Soares.
1754	Francisco Mendes	Casa da Câmara de Braga. Trabalha sob a direcção de Diogo Soares.
1755	Diogo Soares	Bom Jesus de Braga.
1756	Francisco Mendes	Capela de N ^a Sr. ^a da Torre. Projecto de André Soares (?)
1757	Francisco Mendes	Trabalha no Hospital de S. Marcos.
1759	Francisco Mendes	Construção da igreja de S. Tiago de Algeriz.
1759	Francisco Mendes	Construção da igreja de Mogege-Famalicão

ARTISTAS NATURAIS DE BRAGA: A SEGUNDA GERAÇÃO – 1740 – 1800		
DATA	ARTISTA	OBRA
1760	Miguel Pereira de Carvalho	Igreja de Santa Eulália de Crespos.
1760-1765	Ambrósio Santos José de Sousa Custódio Luís Soares	Santuário do Bom Jesus. Quatro chafarizes do Terreiro dos Evangelistas.
1761-1765	Paulo Vidal	Fachada dos Congregados. Projecto de André Soares (?)
1762-1765	Paulo Vidal	Santuário do Bom Jesus. Construção da cúpula de uma capela do Terreiro dos Evangelistas.
1763	Paulo Vidal	Peritagem das abóbadas da Falperra.
1767-1768	Diogo Soares	Dirige a construção do claustro do Mosteiro de Tibães.
1769	Miguel Pereira de Carvalho	Igreja dos Santos Passos de Guimarães – Projecto de André Soares. Perito Diogo Soares.
1770	Francisco Tomás da Mota	Hospital de S. Marcos.
1770	Francisco Tomás Correia	Capela-mor da igreja do Bom Jesus do Monte.
1770	Francisco Tomás Correia	Obras na Misericórdia.
1772	Francisco Tomás Correia	Arco da Porta Nova.
1773	Paulo Vidal Ambrósio Santos	Vistoria do Arco da Porta Nova.
1780	Paulo Vidal	Apontamentos para obras a realizar na igreja de Sezures – Famalicão.
1781	Paulo Vidal	Juntamente com o Arcebispo D. Gaspar de Bragança e o Arquitecto Carlos Amarante, escolhe o sítio para construção da nova igreja do Santuário do Bom Jesus.
1782	Francisco Tomás da Mota	Casa Particular.
1782	Francisco Tomás da Mota	Santuário do Bom Jesus.
1782	Francisco Tomás da Mota	Casa particular.
1782	Francisco Tomás da Mota	Casa particular.
1783	Francisco Tomás da Mota	Santuário do Bom Jesus.
1788	José Crespo	Hospital de S. Marcos.
1789	José Crespo	Igreja de Covelhe. Encomenda da Patriarcal e Universidade de Coimbra.

3.1.4. Artistas estrangeiros: os galegos

A partir dos anos quarenta do século XVIII a arquitectura bracarense acusa a presença continuada de artistas galegos.

ARTISTAS ESTRANGEIROS: OS GALEGOS		
DATA	ARTISTA	OBRA
1718	Jacinto de Moldes	Casa particular.
1746	António Passos	(Casa-se em Braga).
1747	Jacob Galego	Bom Jesus.
1749	Francisco de Castro	Casa particular.
1749	Pedro Ribas	Casa particular.
1749	Pascoal Valeia	Residência paroquial em Valpaços. Obra da Mitra.
1756	Cristóvão José Farto	Casa da Câmara. Projecto de André Soares.
1756	Cristóvão José Farto; António Ferreira (natural de Braga)	Santuário do Bom Jesus. Capela da Aparição no Terreiro dos Evangelistas. Projecto de André Soares (?)
1756	João Gracias	Capela de N ^a Sr. ^a do Ó e S. Miguel.
1757	Cristóvão António Farto	Capela de N ^a Sr. ^a da Torre. Substitui Francisco Mendes.
1758	Cristóvão José Farto	Falperra. Projecto de André Soares.
1759	Domingos Fernandes	Hospital de S. Marcos.
1759	Francisco Mora	Hospital de S. Marcos.
1759	Vicente de Carvalho; Pedro António Lourenço; Sebastião de Vila Verde	Fazem sociedade para arrematações de obra de pedraria.
1759	Sebastião de Vila Verde; Estevão Vidal	Casa particular em Guimarães.
1760	João Gracias	Intervenção na Capela de Guadalupe.
1760	Cristóvão José Farto	Santuário do Bom Jesus, Capela no Terreiro dos Evangelistas. Projecto de André Soares (?)
1765	Domingos Fernandes	Santuário do Bom Jesus. Chafariz. Projecto de André Soares (?)
1766	Luís Costa	Santuário de Porto de Ave.
1767	Marcos Real	Santuário de Porto de Ave.
1769-1776	Domingos Fernandes	Santuário do Bom Jesus.
1772	José de Castro	Residência de Santo Estêvão da Facha, Ponte de Lima.
1787	António Ermida	Residência paroquial de Longos, Guimarães.
1795	António Ermida	Capela-mor da igreja de Selho, Guimarães.

3. 2. Os artistas da arquitetura no tempo longo: apuramento de dados, conclusões e pistas de trabalho

Da análise da actividade dos artistas do ofício da arquitectura, levantámos as seguintes questões:

Como se movimentam

Como se formam

a) Que estilo imprimem à obra

Quem remata a obra:

- Arquitectos,
- Mestres-de-obra,
- Mestres pedreiros,
- Pedreiros,
- Carpinteiros.

Os autores das plantas

b) As Obras:

- Individuais,
- Em sociedade,
- As penalizações contratuais.

A vinda de mão-de-obra de fora;

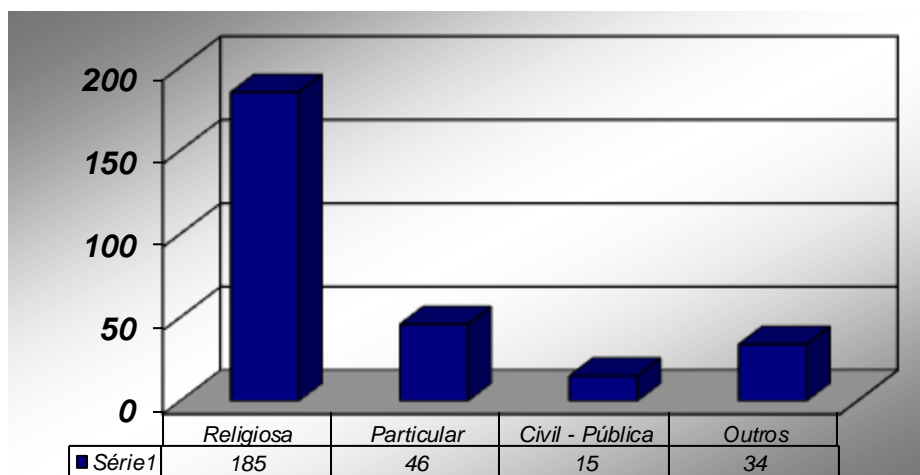
A vinda de projectos de fora;

O quotidiano dos artistas;

As questões técnicas.

Da avaliação das obras de arquitectura documentadas entre 1680-1800, registadas nas Actas Notariais de Braga, apurámos os seguintes dados:

280 Contratos no total, entre 1680 -1800

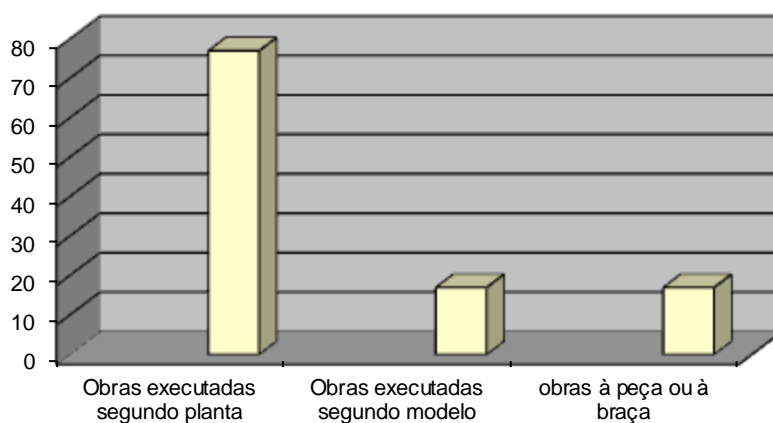


Avaliação das obras

Contratos – 1680 -1800

246 Contratos de obra

Descrição	Número
Obras executadas segundo planta	77
Obras executadas segundo um modelo pré-existente	17
Obras tratadas à peça ou à braça	17



31% das obras arrematadas seguiam planta.

7% das obras arrematadas seguiam modelo.

7% das obras eram executadas à peça ou à braça.

55% das obras seguiam apontamentos.

Obras e tipologia

Avaliação quantitativa

Obras que seguem planta

Descrição	Número
Igreja	13
Capelas	13
Capela-mor - sacristia	14
Fachada de igreja	7
Corpo de igreja	1
Torres de igreja	8
Obras em unidades monásticas	8
Casa Particular	6
Obras de carácter civil - público	3

A constatação da existência de planta prévia para orientar a empreitada esclarece que a obra de arquitectura seguia critérios de organização que padronizavam a prática arquitectónica dos grandes estaleiros.

As obras que subsistiram não expressam apenas a resposta a uma necessidade, mas também a exigências artísticas e estéticas – como tal procura-se o especialista que elabore o estudo preliminar do objecto a construir.

Existência de uma clientela que sabia recorrer aos especialistas e que entendia a projecção arquitectónica ao nível da ideação.

A definição de objectos moda – os modelos.

Esclarecimento do universo do artista enquanto agente de uma arte e veículo transmissor de uma cultura artística.

A aplicação deste método à análise formal do património artístico – na sua grande maioria anónimo e sem qualquer referencial cronológico – pode ser um aporte significativo para definir a massificação e assimilação das grandes vanguardas estéticas.

4. A arquitetura religiosa bracarense: obras e artistas dominantes

4.1. Marcos da arquitectura bracarense nos séculos XVI a XVIII

Artistas e obras

A corrente Maneirista

- Colégio dos Jesuítas, S. Paulo – 1567-1591;
- Igreja da Misericórdia – Manuel Luís – 1589;
- Igreja do convento do Pópulo – Fundação 1596;
- S. Victor – Miguel L'École – 1686.

A Caminho do Barroco

- Igreja de S. Vicente – **Domingos Moreira** – 1689;
- Fachada de S. Vicente – **Frei Luís de São José** – 1717;
- Ordem Terceira de S. Francisco – **Manuel Fernandes da Silva** – 1707;
- Fachada da Sé – **Manuel Fernandes da Silva** – 1723.

Barroco, Rococó

André Soares

- Fachada da Falperra – 1753;
- Fachada da igreja dos Congregados – 1761;
- Igreja de N^a Sr.^a da Agonia – 1761;
- Igreja dos Santos Passos – 1769;
- Igreja de N^a Sr.^a da Lapa – 1761.

Tardo Barroco e Neoclássico

Carlos Amarante

- Fachada da igreja do Pópulo – 1780;
- Igreja do Bom Jesus – 1784;
- Fachada Hospital de S. Marcos – 1787.

4.2. Casos particulares da arquitetura bracarense

A arquitectura religiosa na cidade de Braga e na sua área geográfica de influência apresenta características tipológicas singulares que nos propomos analisar.

- **As permanências** – corrente classicizante.
- **O decorativismo e complementaridades artísticas.**
- **Os Casos particulares.**

4.2.1. Plantas centradas

Concentração de um número elevado de edifícios que seguem a planta centralizada. Embora fosse corrente o uso dessa forma durante o século XVII português, como demonstrou Paulo Varela Gomes, em Braga constata-se uma expressiva concentração dessa tipologia de edifícios. Surgindo tardiamente, apenas em 1693 na Capela da Falperra, são variadas as formas que se encontram até ao terceiro quartel do século XVIII. S. Sebastião das Carvalheiras, Guadalupe, Bom Jesus do Monte, Bom Jesus de Barcelos, Santo Ovídio de Caldelas, Nossa Senhora da Lapa, em Arcos de Valdevez, são alguns desses exemplares.

Falperra – 1693

Bom Jesus – Barcelos – 1703

Capela do Paço Episcopal – 1708

S. Sebastião das Carvalheiras – 1715

Nossa Senhora de Guadalupe – 1718

Santa Quitéria – Felgueiras - 1721

Bom Jesus – Braga – 1723

Santo Ovídio – Caldelas – 1735

Capela de N^a Sr.^a da Lapa – Arcos de Valdevez – 1760

Capela de N^a Sr.^a da Lapa – Braga – posterior a 1760

4.2.2. Torres sineiras traseiras.

Localização das torres sineiras. Partindo do foco de Braga constitui uma novidade formal que alastra a várias zonas da Arquidiocese. Em Braga testemunhamos o primeiro exemplar na igreja do Pópulo, de início do século XVII, seguindo-se S. Victor, S. Vicente, Nossa Senhora a Branca, a igreja dos Terceiros de S. Francisco, entre outras.

É um fenómeno que se prolonga na arquidiocese por todo o século XVIII e XIX. Embora na cidade do Porto se localize a monumental torre traseira no complexo dos Clérigos, essa “moda” impõe-se como timbre artístico da cidade dos arcebispos desde tempos mais recuados.

4.2.2.1 As torres sineiras nas Constituições Sinodais

Porto

“Os sinos e campanário, ou torre são também requisito necessário pera perfeição dos Templos, por tanto os deve aver em todas as Igrejas, e na nossa Sè Cathedral serão sete, ou ao menos sinco, e na collegiada ao menos três de differente grandeza, e som, de que resulte boa consonância, pera elles se fazerem sinais diversos, segundo a diversidade dos officios Divinos; e nas outras Igrejas Parochiais dos lugares grandes poderá aver também os ditos três sinos, e necessariamente averá ao menos dous, excepto se forem tão pobres, que os não possam ter, porque neste caso se permitirá, que haja somente hum, que bem possa ser ouvido em toda, ou na maior parte da freguesia (...)

E nas igrejas em que ouver possibilidade, se porão os sinos em torre quadrada, que se edificara junto, ou contigua à igreja, à mão direita dos que entrão pela porta principal, e nas que a não ouver, se porão na mesma parte em campanários sobre a parede da Igreja”

(*Constituições Sinodais do Porto*, 1690, p.368).

Braga

“Ordenamos, e mandamos que cada huma das Igrejas, em que se ouverem de ministrar os Santos Sacramentos, seja tão capaz, que caibão nella commodamente todos os freguezes que ouver, e que seja bem emmadeirada, telhada, forrada, e guarnecida por dentro e tambem por fora, senão for de pedraria, e muito chãa, e igual, sem altibaxos, e com luz bastante. (...) terá camapanario, e sino, e adro demarcado, e cerrado, em que não possam entrar os animais.”

(*Constituições Sinodais de Braga*, 1697, pp. 320-321)

Relativamente aos sinos, as Constituições Sinodais de Braga, esclarecem que o sino não se podia tocar em ermidas sem licença (P. 179) estando também o seu toque interdito para anunciar a morte de algum freguês aos Domingos e dias Santos “senão depois do meio dia dado” (pp. 298-299).

Torres sineiras documentadas em Braga

DATA	EDIFÍCIO	ARTISTA	LOCALIZAÇÃO DAS TORRES
1721	Torre do Colégio de S. Paulo	António Oliveira	Isolada
1723	Torre da igreja dos Terceiros de S. Francisco	Domingos Gonçalves Saganho	Traseira
1723	Sé Catedral	Manuel Fernandes da Silva	Duas torres na fachada
1735	Igreja de Santa Cruz	Carlos Leone	Duas torres na fachada
1738	Convento do Salvador	António Oliveira; Domingos Gonçalves	Interior
1742	Igreja de S. Vicente	José Ribeiro Lago	Traseira
1743	Igreja de N ^a Sr ^a a Branca	José Ribeiro Lago; João Costa	Reforço da zona posterior da igreja – capela-mor e sacristia. Construção da torre traseira?
1795	Igreja de S. Pedro de Maximinos	José Luís Pereira	Traseira
1800	Igreja de S. Tiago de Priscos	José de Sousa	Lateral

Fonte: ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Arquitectura Civil..

Extravasando a cidade de Braga, e tendo em conta uma apertada análise documental, constou-se, para os séculos XVII e XVIII, na área de influência da Arquidiocese de Braga, os seguintes indicadores (Ver Apêndice 1 e 2):

- a) A construção de torres sineiras é um fenómeno relevante da arquitectura religiosa.
- b) Na construção dessas estruturas estavam envolvidos os melhores técnicos, tanto ao nível da execução como do risco.
- c) Os encomendantes mais proeminentes são as confrarias e os fregueses.
- d) Tipologicamente encontraram-se fachadas enquadradas por duas torres, uma torre lateral; uma torre única no eixo da fachada; torres sineiras traseiras; torres sineiras isentas.
- e) A função da torre sineira no contexto comunitário, fornece algumas pistas para esclarecimento do fenómeno.
- f) As torres sineiras traseiras impõem-se como característica artística da arquitectura religiosa no Minho e Alto Minho, entre os séculos XVI e XIX.

4.3. Considerações acerca das plantas centradas e das torres sineiras traseiras

Como justificativo da análise deste fenómeno utilizámos dois documentos:

O Tratado de Serlio e o Tratado de São Carlos Borromeu.

Sebastião Serlio:

1 – Quanto à forma da igreja:

- Apresenta exemplos, modelos e proporções de plantas centradas, longitudinais e em cruz latina.

2 – Quanto às torres sineiras:

- A maior parte dos modelos de planta centrada não apresentam torre;
- Nos edifícios longitudinais, apresenta fachadas com e sem torres;

- Nos modelos com torres, prevê sempre a sua utilização aos pares.

São Carlos Borromeu determina:

1 – Quanto à forma da igreja:

- A construção de uma igreja obriga à intervenção de um arquitecto;
- O artista devia observar o sítio e a dimensão do templo;
- Quanto à planta recomenda o uso da cruz latina, como as basílicas romanas;
- Admite as igrejas de planta centrada de acordo com a sugestão do arquitecto;
- A igreja podia ter entre uma e cinco naves construídas debaixo de um esquema de proporções, com duas capelas, para além da capela-mor;
- Submete à participação do arquitecto a resolução de problemas técnicos como os da iluminação.

2 – Quanto às torres sineiras:

- A torre deve constituir uma estrutura autónoma da igreja;
- Deve ter planta quadrada ou outra sugerida pelo arquitecto;
- O remate deve ser circular ou piramidal.

5. Conclusão

1 - Para se compreender cabalmente a arquitectura Portuguesa da Época Moderna deve atender-se à permanência de correntes classicizantes (consideradas pejorativamente como retrógradas). Artistas. Clientelas. Circulação das formas (Modas – Cultura artística no Mundo Português).

2 – Em Braga devem considerar-se as vanguardas espaciais detectáveis em ensaios centralizados, bem como as tipologias e formas que exprimem regionalismos dentro da mesma cultura artística.

3 – Deve considerar-se dois níveis de abordagem da cultura artística:

- Influência directa pela via da internacionalização – Tratadística e artistas.

- A definição de uma cultura artística endógena / classicizante, produzida igualmente por riscadores e arquitectos como resposta a uma encomenda marcada por imperativos religiosos.

4 – Para a definição da cultura arquitectónica religiosa portuguesa no período em análise, as palavras, dadas à estampa no ano de 1733, de Ignacio da Piedade Vasconcelos merecem alguma reflexão:

“Outras igrejas há com diversidade nas suas plantas, humas se fazem pentagonais, que são de cinco lados, outras sextavadas que são de seis lados, outras oitavadas, fazendo oito lados; mas nestas formas de capellas sempre devem ser feitas à face; porque de qualquer parte do corpo (que he todo o vão) se podem ver todos os altares para ouvir missa, sem as pessoas que a ouvirem lhe ser necessário sahirem do lugar em que estiverem”. (Ignacio da Piedade de Vasconcellos – *Artefactos Symetriacos e Geométricos...*, pp. 390-391)

APÊNDICE 1 – DADOS DOCUMENTAIS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE TORRES SINEIRAS NO MINHO E ALTO MINHO

DATA	LOCAL	OBRA	ARTISTA	ENCOMENDANTE
1652, 13 de Maio	Ponte da Barca	Obra da torre do alçado sul da igreja Matriz, destinada a receber o relógio e os sinos.	Amaro Francisco Mestre-de-obras de pedraria	Câmara
1683, 2 de Setembro	Arcos de Valdevez	Obra da igreja Matriz de Arcos de Valdevez. Incluía ainda o frontispício, pia baptismal, torre sineira e relógio.	Domingos Afonso, Jerónimo Afonso, Filipe Afonso Domingos de Carvalho Mestres pedreiros	Abade da Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez
1690 – 1693	Viana do Castelo	Obra da torre da confraria do Espírito	Domingos Gonçalves do	Confraria do Espírito Santo da Igreja

DATA	LOCAL	OBRA	ARTISTA	ENCOMENDANTE
		Santo da Matriz.	Rego Mestre arquitecto João Afonso Mestre pedreiro Domingos Enes Mestre de alvenaria	Matriz
1695	Viana do Castelo	Obra do coruchéu da torre da confraria do Espírito Santo da Matriz.	Ambrósio de Matos, André Ferreira, Lucas Rodrigues Pedreiros	Confraria do Espírito Santo da Igreja Matriz
1724	Arcos de Valdevez	Construção da nova torre da igreja do Espírito Santo.	Manuel Luís Mestre pedreiro	Confraria do Espírito Santo
1726	Arcos de Valdevez	Zimbório e remate da torre da igreja do Espírito Santo.	Domingos Martins e António Ribeiro Mestres pedreiros Faullais Mestre	Confraria do Espírito Santo
1727	Arcos de Valdevez	Conclusão e vistoria da obra da torre da igreja do Espírito Santo.	Francisco Lourenço Eiras Mestre arquitecto	Confraria do Espírito Santo
1733, 25 de Janeiro	Ponte da Barca, Freguesia de São Miguel de Entre Ambos Rios	Construção de uma capela e torre.		Arcebispo da Baía D.Luís Alvares de Figueiredo
1746, 23 de Agosto	Viana do Castelo	Obra do novo o coruchéu da torre da confraria do Espírito Santo da Matriz.	Manuel Pinto Vilas Lobos Sargento-mor, engenheiro (autor da planta) Bento Lourenço Mestre pedreiro	Confraria do Espírito Santo da Igreja Matriz
1746, 22 de Setembro	Viana do Castelo	Escritura de quitação de sociedade. Referência à obra da torre da extinta igreja de Monserrate.	Manuel Oliveira António Lopes Trindade Mestres pedreiros	
1777, 6 de	Arcos de	Obra da torre da	Francisco	Confraria de Nossa

DATA	LOCAL	OBRA	ARTISTA	ENCOMENDANTE
Novembro	Valdevez, freguesia de São Cosme	igreja da freguesia de São Cosme.	Bento Bento Fontam, Manuel Fernandes Mestres pedreiros	Senhora do Rosário
1779, 16 de Agosto	Viana do Castelo, freguesia da Areosa	Execução da torre da igreja.	João Pereira Barreto Mestre pedreiro Geraldês Fernandes da Sobreira e Miguel José Afonso – autores da planta Mestres Pedreiros	Fregueses
1790, 6 de Agosto	Arcos de Valdevez, freguesia do Couto	Obra da torre da igreja da freguesia.	Domingos Fernandes Mestre pedreiro	Confraria do Santíssimo Sacramento e Santo António
1797, 3 de Novembro	Ponte da Barca, freguesia de Lavradas	Obra da torre da igreja da freguesia.	Santos José Rodrigues Mestre pedreiro	Confraria do Senhor
1822, 4 de Março	Arcos de Valdevez, freguesia de Oliveira	Obra da torre da igreja da freguesia.	José António Condeça Mestre pedreiro	Confraria do Senhor
1822, 14 de Junho	Arcos freguesia de Loureda	Obra da torre junto à igreja.	Domingos Barreira Mestre pedreiro	Confraria de Nossa Senhora da Piedade
1824, 31 de Outubro	Ponte da Barca	Obra da torre da igreja da Misericórdia.	João Manuel Cabral Mestre pedreiro	Misericórdia
1825, 11 de Outubro	Arcos de Valdevez, freguesia de Aboim	Obra da torre da igreja.	Joze Magdaleno Pedreiro	Homens Bons

Fonte: CARDONA, Paula Cristina Machado, A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX. 2004. Faculdade de Letras da Universidade do Porto [Tese de doutoramento policopiada], Vol. I, pp. 105-106 e Vol. III, pp. 156 – 528

DATA	LOCAL	OBRA	ARTISTA	ENCOMENDANTE
1717 – 4 de Outubro	Igreja de Felgueiras – Caminha	Construção de nova igreja incluindo torre sineira.	Baltazar Domingues e Pedro Alves – Mestres pedreiros	Governador da Ínsua de Caminha e o Comendador do Mosteiro de S. João de Agra
1720 – 2 de Outubro	Mujães – Igreja Nova - Viana do Castelo	Ampliação da igreja. “por o campanario assima”.	Miguel Fernandes – Mestre pedreiro	Naturais da freguesia a residir no Brasil
1726 – 22 de Dezembro	Igreja de Britelo – Ponte da Barca	Reconstrução da igreja incluindo torre sineira Reconstrução da igreja seguindo o modelo da igreja de S. Miguel de Rios. Incluía a torre sineira.	Francisco Gonçalves e Pedro Gonçalves – mestres pedreiros galegos	
1746- 17 de Julho	Igreja de N ^a Sr ^a da Guia – Ponte de Lima	Obras de arquitectura várias na igreja e Casa do Despacho. O campanário foi mudado “para baixo junto ao cunhal da mesma casa”.	Bernardo Baptista Nunes – Mestre pedreiro	Confraria de Nossa Senhora da Guia
1755 – 14 de Setembro	Igreja paroquial do Carreço - Viana	Construção de torre juntamente com o arranjo da fachada.	António Lombo – Mestre pedreiro	Fregueses
1766 – 15 de Agosto	Igreja de Vila de Punhe	Em obras a igreja é assumido um acrescento ao projecto inicial de construção de torre sineira.	João Pereira Barreto – Mestre pedreiro	Fregueses
1768- 6 de Junho	Igreja de S. Julião do Freixo – Ponte de Lima	Construção da torre sineira da igreja.	Domingos de Carvalho e José Fernandes Luís – Mestres pedreiros	Confraria do Santíssimo Sacramento
1771 – 5 de Maio	Igreja de Candemil – V.N. Cerveira	Construção do corpo da igreja e torre.	Domingos Gonçalves Bicho – Mestre pedreiro	Moradores da freguesia
1772 – 11 de Setembro	Igreja de Venade – Caminha	Construção de torre com “capacete”.	-	Pároco e fregueses
1772 – 12 de Setembro	Igreja do Espírito Santo – P.	Construção da torre.	António Cunha – Mestre	Irmandade do Espírito Santo

DATA	LOCAL	OBRA	ARTISTA	ENCOMENDANTE
	Coura		pedreiro	
1772- 8 de Dezembro	Igreja de Anha – Igreja nova - Viana	A igreja seria construída no prazo de um ano. A torre no segundo ano.	António Gomes de Sousa – Mestre pedreiro	Fregueses
1774 – 2 de Abril	Igreja de Cossourado – P. De Coura	Construção de fachada e torre.	Joaquim da Cunha – Mestre pedreiro	Moradores da freguesia
1775- 28 de Junho	Igreja de Nossa Sr ^a da Expectação – Ponte de Lima	Construção de torre sineira “em cima da torre de S. Paulo”.	João Lourenço – Mestre pedreiro	Irmandade de N. S da Expectação
1777 – 6 de Novembro	Igreja de S. Cosme – Arcos de Valdevez	Construção de torre sineira.	Francisco Bento – Mestre pedreiro	Confraria de Nossa Senhora do Rosário
1779- 19 de Agosto	Igreja de Areosa - Viana	Construção da torre da igreja na fachada.	João Pereira Barreto – Mestre pedreiro	Fregueses
1780- 2 de Dezembro	Igreja de Vitorino de Piães – Ponte de Lima	Construção da torre da igreja – “da freguesia”.	Manuel Rodrigues e Paulo Rodrigues – Mestres pedreiros	Fregueses
1790 – 6 de Agosto	Igreja do Couto – Arcos de Valdevez	Construção de torre sineira.	Domingos Fernandes – Mestre pedreiro	Confraria do Santíssimo sacramento e Confraria de Santo António
1794-15 de Março	Igreja da Labruja – Ponte de Lima	Construção da torre da igreja.	Manuel José de Sousa – Mestre pedreiro	Fregueses
1797 – 20 de Janeiro	Igreja de Santa Leocádia - Viana	Reconstrução da fachada e construção de torre.	João Pereira Barreto – Mestre pedreiro	Fregueses
1797 – 23 de Agosto	Igreja de Gondoriz – Arcos de Valdevez	Aproveitamento da torre sineira pré-existente, enquanto a nave e fachada eram renovadas.	Domingos José Lamela – Mestre pedreiro	Confraria do Senhor
1797 – 25 de Outubro	Igreja de Castelo de Neiva – Viana	Construção de torre junto da igreja.	António José Marinho e Cipriano António – Mestres pedreiros	Fregueses
1797- 3 de Novembro	Igreja de Lavradas – Ponte da Barca	Construção de um “torriam” na igreja.	José Rodrigues dos Santos – Mestre pedreiro	Confraria do Senhor
1802 – 10 de	Igreja de	Construção de torre	Mnauel	Confraria do

DATA	LOCAL	OBRA	ARTISTA	ENCOMENDANTE
Janeiro	Deocriste – Viana	junto da igreja.	Gonçalves Ribeiro – Mestre pedreiro	Santíssimo Sacramento
1803- 24 de Abril	Igreja de Santo – António – Arcozelo – Ponte de Lima	Construção de torre sineira traseira.	?	Confraria de Santo António
1818 – 8 de Junho	Igreja da Ribeira – Ponte de Lima	Construção de torre sineira.	Joaão António Rodrigues – Mestre pedreiro	Confraria do Subsino
1825 – 11 de Outubro	Igreja de Aboim – Arcos de Valdevez	Construção de torre sineira.	José Madaleno – Pedreiro galego	Confraria de Nossa Senhora

Fonte: MOREIRA, Manuel António Fernandes – O Barroco no Alto-Minho....pp.
 177-464

APÊNDICE 2 – EVOLUÇÃO TIPOLÓGICA DOS REMATES DAS TORRES SINEIRAS (DADOS FACTUAIS/Cronológicos)



S. Domingos de Amarante – 1692



S. Domingos – V. Castelo – 1707



Bom Jesus de Fão – Esposende – 1710



Rio Mau – Vila Verde – 1719



Sé – Braga – 1723



Terceiros, S. Francisco – Braga – 1723



Esp. Santo – Arcos de Valdevez – 1725



Matriz – P. da Barca – 1728



Stº Cruz – Braga – 1735



S. Vicente – Braga – 1742



Matriz – P. Varzim – 1742



Lapa – Arcos de Valdevez – 1762



Congregados – Braga – 1762



S. Marcos – Braga – 1787



Maximinos – Braga – 1795



Stº António – P. Lima – Séc. XIX

BIBLIOGRAFIA

A.D. B. - Ms. 1054 – Diário Bracarense das Épocas, Fastos, e annaes mais Remarcáveis e Successos dignos de mençam, que succedem em Braga, Lisboa e mais partes de Portugal e Cortes da Europa (...) por Manoel Joze da Silva Thadim, ano de 1764

A.D.B. – Ms. 1059 – Memórias de Braga Escriptas e Illustradas por João Baptista Vieira Gomes

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Barcelos*. Lisboa: Editorial Presença, 1990

BARREIROS, Pe. Manuel d'Aguiar – *A Catedral de Santa Maria de Braga – Estudos Críticos Archeologico-Artísticos*. Braga: Sólivros Portugal, 1989

BAZIN, Germain – Reflexions Sur L'Origine et L'Évolution du Baroque Dans le Nord du Portugal. In *Belas Artes – Revista da Academia Nacional de Belas Artes*. 2ª Série, n. 2. Lisboa, 1950, pp. 3-15

BORROMEO, Carlos – *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. México: Imprenta Universitaria, 1985

BRAGA E A SUA CATEDRAL – Caderno Informativo. Braga: Cabido da Sé Catedral e da Comissão organizadora do Projecto Educativo da Dedicção da Sé Catedral, 1990

BRAGA, Alberto Vieira – *As vozes dos sinos na interpretação popular e industria sineira em Guimarães*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1936

BRANDÃO, D. de Pinho – A Igreja Matriz da Póvoa de Varzim – Duas Nótulas. In *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*, Vol. V, n. 1, 1966

CARDONA, Paula Cristina Machado, *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. 2004. Faculdade de Letras da Universidade do Porto [Tese de doutoramento policopiada], Vols. I e III

CONSTITUIÇÕES SINODAIS do Arcbispo de Braga ordenadas pelo Illustrissimo Senhor Arcebispo D. Sebastião Mato Senhor. No anno de 1639 e mandadas imprimir a primeira vez pelo Illustrissimo Senhor D. João de Sousa, Lisboa: Oficina Miguel Deslandes, 1697

CONSTITUIÇÕES SYNODAES do Bispado do Porto Novamente Feitas e ordenadas Pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Joam de Sousa. Coimbra: Joseph Ferreyra Impressor, 1690

COSTA, Luís – *A Igreja Paroquial de São Vicente*. Braga: APPACDM, 1991

COSTA, Luís – *Braga Roteiro Monumental e Histórico do Centro Cívico*. Braga: Câmara Municipal de Braga, 1985

COSTA, P. Avelino de Jesus da – *D. Diogo de Sousa Novo Fundador de Braga e grande Mecenaz da Cultura*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1993

CUNHA, Dom Rodrigo da – *História Eclesiástica dos Arcebispos de Braga*. Reprodução Fac-similada com nota de Apresentação de José Marques. Vols. I e II. Braga: S/Ed. 1989

DIAS, Pedro – *História da Arte em Portugal – O manuelino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986

DIAS, Pedro – *A Viagem das Formas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

DICIONÁRIO DA ARTE BARROCA EM PORTUGAL. Direcção José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989

FERREIRA, J. Augusto (Monsenhor) – *Fastos Episcopales da Igreja Primacial de Braga (Séc. III- Séc.XX)*. Tomos II e III. Braga: Mitra Bracarense, 1931-1932

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro. In *Ciências e Técnicas do Património – Revista da Faculdade de Letras*, I Série. Vol. IV, Porto, 2005, pp. 135-153

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – Pascoal Fernandes, mestre pedreiro de arquitectura. Alguns elementos para o estudo da sua actividade. In *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, Vol. II/2. Braga, 1990, pp 395-404

GOMES, Paulo Varela – *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Séc. XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988

GOMES, Paulo Varela – *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Séc. XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988

GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001

GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto: FAUP, 2001

HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL – Do Barroco ao Rococó. Direcção Nelson Correia Borges. Lisboa: Alfa, 1993

HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL – O Limiar do Barroco. Direcção Carlos Moura. Lisboa: Alfa, 1993

HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL – O Maneirismo. Direcção Vítor Serrão. Lisboa: Alfa, 1993

HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA. Direcção de Paulo Pereira. Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995

J.C.M.A. – *Regras das Cinco Ordens de arquitectura segundo os princípios de Vignola com hum ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais celebres Architectos*. 3ª edição. Lisboa: Typographia de José Baptista Miranda, 1851

KUBLER, George – *A arquitectura Portuguesa Chã – Entre as especiarias e os Diamantes 1521-1706*. Lisboa: Veja, 1988

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse -Information artistique et mass-media au XVIII siècle la difusion de l'ornement gravé rococo au Portugal. In *Bracara Augusta*, Vol.XXVII, n. 64. Braga, 1973, pp. 412-445 (Actas do Congresso A Arte em Portugal no Séc. XVIII)

MASSARA, Mónica F. – *Santuário do Bom Jesus do Monte – Fenómeno Tardo-Barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988

MOREIRA, Manuel António Fernandes – *O Barroco no Alto-Minho*. Viana do Castelo: CER. 2006

OLIVEIRA, Aurélio de – *Artista Italiano no Barroco Bracarense – O Pintor Carlos António Leoni*. In *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, Vol. XIII. Porto, 1996, pp.365-385

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – “Brasileiros” e bracarenses na construção da arte do século XVIII bracarense e “brasileira”. In *III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte (A Arte no Espaço Atlântico do Império Português)*. Coordenação José Alberto Machado. Évora: Comissão Organizadora/Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 1997, pp. 129-149.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *A Paróquia de São José de São Lázaro (1747-1997)*. Braga: Paróquia de São José de SãoLázaro, 1997

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Braga Percursos e Memórias de granito e oiro*.
Porto: Campo das Letras, 1999

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Convento dos Congregados*. Braga: CIFOP-
Universidade do Minho, 1988

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Estudos Bracarense – A Arcada da Lapa. A
Arquitectura*. Braga: Soares dos Reis Editor, 1982

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Estudos sobre o século XVII e XVIII no Minho.
História e Arte*. Braga: Edições APPACDM, 1996

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *Estudos sobre o século XVIII em Braga*. Braga:
Edições APPACDM, 1993

OLIVEIRA, Eduardo Pires de – *O Edifício do Convento do Salvador. De
Mosteiro de Freiras ao Lar Conde de Agrolongo*. Braga: Lar Conde de
Agrolongo, 1994

OLIVEIRA, Eduardo Pires de; MOURA, Eduardo Souto; MESQUITA, João –
Braga Evolução da Estrutura Urbana. Braga: Câmara Municipal de Braga, 1982

PEIXOTO, Inácio José – *Braga e Portugal na Europa do Século XVIII*. Braga:
Arquivo Distrital de Braga/Universidade do Minho, 1992

PEREIRA, Ana Maria M. de Sousa – *A Capela de S. Geraldo da Sé de Braga*.
Braga: Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 2001

PEREIRA, Ana Maria Magalhães de Sousa – *Da Casa Grande da Rua dos
Pelames à Casa Nova da Rua de Dom Gualdim*. Braga: Edições APPACDM,
2000

ROBERT C: SMITH – *A Investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação
Calouste Gulbenkian, 2000

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - A adopção do Barroco nas igrejas Conventuais Femininas de Braga no Pontificado de D. Rodrigo de Moura Teles: Diálogos Artísticos. Comunicação apresentada no VIII Simpósio Hispano Português de História da Arte em 1996. Publicado na *Revista Poligrafia*, nºs. 8/9, 2000-2001

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – A Capela de Santa Madalena do Monte da Falperra, de Braga, à Luz da Documentação Notarial. In *Revista de Ciências Históricas*, Vol. V. Universidade Portucalense, 1990, pp.1 - 40

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - A Capela de Santo Ovídio de Caldelas - Um projecto vindo do Brasil. In *Revista MVSEU* do Circulo Dr. José Figueiredo, IV série, n. 3, 1995, pp.197-208

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - A Propósito de André Soares e do Rococó - Nótulas para a revisão de um processo. In *PORTVGALIA*, Nova Série, vol. XVII-XVIII, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996/1997, pp. 283-292

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - Altares e Invocações na Sé de Braga: a Formação de um espaço contra-reformista. In *Revista MVSEU* do Circulo Dr. José Figueiredo, IV série, n. 2, 1994, pp.37-53.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Arquitectura Barroca de Braga e o Mecenato dos Arcebispos. In Portugal Brasil/ Brasil Portugal Duas Faces de Uma Realidade Artística, Comissário Científico Natália Marinho Ferreira-Alves. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp. 106-123

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Arquitectura Civil e Religiosa de Braga nos séculos XVII e XVIII. Os Homens e as Obras*, col. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, n. 2, Braga, 1994, 230 páginas

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - As Capelas de Santa Madalena do Monte da Falperra - Nova Abordagem, “Congresso Internacional de História de Arte”, Lisboa, Outubro de 1992, Publicado na Revista *HVMANISTICA E TEOLOGICA*, t. XVII, fasc. 1 e 2, Porto, 1996, pp. 165-187

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - Cerimónias Fúnebres de D. Gaspar de Bragança: doença, funeral, exéquias. In *Actas do Congresso de História no IV Centenário do Seminário de Évora*, II volume, Évora, 1994, pp.109-126

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais. In *Revista MVSEU* do Circulo Dr. José Figueiredo, IV série, n. 5, 1996, pp. 187-202

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Manuel Fernandes da Silva - Mestre e Arquitecto de Braga 1693-1751*, Porto, Col. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, n. 4, 1996, 315 páginas

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - Obras no Convento de Santa Ana de Viana do Castelo (Séculos XVII-XVIII). I - Os Autores dos Projectos de Intervenção. In *In Memoriam de Carlos Alberto Ferreira de Almeida*, vol. II, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 289-301

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - Pedreiros Galegos no Noroeste Português no século XVIII. In *Actas del VIII Simposio Hispano – Portugués de História del Arte*. Badajoz, 1995, pp. 143-155

RUÃO, Carlos – “O Eupalinos Moderno” – *Teoria e Prática da Arquitectura Religiosa em Portugal (1550-1640)*. 3 Vols. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006

RUÃO, Carlos – *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal – Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra/ EN- Electricidade do Norte, 1996

SERLII, Sebastiani – *De Architectura Libri Quinqve*. Venetiis: Franciscum de Franciscis, 1569

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa Editorial Presença, 2003

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002

SERRÃO, Vítor – *O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002

SMITH, Robert C. – A Sacristia do Tesouro da Sé Primacial. In *Bracara Augusta*, Vol. XXIV, n. 57-58(69-70), 1970

SMITH, Robert C. – *André Soares Arquitecto do Minho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973

SMITH, Robert C. – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*. Vols 1 e 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972

SOUSA, Fernando de – *Subsídios para a História Social do Arcebispado de Braga*. Braga: Livraria Braga da Cruz, 1976

TAPIÉ, Victor – *Barroco e Classicismo*. 2. Ed. Vols. I e II. Lisboa: Editorial Presença, 1988

VASCONCELLOS, Ignacio da Piedade – *Artefactos Symetriacos e Geométricos Advertidos e Descobertos pela Industriosa perfeição das Artes*. Lisboa Ocidental: Joseph Antonio Sylva, 1733

VIGNOLA, Jacome – *Regla de las Cinco ordenes de Architectura*. Tradução. Madrid: Acosta de Hidrocolomo, 1702. (Primeira Impressão em 1593)

VITERBO, Sousa – *Campanários em Portugal, S/l, S/d.*

El Crucificado en la escultura compostelana de mediados del siglo XVIII. José Gambino, *inventor* de tipos e introductor de nuevas formas

Marica López Calderón ¹

Universidad de Santiago de Compostela (GI-1907)

Resumen: En este artículo abordamos la transformación de la imagen devocional del Crucificado en la escultura compostelana de mediados del siglo XVIII. El artífice de dicho cambio fue José Gambino, quien puso su *capricho* al servicio tanto de la iconografía, lo que lo llevaría a *inventar* una nueva tipología de Crucificado con sus variantes, como de la forma, lo que lo conduciría a la introducción de una imagen más afable y grácil que la del alto barroco respondiendo, de esta *manera*, a la demanda del contexto histórico en que vive. Esto es lo que nos dice el artista cuando le preguntamos en sus horas de vigilia, pero también nos hemos dirigido a él en las de sueño, lo que nos ha permitido, ejerciendo en este punto como *connoisseurs*, establecer los rasgos indiciarios de su producción y, a través de estos, asignar a sus gubias el Cristo de la Sacristía del convento compostelano de El Carmen. En última instancia, este estudio busca presentar a José Gambino como ese escultor reputado, de los mejores de este reino de Galicia, por el que ya lo tenían sus contemporáneos y que, sin embargo, la historiografía artística posterior ha negado a favor de su discípulo José Ferreiro.

Palabras Claves: Crucificado. Escultura. José Gambino.

Abstract: In this article we raise the transformation of the devotional image of Christ Crucified in the compostelana sculpture in the mid-18th century. The author of this change was José Gambino, who put his *caprice* in the service of the iconography, which would lead him to *invent* a new typology of Crucified with its variants, just as the form, which would lead him to the introduction of a more affable and graceful image than the one of the High Baroque, replying, in this *maniera*, to the request of the historical contexts in which he inhabited. This is what the artists tells us when we ask him in his wakeful hours, but we have also spoken to him in the sleeping ones, which has allowed us, acting in this manner as *connoisseurs*, to establish the characteristic features of his production, and, through them, to assign to his gouge the Christ in the vestry of the convent El Carmen, in Santiago de Compostela. As a last resort, this study

¹ Beneficiaria del Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I-D+i 2008-2011. Este trabajo se integra en los Proyectos de Investigación “Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil) financiado por el Ministerio del Interior y Ciencia (Ref.: HUM 2007-61938) y “Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado” financiado por la Xunta de Galicia (Ref.: INCITE 263-131PR).

attempts to introduce José Gambino as that renowned sculpture, one of the best in this reign of Galicia, as his contemporaries considered him, although he was refused by the subsequent historiography in favour of his disciple, José Ferreiro.

Keywords: Christ Crucified. Sculpture. José Gambino.

El Concilio de Trento, en su sesión vigesimoquinta, establece que los obispos “enseñen con esmero que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos”². En este mandato se encierra el nuevo papel que pasa a desempeñar la imagen como, por un lado, biblia de los iletrados y, por otro, soporte para la meditación, finalidad esta última que no deja de responder al contexto tan genuinamente español de la oración mental metódica³. En relación con esta, se insta al fiel a que “nos acordemos de nuestras postrimerías, que son la muerte, el juicio, el infierno y la gloria [...] para cumplir los Mandamientos de Dios y de la Iglesia, y nunca pecar”⁴ y, sobre todo, de la Pasión del Salvador, la cual, como reza uno de los capítulos del Catecismo de Nieremberg, es el “remedio universal de todos los vicios”; así, de acuerdo a la enseñanza del propio jesuita, “si queremos ser libres de los dientes del pecado, y sujetar nuestras propias pasiones, venciendo las tentaciones del enemigo, debemos mirar y considerar muy de veras á Cristo crucificado, con cuya vista seremos sanos de todas nuestras pasiones”⁵. Es, pues, dentro de este ambiente como se entiende la enorme difusión que experimentó el tema del Crucificado a lo largo de los siglos XVII y XVIII, convirtiéndose, de hecho, en la iconografía más representada en Galicia; a lo dicho, claro está, cabe también añadir que se trataba de un objeto indispensable para el culto, para los ritos del bien morir e, incluso, para bendecir con su presencia cualquier espacio, además de ser merecedor de una particular devoción que hallaría su específica concreción en los Cristos de Ánimas.

Precisamente, un Cristo de Ánimas es el primer Crucificado del que tenemos constancia documental de José Gambino (1719, O Faramello-1775, Santiago de Compostela), un escultor, en palabras de sus propios contemporáneos,

² *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio Lopez de Ayala*, Madrid: Imprenta Real, 1785, p. 477.

³ LEMEUNIER, Guy- “El nuevo coloquio divino. Investigaciones sobre la oración mental metódica en el Siglo de Oro”. *Revista Murciana*. ISSN electrónico 1989-6204. Nº 2 (1997), p. 41-63.

⁴ NIEREMBERG, Juan E.- *Práctica del Catecismo Romano. Doctrina cristiana*, Madrid: Viuda e Hijo de Aguado, 1883 [1639], p. 175.

⁵ NIEREMBERG- *Práctica...* op.cit., p. 268-269.

“reputado”, de “los mejores de este reino de Galicia”⁶. Valoración que sigue siendo perfectamente válida a día de hoy y lo es porque supo combinar el dominio de una magnífica técnica con la capacidad de una fructífera invención⁷; de hecho, es a través de estas dos herramientas cómo el imaginero renueva el contexto de la escultura cristológica en Compostela.

1. LA *INVENCIÓN* AL SERVICIO DE LA ICONOGRAFÍA. LA INTRODUCCIÓN DE UN NUEVO TIPO ICONOGRÁFICO Y SUS VARIANTES

Para empezar el capricho⁸ en el que el artista explaya su imaginación se puso al servicio de la iconografía, lo que lo llevó a formular una tipología completamente nueva del Crucificado en la Compostela moderna. Tomemos como ejemplo, además del Cristo de ánimas anteriormente referido, pieza que el escultor acomete para la capilla del Pazo de Oca (A Estrada, Pontevedra) entre el diez de junio de 1750 y el mes de mayo de 1751⁹, el Cristo de la Misericordia del convento compostelano de El Carmen¹⁰

⁶ Concretamente, el abad de Sobrado, en la carta que envía a la Real Academia de San Fernando en busca de asesoramiento para las esculturas del retablo mayor de su iglesia (1770), explica que cerró “ajuste de treinta y cinco piezas de escultura con dos escultores reputados los mejores de este Reyno de Galicia”, en alusión a José Gambino y su discípulo José Ferreiro. OTERO TÚÑEZ, Ramón- “Textos y documentos. El retablo de Sobrado y el Neoclasicismo”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. ISSN: 0210-847X. Nº 34 (1960), p. 339.

⁷ Inventor dicese de “el autor de la cosa nueva”. Cov. p. 740.

⁸ En el sentido que emplea Vicente Carducho de “pensamiento nuevo del pintor” (CARDUCHO, Vicente- *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, Bolonia [Madrid]: FORNI, Arnaldo (ed.), 1990 [1633], p. 40). Con el mismo significado lo hallamos también en el Primor VII de *El Héroe* (1637) de Baltasar Gracián (véase Barcelona: Luis Santa Marina, 1990, p. 20).

⁹ A.H.U.S., Prot. Cristóbal Rodríguez de Lagoa, leg. 4166, 1743-1751, fol. 737 r.^o La noticia fue dada a conocer por COUSELO BOUZAS, José- *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano, 2005 [1993]. ISBN 84-933810-1-2, p. 368.

¹⁰ Este fue atribuido al escultor por Otero Túñez, quien lo cataloga como “obra maestra de Gambino”. OTERO TÚÑEZ, Ramón- “El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y escultura”, en *IV semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela: Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, 1999, p. 132.



Fig. 1 - Cristo Crucificado. José Gambino. 1750-1751.
Capilla del Pazo de Oca. A Estrada, Pontevedra.



Fig. 2 - Cristo de la Misericordia. José Gambino. Ca. 1745-1749.
Convento de El Carmen. Santiago de Compostela.

y el Cristo del Desenclavo de Santa María de Cuntis¹¹ (Pontevedra),



Fig. 3 - Cristo del Desenclavo. José Gambino.
Ca. 1754. Santa María de Cuntis. Pontevedra.



Fig. 4 - Cristo del Desenclavo. José Gambino. Ca. 1754.
Santa María de Cuntis. Pontevedra.
Fotografía tomada del Inventario del Patrimonio Mueble
de la Iglesia Católica de Galicia.

tallas que, atendiendo al estilo del maestro, datamos ca. 1745-1749 y ca. 1754 respectivamente.

Las tres imágenes se definen por presentar a Jesús muerto sobre la cruz ajustándose a las líneas de sus tablones, lo que lleva no sólo a que el cuerpo se mantenga inhiesto, sino a que los brazos estén muy abiertos, discurriendo casi paralelamente al travesaño. En esta forma de disponer a Cristo, Gambino rompe con la tradición compostelana inmediatamente anterior, al tiempo que, como es habitual en el conjunto de su producción, vuelve sus ojos a Mateo de

¹¹ Este fue por primera vez asignado al imaginero en la Exposición *Galicia Renace* que se celebró en el monasterio compostelano de San Martín Pinario en el año 1997, si bien es cierto que sin justificar dicha atribución. CALVO DOMÍNGUEZ, Miguel Ángel (coord.)- *Galicia Renace*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997. ISBN 84-453-1940-X , p. 429.

Prado¹², el discípulo de Gregorio Fernández que en el año 1639 se establece en Santiago, donde ejercerá una intensa actividad hasta su muerte en 1677¹³, convirtiéndose en el creador de la escultura barroca compostelana. Este, concretamente en el Crucificado de la capilla catedralicia de Mondragón (1663, Santiago de Compostela)¹⁴,

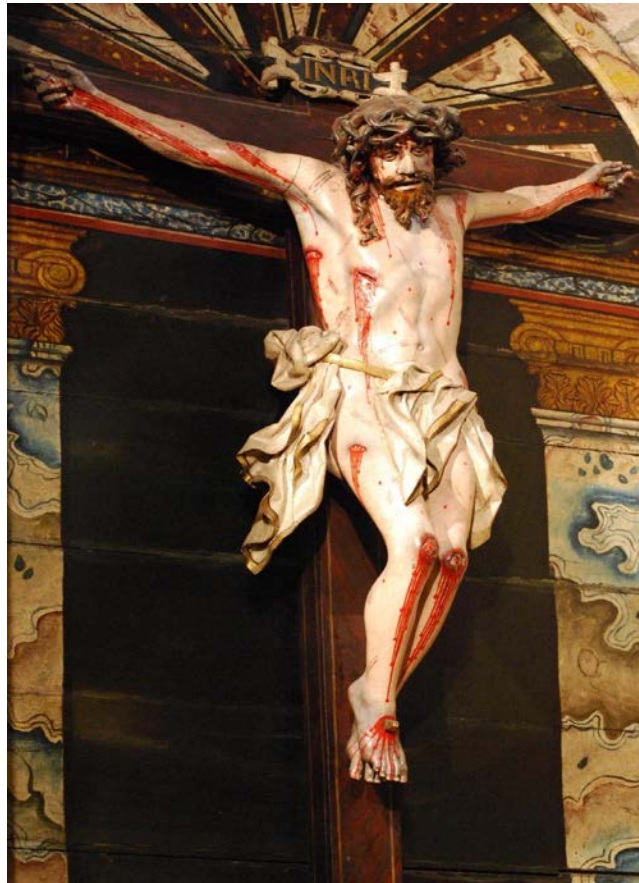


Fig. 5 - Cristo Crucificado. Mateo de Prado. 1663.

Capilla de Mondragón de la catedral de Santiago de Compostela.

¹² Así también lo hace en las iconografías de san José, san Juan Bautista y san Francisco de Asís. Concretamente, Gambino toma como referente los tipos que, de cada uno de estos temas, introduce Mateo de Prado en el coro de San Martín Pinario (1639-1647); por ejemplo, el de san José lo encontramos en la imagen sita en el retablo de la epístola de la misma capilla de Oca que el Cristo de Ánimas; el de san Juan Bautista en la pieza que realiza para la iglesia compostelana de la Compañía, a día de hoy dispuesta presidiendo el retablo de San Luis Gonzaga en la nave del evangelio; y el del Padre Seráfico en una pequeña imagen de la clausura del convento de las clarisas en Santiago.

¹³ BOUZA BREY, Fermín- "Noticias biográficas del escultor Mateo de Prado". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. ISSN: 0210-847X. Nº 25 (1956), p. 452.

¹⁴ La atribución de este Cristo a Mateo de Prado fue hecha por FOLGAR DE LA CALLE, M^a del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, J. Manuel- "Los retablos". CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina; IGLESIAS DIAZ, Carmen (coord.)- *Santiago. San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, ISBN 84-453-2445-4, p. 138.

Santiago de Compostela

fue, por tanto, el encargado de introducir el tipo iconográfico consistente en ajustar a Jesús a la disposición del madero. Ahora bien, Gambino es un *artista*, no un *artesano*, y, consecuentemente, no se limita a copiar una fórmula dada, sino a *inventar* a partir de la misma: las tres piezas que ahora estudiamos se diferencian de la de Prado en que sus brazos pierden la rigidez de los de esta, al tiempo que se flexionan nítidamente a la altura de los codos como queriendo mostrar que Jesús permanece sobre la cruz, no por el poder de los clavos, sino por su propia voluntad¹⁵. De esta forma, el maestro incorpora a la imaginería compostelana un nuevo tipo de Crucificado.

La importancia del mismo radica, en primer lugar, en que nos permite subrayar el factor de la originalidad como distintivo de maestría en el estilo de Gambino y, consecuentemente, ratificar, como hicimos al inicio, la afirmación de sus propios contemporáneos, lo que tampoco está demás habida cuenta que la figura de este imaginero, aún a día de hoy, se halla infravalorada a favor de la de su discípulo y yerno José Ferreiro. Concretamente, de los estudios de Otero Túñez¹⁶ se traslucen más o menos explícitamente dos ideas que, a continuación, ha ido repitiendo la mayor parte de la historiografía sobre estos autores y manifiestamente Milagros Álvaro en su monografía¹⁷: primera, la superioridad como escultor de Ferreiro sobre Gambino y, segunda, la diferencia existente entre uno y otro como producto de un cambio de estilo en el que Ferreiro se decanta por el nuevo, el neoclasicismo, frente al viejo y ya rechazado por las élites del momento, el rococó, utilizado por Gambino; este, incapaz de evolucionar, acabaría por retirarse, dando paso a su discípulo. A ello, además, se suma, precisamente y como otra de las bases fundamentales

¹⁵ Así lo explica Otero Túñez en relación con los Crucificados de José Ferreiro, quien, en realidad, está siguiendo el tipo de Gambino. OTERO TÚÑEZ, Ramón- "Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro". *Archivo Español de Arte*. ISSN 0004-0428. Nº 24 (1951), p. 42.

¹⁶ Hay que tener en cuenta que cuando este realiza sus primeros trabajos sobre Ferreiro, en la década de los años cincuenta del siglo pasado, eran muy pocas las obras conocidas de Gambino, lo que unido a los juicios precedentes de Manuel Murguía, Pérez Costanti y, en menor medida, Couselo Bouzas, tras los que se rastrea un poco de parcialidad hacia el paisanaje –Gambino no deja de ser hijo de un italiano- y un mucho de rechazo al gusto rococó, es hasta cierto punto lógico que sobrevalorase la figura del discípulo a costa de la del maestro, teniendo en cuenta, además, la magnitud de las obras conocidas de aquel.

¹⁷ ÁLVARO, Milagros- *Gambino 1719-1772*. Vigo: Galaxia, 1997. ISBN 84-8288-149-3.

de la mayor valoración del discípulo sobre el maestro, el que este último ha sido considerado como el introductor de nuevos tipos iconográficos en el ámbito de la plástica compostelana; hoy, sin embargo, sabemos que la gran mayoría de los mismos son, en realidad, aportación de su maestro¹⁸, como el que ahora nos ocupa del Crucificado, considerado, sin embargo, como invención de Ferreiro.

Y, en segundo lugar, la trascendencia del tipo estriba, siguiendo en este punto el método arqueológico, en que se convierte para el historiador del arte en un instrumento esencial para la catalogación de las piezas de esta iconografía. Concretamente, como hemos referido, atendiendo a la forma de colocar a Jesús en el madero¹⁹, es posible circunscribir las imágenes de Crucificados de los siglos XVII y XVIII a tres momentos en correspondencia, por lo tanto, con otros tantos tipos: el primero, consistente en disponer a Jesús pegado a las líneas de los tablones de acuerdo al referente de Mateo de Prado en Mondragón, sitúa las piezas entre el año 1663 -data de la referida imagen de Prado- y casi el inicio del segundo tercio del siglo XVIII; el segundo, caracterizado por presentar Cristo los brazos en ángulo agudo y el cuerpo torsionado sobre la cruz, permite clasificar las imágenes en torno al comienzo del segundo tercio del siglo XVIII y hasta el término de la primera mitad de la centuria dieciochesca, momento en que, conforme hemos visto, Gambino introduce el tercer tipo, que supone una vuelta a Prado, pero reinventándolo, permaneciendo vigente a partir de la labor de su discípulo Ferreiro.

¹⁸ LÓPEZ CALDERÓN, Marica- “La evolución del tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Dolores en la escultura barroca compostelana y las aportaciones de José Gambino”. *Compostellanum*. ISSN 0573-2018. Nº 54 (2009), p. 467-486; LÓPEZ CALDERÓN, Marica- “A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique; MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.)- *Piedra sobre Agua: el monacato en torno a la Ribeira Sacra, Opus Monasticorum IV*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2010. ISBN 978-84-95892-83-6, p. 133-149; LÓPEZ CALDERÓN, Marica- “La transformación de la imagen devocional de María en la escultura compostelana de 1750 a 1765. Tipologías, lenguajes y comitentes” (en prensa).

¹⁹ Tomamos como punto de partida y referente de esta cuestión tipológica el estudio de LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel- “Imágenes de la divinidad en el arte gallego”. *Fundación Aser Seara. Museo Iconográfico de Allariz. Catálogo*. A Coruña: Fundación Aser Seara-Xunta de Galicia, 2006. ISBN 84-611-2760-9, p. 171-172.

Cada uno de estos tipos se acompaña a su vez de distintas soluciones en el paño de pureza, el cual, por consiguiente, se convierte también en herramienta para la clasificación de esta iconografía, así como en expresión de la invención de su introductor. Centrándonos en el caso concreto de José Gambino, este propone en cada una de las piezas objeto de estudio una solución diferente del mismo y todas ellas sin precedentes en la plástica compostelana: el del Crucificado de Oca es pequeño, anudado sin cuerda en el lado derecho y caído volante en el izquierdo; el de El Carmen, anudado y volante en el lado derecho y con el cabo izquierdo cayendo doblado en diagonal desde casi el centro del vientre y por encima de la zona púbica; y el de Cuntis, pieza, por desgracia, completamente estropeada a causa de su actual repinte, de ahí que para su estudio resulten indispensables las fotografías en blanco y negro del Inventario del Patrimonio Mueble de la Iglesia Católica de Galicia, sujeto con una doble cuerda que muerde directamente las carnaciones de Jesús sobre ambas caderas y, mientras cubre la parte central, cae volante en el lado derecho.

El paño que Gambino introduce en Oca se pone de moda, a través de su discípulo Ferreiro, en la escultura compostelana de finales del siglo XVIII; por lo tanto, en torno a esta cronología cabe datar las piezas que presentan dicha solución. Además, resulta también muy interesante por su referente y es que Gambino se inspira en el que Bernini y Ferrata habían utilizado para el Cristo de San Pedro del Vaticano, siendo mínima la diferencia respecto a su modelo: el escultor, de hecho, se limita a prolongar un poco el cabo anudado y alargar mínimamente el otro. Ahora bien, no sólo el paño remite a la imagen vaticana, sino que todo el Cristo de Oca así lo hace; concretamente, y pese al repinte que a día de hoy desvirtúa la pieza, aún es posible percibir cómo Gambino toma de su modelo, primero, la idea de Cristo muerto, pleno de serenidad; segundo, la disposición general del cuerpo, si bien introduce unas pequeñas modificaciones que contribuyen a dotar la imagen de mayor naturalismo - nótese la disposición tirante del brazo derecho frente a la ligera flexión de la obra original- y gracia -obsérvese el incremento muy suave de la torsión tanto del pecho como de la cadera y rodilla derechas, las cuales se levantan ligeramente sobre sus homólogas del lado izquierdo-; y, tercero, la disposición

asimétrica del cabello: el lado derecho se configura a partir de un mechón serpentino que sirve de apoyo a la cabeza y el izquierdo se peina hacia atrás, si bien, de nuevo, Gambino altera sutilmente el modelo al introducir tres mechones que dejan al descubierto la oreja, receta que toma, aunque también personalizándola, del escultor Miguel de Romay. Lo importante de este hecho, aparte de que rompe por completo con la tradición compostelana, es que lo hace a partir del gusto por lo italiano, lo que constituye una de las señas de identidad de la nueva sensibilidad a la que, conforme veremos, el escultor busca dar respuesta²⁰.

El paño que Gambino emplea en El Carmen lo repiten tanto él como su discípulo Ferreiro convirtiéndose en una herramienta que permite clasificar en torno a las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII los Cristos resueltos a partir del mismo; es más, cuanto más vertical y centrado se encuentre el cabo que asoma desde casi el centro del vientre, más avanzada será su cronología –sirvan como ejemplo el Crucificado de San Pedro de Présaras (1759-1762, Vilasantar, A Coruña) ,

²⁰ Concretamente, la introducción en España del gusto italiano se produce a partir de la construcción del Palacio Real Nuevo, que se erige como sustituto del Alcázar al haber sido este destruido por un incendio en 1734. Sobre la nueva orientación de la escultura española puede consultarse MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José- *Escultura barroca en España. 1600-1770*, 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1998 [1983]. ISBN 9788437603926, p. 395 y ss.



Fig. 6 - Cristo Crucificado. José Gambino. 1759-1762.
San Pedro de Présaras. Vilasantar, A Coruña.

obra de José Gambino, y de los conventos compostelanos de Santo Domingo de Bonaval (ca. 1766) y San Francisco (ca. 1770), piezas atribuidas a José Ferreiro, si bien, en nuestra opinión, el de Bonaval se encuentra más próximo al estilo del maestro que al del discípulo- y, a la inversa, cuanto más diagonal y lateralizado se halle dicho cabo, más próxima a principios de la década de los cincuenta habrá que datar la pieza. Por otra parte, este Cristo de El Carmen también resulta interesante por presentar otras dos innovaciones tipológicas que, asimismo, se convierten en muestra del capricho del escultor e instrumento de catalogación: el *titulus* orientado vertical en vez de horizontalmente como hasta la fecha; y la cruz verdeante con zonas descascadas, la cual, luego, resultará muy típica de los Crucifijos compostelanos de finales del siglo XVIII.

Finalmente, el paño del que se vale Gambino para el Cristo del Desenclavo de Cuntis ya había sido utilizado en el manierismo ourensano por Juan de Angés, el mozo, en la pieza que talla para el retablo de la capilla catedralicia de las

Nieves (1592)²¹ y, posteriormente, por Francisco de Moure en el Cristo del retablo mayor del monasterio de San Julián de Samos (1613-1617, Lugo)²². Hasta lo que sabemos a día de hoy, Gambino es quien lo introdujo en la escultura compostelana, en lo que pudo jugar un importante papel las dos imágenes que, un poco antes que este Crucificado, el escultor talla para la parroquia de Santiago de Estraxiz, la cual, precisamente, se encontraba bajo el patronazgo del monasterio de Samos. Tal vez, y siempre pensando en que el futuro nos depare algún referente concluyente, esta relación no se limitó al envío de las obras, sino a la propia presencia del maestro en Samos, momento en que pudo haber tomado como referente el Cristo de Moure. En cualquier caso lo que nos interesa destacar ahora es la *a priori* aportación de Gambino a la imaginería compostelana y su también papel como base para la datación de esta iconografía.

2. LA INVENCION AL SERVICIO DE LA FORMA. INTERROGANDO AL ARTISTA EN SUS HORAS DE SUEÑO Y DE VIGILIA

2.1. El artista en sus horas de sueño. Estudio morfológico de los Crucificados

En este estudio ejercemos conscientemente como meros *connoisseurs* y entendemos el estilo como un medio que nos permite definir los rasgos indiciarios que caracterizan la producción de Crucificados de Gambino y, consecuentemente, que nos facultan para reconocer la caligrafía personal del maestro, lo que, junto a las características tipológicas referidas, nos permite, primero, ratificar la atribución que en su día le fue hecha del Cristo del Desenclavo de Santa María de Cuntis y, segundo, asignarle una nueva pieza: el Cristo de la sacristía de la iglesia del convento compostelano de Santa Clara

.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José- "Juan de Juni y Juan de Angés el mozo, en Orense". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. ISSN: 0210-847X. Nº 17 (1962), p. 78.

²² VILA JATO, M^a Dolores- *Francisco de Moure*. Santiago de Compostela: Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1991. ISBN 84-453-0285-X, p. 98.



Fig. 7 - Cristo Crucificado. José Gambino (atr.). Ca. 1745-1749.
Sacristía del convento de Santa Clara. Santiago de Compostela.

En primer lugar cabe señalar que este último se trata de un Cristo en expiración y no de un Cristo muerto como los anteriores, lo que explica que se haya resuelto a partir de lo que, *a priori* y en base a lo referido, calificaríamos de fórmulas del pasado como son la ligera torsión de las piernas y los brazos formando un ángulo agudo. No obstante, al lado de estas peculiaridades motivadas por la distinta trama, la pieza ya nos ofrece, desde el punto de vista tipológico, toda una serie de particularidades que nos llevan a relacionarla con las gubias de Gambino; nos referimos a la cruz verdeante con zonas descascadas, la cartela dispuesta verticalmente y el paño de pureza anudado y volante en el lado derecho, mientras que el cabo izquierdo aparece desde casi el centro del vientre cayendo doblado en diagonal por encima de la zona del pubis, es decir, todo conforme al Cristo de la Misericordia del convento de El Carmen.

Estas características se acompañan, además, de los mencionados rasgos indiciarios que definen los Cristos de Gambino: el engarce del pectoral izquierdo con la axila formando una “c” muy acusada, el arco del costillaje muy

marcado, el vientre ligeramente abultado, el aplanamiento de los músculos del muslo a la altura de su unión con la rodilla, la disposición de los dedos del pie con el gordo muy separado y el meñique curvado e introducido bajo su compañero y lo estrecho que resulta todo él visto de perfil.



Fig. 8 - Cristo Crucificado. José Gambino (atr.). Ca. 1745-1749.
Sacristía del convento de Santa Clara. Santiago de Compostela.

Así también se observa en los Crucificados de Oca, El Carmen y Cuntis, si bien este último, y como corresponde a su cronología más avanzada, se acompaña de una serie de correcciones anatómicas como son el ligero ancheamiento de la parte inferior del costillaje, lo que genera una sutil curvatura y un engarce más grácil con la axila, la dulcificación del costillaje en torno a la clavícula, la mayor rotundidad de los bíceps y el aplanamiento de los músculos de engarce del fémur con la rodilla. A lo referido cabe añadir, como nota distintiva de los Cristos muertos de Gambino, el que siempre los resuelve a partir de unos ojos entrecerrados, apenas permitiendo percibir la pupila, casi oculta en su totalidad

bajo el párpado superior; obsérvense, pues, los Crucificados de Oca, El Carmen y, por supuesto, Cuntis.

Aparte de presentar los rasgos propios de los Crucificados de Gambino, la pieza de las clarisas también muestra todas aquellas otras señas de identidad que definen el conjunto de la producción del escultor en lo que a la construcción del rostro se refiere (Fig. 9).



Fig. 9 - Cristo Crucificado. José Gambino (atr.). Ca. 1745-1749.
Sacristía del convento de Santa Clara. Santiago de Compostela.

Así, la estructura es la consabida cilíndrica y asimétrica, resultando, de hecho, casi idéntica a la que el imaginero emplea en la imagen de san Fernando de la también capilla del Pazo de Oca: el lado izquierdo se desbasta con un plano continuo que comprende desde el parietal hasta la mitad de la quijada, si bien aún no presenta la fascia parótida de aquella, y el derecho se soluciona a partir de un arco semiesférico cóncavo debajo del pómulo. Además, como en la pieza de san Fernando y como es habitual en la producción inicial de Gambino, los malares son aún muy prominentes y se disponen muy altos, invadiendo la zona

de la sien en el lado izquierdo, lo que, acompañado del todavía duro modelado, contribuye a que la obra pierda verosimilitud, efecto este que viene potenciado por el hecho de que los ojos todavía se excavan profundamente en la zona del lagrimal, así como por la pervivencia, aunque aligerada y fruto del entronque biológico de Gambino con el escultor identificado como la primera mano de San Martín Pinarío²³, de la forma trapezoidal que conforma el entrecejo.

Asimismo, el repertorio es aquel que Gambino toma prestado de la mencionada primera mano de Pinarío: frente amplia y despejada; arcos ciliares que juegan con una disposición recta-curva y se engarzan con la nariz mediante la referida forma trapezoidal; entrecejo amplio; nariz naturalista, rematada en bola y con forma de corazón en su frente inferior, particularidad esta última exclusiva de la producción del maestro; boca pequeña, de labios perfectamente recortados; y, finalmente, pronunciado ángulo entre nariz y mentón. Por último, los cabellos, si bien todavía están muy poco trabajados, presentan ya la que será la estructura típica de Gambino: agrupados en un mechón que cinta el cuello en el lado derecho y peinados hacia atrás en el izquierdo, formando mechones ondulados y dejando al descubierto el lóbulo de la oreja, mientras que el tratamiento del pelo de la barba, con muy poca concreción y con un desarrollo lacio y continuo desde el principio de la quijada al mentón, es también la característica de las representaciones de los Crucificados de Gambino anteriores a Oca, como, por ejemplo, se observa en el del convento de El Carmen.

Todos los aspectos referidos, tanto tipológicos como morfológicos, nos llevan, por lo tanto, a proponer como obra de José Gambino este Crucificado del convento de Santa Clara; atribución que, asimismo, parece confirmar su estilo entendido este, de entre las diversas posibilidades de interpretación manejadas por la Historia del Arte y sintetizadas por Meyer Shapiro, como el “sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace

²³ Sobre el mismo véase FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel- “Los Retablos”, en CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina; IGLESIAS DÍAZ, Carmen (coord.)- *Santiago: San Martiño Pinarío*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999. ISBN 84-453-2446-2, p. 251-281.

visible la personalidad del artista”²⁴, es decir, como “expresión de una individualidad original y siempre única”²⁵, aunque este hecho ya nos lleva, como diría Serafín Moralejo, a preguntarle al artista en sus horas de vigilia²⁶.

2.2. El artista en sus horas de vigilia. El valor expresivo del estilo

La pieza del convento de Santa Clara es un Cristo *vivo* no sólo en el sentido tipológico, al ser un Cristo en espiración, sino también formal; es decir, la pieza se resuelve a partir de un estilo que se muestra deudor del naturalismo barroco²⁷ cumpliendo las dos señas de identidad que lo definen: primero, busca mostrar, con la mayor exactitud descriptiva posible, la fisonomía y anatomía de Cristo, dentro de lo cual cabe destacar el acierto de esta última; y, segundo, poner de manifiesto su realidad interna espiritual, en este caso el dolor de Cristo en la cruz. En este sentido, el moralista Gilio da Fabriano en sus *Due Dialogi* (1564) afirmaba que “el pintor excelente fácilmente sabrá expresar los gestos convenientes y propios a cada pasión”²⁸, al tiempo que, al abordar de forma específica cómo debía representarse el tema del Crucificado, señalaba que “afligido”, además de “deforme, lívido y feo”²⁹, en clara demanda esto último a una estética naturalista. De hecho, esta obra, publicada justo un año

²⁴ SHAPIRO, Meyer- *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid: Tecnos, 1999. ISBN 9788430933013, p. 71-72.

²⁵ Definición tomada de Julius von Schlosser, heredera de la noción de arte como intuición de Benedetto Croce. V. Traducción italiana FEDERICI AJROLDI, Giovanna - “Storia dello stile e Storia del linguaggio delle arti figurative. Sguardo retrospettivo”, *La storia dell' arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*. Bari: Laterza, 1936. CROCE, Benedetto- *Breviario de estética*, 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. D.L. M.7139-1967, p. 11-36.

²⁶ MORALEJO, Serafín- *Formas Elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004. ISBN 8446021250, p.128.

²⁷ El concepto *vivo* constituye el término empleado en la época moderna para caracterizar la nueva corriente naturalista; de hecho, Vicente Carducho la describe como “tan *viva*, tan actual, que admira y espanta a todos”. De igual forma, Francisco Pacheco en *El arte de la Pintura*, siguiendo la obra *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* de Gabriele Paleotti, dice que el fin de la pintura “será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca *viva*” e, igualmente, dentro del mismo capítulo XI, se refiere a “imágenes hechas *vivamente*” e “imágenes *vivamente* pintadas”. CARDUCHO- *Defensa...* op.cit., fol. 50 r.º-v.º; PACHECO, Francisco- *El arte de la Pintura*. Madrid [Sevilla]: Cátedra, BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (ed.), 1990 [1649]. ISBN 84-376-0871-6, p. 248, 256 y 257.

²⁸ GILIO, Giovanni Andrea- *Due Dialogi*. Florencia [Camerino]: BAROCCHI, Paola (ed.), 1986 [1564]. ISBN 9788872421819, fol. 81 v.º

²⁹ GILIO- *Due...* op.cit., fol. 86 v.º

después del término del Concilio de Trento, supuso la primera abierta reacción frente al manierismo y, consecuentemente, expresa el cambio de actitud ante la obra de arte a raíz del referido Concilio: ahora pasa a primar lo teológico sobre lo artístico, o atendiendo a las palabras del propio Gilio, se deja de pensar en términos de belleza, esto es, de “expresar todos los músculos y todos los miembros de aquel bien compuesto cuerpo”, para pensar en términos de verdad espiritual, la cual pasa a ser tenida como “el ingenio, la fuerza y virtud del arte, el decoro, la perfección del Artífice”; una verdad espiritual cuyo fin último, como el de todo el lenguaje barroco, es mover a compasión al fiel, de nuevo en palabras del moralista: “mucho más a compasión movería el verlo sanguinolento y deformado que el verlo bello y delicado”³⁰. Recordemos, como señalamos al inicio, que la imagen se convierte en instrumento para instruir al idiota³¹, pero también para la meditación, de manera que, como los propios libros de devoción en los que esta se sustenta, su objetivo será el de encaminar al devoto a su salvación³² -como, de hecho, también se requiere desde el propio Concilio³³-, la cual, no se olvide, constituye la principal angustia del hombre barroco³⁴.

Este estilo naturalista nos remite a la primera producción de José Gambino (1745-1755), quien, en este punto, se muestra deudor de los herederos del taller de Miguel de Romay que, a comienzos de la década de los cuarenta, trabajan en los retablos colaterales de San Martín Pinario. El propio hecho de tratarse de un naturalismo enfático, pero todavía de detalle y fórmula más que confrontado con la realidad, nos habla de un escultor en formación, lo mismo

³⁰ GILIO- *Due...* op.cit., fol. 86 v.^o

³¹ Término empleado en los escritos surgidos a raíz del Concilio de Trento para referirse al público analfabeto al que se destina la obra de arte; sirva como ejemplo el tratado que, precisamente bajo el título *Norte de Idiotas*, publica Francisco de Monzón en el año 1563.

³² Así, por ejemplo, el Padre Ribadeneira en el Prólogo al lector de su *Flos Sanctorum* refiere: “espero, que alguna alma descaminada, leyendo lo que yo escriviere, y tocada con la mano del Señor, entrara en camino, y le tomara por su guía y por su luz”. RIBADENEYRA, Pedro de- *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*. Madrid: Imprenta Real, 1675, p. 388.

³³ “además que se saca mucho fruto de todas las imágenes sagradas [...] porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables exemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los exemplos de los mismos Santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la Piedad”. *El Sacrosanto y Ecuménico...* op.cit., p. 477.

³⁴ GARCÍA MORENTE, Manuel- *Idea de la hispanidad*. Madrid: Homo Legens, 2008. ISBN 9788492518043, p. 249-346.

que el modelado duro que anteriormente referimos, y, concretamente, de un Gambino anterior a Oca, de ca. 1745-1749. Ahora bien, tras estas notas, subyace ya la capacidad técnica de un artista, sobre todo en lo que al tratamiento anatómico se refiere, carente de parangón en la escultura dieciochesca de Santiago, y en la fuerza expresiva del rostro, asimismo sin igual en la imaginería compostelana del XVIII. Y es que esta, desde los años finales del siglo XVII, había derivado en soluciones puramente formularias y, consecuentemente, carentes de impronta de vida. Gambino será, precisamente, el encargado de devolver a la plástica compostelana, como había hecho la estética alto barroca, la transmisión de unos afectos vivos para lo cual tomó como indiscutible referente la obra de Mateo de Prado, el discípulo, como ya apuntamos, de Gregorio Fernández y, por lo tanto, introductor en Compostela del arte expresivo de su maestro; obsérvese, como ejemplo, el propio Crucificado de la capilla Mondragón. Consecuentemente, este último aspecto, sumado a la maestría que denuncia la pieza, nos lleva a proponerla como obra de José Gambino.

Ahora bien, aún cuando el Cristo de las clarisas denuncia el lenguaje barroco a partir del cual fue concebido y en el que, como hemos referido, se mueve Gambino al comienzo de su actividad, también es cierto que, en su comparación con el de Prado, resulta, empleando los términos de Gilio, menos *feo* y menos *afligido*. De hecho, si, a partir de este Crucificado de Santa Clara, hacemos un recorrido cronológico por las diferentes piezas de Cristo que estamos tratando: el de El Carmen, Oca, Cuntis y, añadamos ahora también, Présaras,

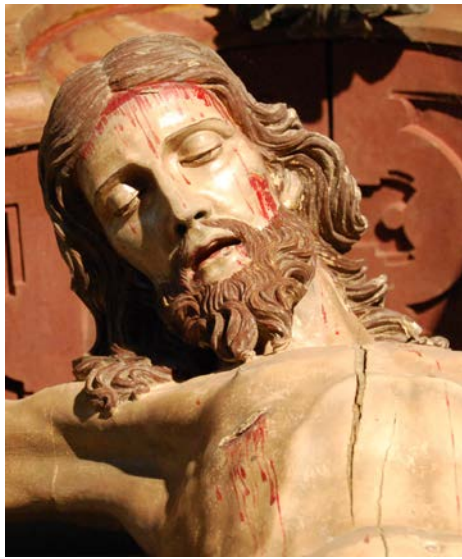


Fig. 10 - Cristo de la Misericordia. José Gambino. Ca. 1745-1749.
Convento de El Carmen. Santiago de Compostela.



Fig. 11 - Cristo Crucificado. José Gambino. 1759-1762.
San Pedro de Présaras. Vilasantar, A Coruña

pieza que, por lo demás, responde a las características tipológicas y morfológicas que hemos referido, notaremos cómo el patetismo de las figuras es cada vez menor y su serenidad mayor. Así el Cristo de El Carmen, como el de las clarisas, presenta un acusado movimiento ondulante de cejas y una boca semiabierta que permite entrever los dientes y la lengua, lo que unido a los ojos entrecerrados, apenas dejando percibir la pupila, de la pieza de las

carmelitas confiere a la figura la capacidad para transmitir los afectos a los que el escultor, como estamos viendo, es tan aficionado. Unos afectos que, no obstante, ya resultan bastante contenidos, de manera que el patetismo que denota a primera vista la imagen –con el propio juego serpentino de las cejas y las gigantescas espinas de la corona, la robustez de la cuerda que la conforma e, incluso, el repinte actual enfatizando la sangre-, no acaba de anular la serenidad que trasmite el Redentor, en la cual, sin duda, se refleja toda su grandeza infinita. Serenidad que, primero, en el Crucificado de Cuntis y, luego, en el de San Pedro de Présaras se haya a su vez potenciada al prescindir el escultor del rictus de las cejas tan característico de su producción anterior.

Tras este cambio, en la búsqueda del dolor contenido, Gambino da respuesta a un nuevo sentimiento de época que veía en la serenidad un ideal de vida en tanto en cuanto esta era “la disposición de ánimo que resiste a la turbación que suelen ocasionar las pasiones u otros accidentes”³⁵, de ahí que, teniendo en cuenta el sentido negativo que las pasiones tenían para el catolicismo e, incluso, cuando se trataba de su desbordamiento, para el estoicismo moral que se estaba imponiendo como norma de vida, la demostración desmedida de las mismas era considerada viciosa, o, cuando menos, vulgar y, por consiguiente, impropia hasta del propio fiel que procurase la imitación de Cristo, espejo de perfecciones.

Asimismo, como respuesta a una nueva sensibilidad, cabe entender la elengancia y belleza idealizada con que Gambino acaba resolviendo este tema de tanto dolor y dramatismo. El naturalismo enfático del Crucificado de Santa Clara o de Oca se tiñe en Cuntis y, más aún, en Présaras de una clara pátina de idealismo que se traduce en esa “cierta agradable dulzura” que ya apuntaba Manuel Murguía al hablar de su producción³⁶. Gambino, por consiguiente, plantea aquí el tema no desde el punto de vista laico, que llevaría a incidir en la serenidad y en la contención de las pasiones, sino desde un punto de vista religioso, en función del cual, además de la serenidad, se busca exaltar la

³⁵ Diccionario de Autoridades, “voz Serenidad”.

³⁶ MURGUÍA, Manuel- *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid: [s.n.], 1884, p. 82.

belleza como esencia y manifestación de la divinidad, no intentándose ya noquear al fiel tan sólo con la representación del dolor y del sufrimiento, sino valiéndose de la plasmación de la gracia como medio para guiar al fiel a la consecución, precisamente, de su *gracia*. Para ello el escultor se vale en ambas piezas de un repertorio más estilizado, sobre todo en lo concerniente a la nariz que pasa a ser recta y estrecha, y de una fisonomía, en general, más alargada y enflaquecida, lo que ahora, además, adereza con un impecable dominio técnico fruto de su mayor oficio; nótese, aunque haya que hacerlo a partir de las viejas fotografías anteriormente referidas, el cuidadoso tratamiento y la riqueza de modelado del Crucificado de Cuntis, similar al de Présaras, como ejemplifica en ambos casos la atención prestada y el minucioso y habil tratamiento que recibe el pliegue que, arrancando de la aleta de la nariz, separa la mejilla de la zona orbicular de la boca.

Ahora bien, Gambino no limita la búsqueda de la belleza y elegancia del Crucificado a la concreción idealizada de su rostro, sino que toda la figura acabará por convertirse en expresión de estos dos conceptos y, consecuentemente, estos del estilo de los años centrales del escultor (1756-1764). Este, a partir de la receta que pone en práctica en el Cristo de El Carmen consistente en elevar sutilmente su cadera derecha, al tiempo que disponer inclinada su cabeza, dota a todos sus Crucificados de un ligero movimiento serpentino –con la consabida excepción del Crucificado de Santa Clara donde juega con una composición en C reflejada especularmente fruto de sus particularidades tipológicas al ser un Cristo en expiración-, *serpentinata* que, no se olvide, en el *Análisis de la belleza* de William Hogarth (1753) es definida, precisamente, como la línea de la belleza.

Por otra parte, lo estrecho de todos sus Crucificados vistos de perfil, característica que antes referimos como uno de los rasgos indiciarios de la producción del escultor, sirve precisamente al mismo para reforzar, primero, la belleza de la línea de contorno de la figura, siempre valorada como un elemento esencial en su fruición estética desde todos los puntos espaciales, siendo, quizá, este concepto escultórico, de gran modernidad en la época, una

de las principales aportaciones de Gambino a la plástica compostelana y, segundo, su percepción como una obra cerrada en el espacio, asimismo concepto escultórico de gran modernidad y que hallará su consiguiente clímax en el clasicismo.

Y, en cuanto a los paños, estos no sólo resultan interesantes tipológicamente, como hemos tenido ocasión de comprobar, sino también formalmente. Si tomamos como ejemplo de obra temprana el paño del Cristo de El Carmen nos encontramos con que este aún presenta un vocabulario a base de cortes y quebraduras reminiscente de la forma de hacer del taller de Miguel de Romay; por consiguiente, igual que sucede en el caso de la fisonomía, Gambino se muestra también aquí deudor del lenguaje barroco. Sin embargo, y de igual forma que en el tratamiento de los rostros, el escultor comienza a hablar en otro lenguaje, de manera que la referencia a Romay se combina ahora con una disposición de las telas en la que se denuncia el interés por buscar un refinamiento que, con un punto de partida en la naturaleza, dote de *arte* y, por consiguiente, de *gracia* a la escultura, de acuerdo, por tanto, al credo artístico del momento. Obsérvese, en este sentido, la *maniera* de resolver los extremos del paño tanto en la parte superior, lindando con el vientre, como en la inferior, cubriendo el inicio de los muslos: se está ensayando con un juego de contraposiciones y alternancias de convexidades aplanadas, concavidades y cantos ondulados que adquieren todavía un mayor valor de artificio y maestría, no exenta de elegancia, cuando se cotejan con la verticalidad de los pliegues del cabo volante.

Este será el camino sobre el que seguirá trabajando Gambino hasta desembocar en soluciones ya completamente personales como la del paño del Crucificado de Cuntis. Así, su cabo volante, aún cuando en su caída remite al del Cristo de la sacristía de Santa Clara, se ha sintetizado por completo, borrando cualquier huella de Miguel de Romay, mientras que todo él contribuye a la elegancia de la figura, redundando en su composición y no entorpeciendo la percepción de la línea de contorno. Precisamente, esto es lo que justifica el poco relieve que adquiere ahora la tela, lo que pasa a convertirse en

característico de los Crucificados de Gambino como, en realidad, de toda su producción, y que, eso sí, no impide que su tratamiento denote una particular maestría, bien a través de la línea ondulante de los bordes, bien a través de la propia labra matizada en sutiles concavidades sobre las que resbala la luz animando la superficie *a priori* plana. Es una pena que la policromía actual haya desvirtuado íntegramente estos efectos lumínicos puestos al servicio de la contraposición entre las calidades amorosas de las carnaciones y la tersura del tejido, percibido así como un añadido que, como la propia cuerda, no deja de lastimar el divino cuerpo de Jesús o, cuanto menos, de ser un apósito sobre él. En esta misma línea, concibe el paño del Cristo de Présaras: ajustado al cuerpo, poco plástico y multiplicados los pliegues con un claro sentido compositivo. Todo, pues, conforme notas distintivas del estilo de Gambino, a la par que novedosas en el ámbito de la plástica compostelana y, particularmente, en la concreción del Crucificado.

Este, por lo tanto, se transforma tanto tipológica como formalmente a partir del capricho y destreza técnica de José Gambino. A sus gubias, pues, debemos la introducción de un nuevo tipo de Crucificado en el conjunto de la imaginería moderna compostelana y sus investigaciones en el campo de la forma hasta ofrecer una imagen devocional del mismo más grácil y afable que la del alto barroco; a este objeto prescinde, paulatinamente, aunque no del todo, del lenguaje barroco de su formación a favor de elementos rococós y otros ya clasicistas. Este hecho, por lo tanto, desmiente que estemos ante un escultor incapaz de evolucionar, al contrario; Gambino se nos ofrece como un maestro con una personalidad que, evidentemente distinta a la de Ferreiro, como, por otra parte, corresponde a dos generaciones diferentes, lo llevó a dar perfecta respuesta al momento histórico en que vive, demostrando, precisamente, su capacidad como escultor en haber utilizado, como luego hará su discípulo, el lenguaje apropiado a su marco espacial y temporal. Lenguaje, además, que no puede tildarse exclusivamente de rococó; el estilo de Gambino, aparte de su impronta barroca, tiene las dosis suficientes de italianismo y clasicismo - aspecto este último que, incluso, intensifica en sus últimos años de actividad (1765-1775)- para ser perfectamente válido ya no en la Galicia, sino en la

España de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XVIII y, de hecho, una de las figuras culminantes de la Ilustración gallega, el Arzobispo Rajoy, por no citar al obispo D. Juan Varela Fondevila, cuenta con él para todas sus empresas. Estamos, por tanto, ante un escultor reputado, de los mejores de este reino de Galicia, *junto*, como ya decía el abad de Sobrado, a su discípulo y yerno José Ferreiro.

Teoría y práxis: un recorrido por la escalera monumental a través de la tratadística europea de los siglos XV al XVIII.

Miriam Elena Cortés López

Universidad de Santiago de Compostela. (GI1907)¹

Resumen: El presente artículo tiene por cometido ofrecer una aproximación al proceso evolutivo al que se somete la escalera monumental desde finales del siglo XV al XVIII. Desde el Renacimiento una serie de eruditos, arquitectos y teóricos de diversos puntos de Europa comienzan a valorar las posibilidades funcionales y estéticas de este elemento. Además, se comienza a generar un *corpus* teórico por el que se dan las pautas que deben regir su construcción. Si a lo largo del siglo XVII se considera un elemento imprescindible en la Arquitectura; a lo largo del siglo XVIII se convierte en la protagonista de los palacios. En paralelo a este proceso, una serie de arquitectos comienzan a valorar el poder de la escalera como elemento que dialoga con el paisaje, dejando constancia a través de sus “vistas panorámicas” y dando paso a una visión más romántica de la escalera.

Palabras Clave: Escalera. Tratados. Evolución.

Abstract: This paper tries to show the development that monumental staircase has experimented since Fifteenth until Eighteenth Century. During the Renaissance, many European knowledgeable architects and writers started to value the functional and aesthetic possibilities of this element. In addition, a new theoretic *corpus* was created and increased *step by step*. In this *corpus* are offered elemental points for the staircase construction. In Seventeenth Century staircases are considered vital architectural elements; but in Eighteenth Century are performed in one of the most important spaces in palaces. At the same time, many architects started to value the relation between staircase and landscape. As a result they presented their “panoramic views”, introducing the staircase in a new romantic context.

Keywords: Staircase. Treatises. Development.

“Dicen que las escaleras son un obstáculo en el diseño de edificios”²

¹ Becaria FPU. Este artículo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado* (INCITE09263131PR).

Leon Batista Alberti.

“Hablar de esta parte de la construcción, de la que debería hacer uno de los elementos más considerables”³

François Blondel.

Cuando L. B. Alberti menciona el tema de la escalera en relación a la distribución del edificio está marcando un antes y un después. Lo cierto es que, dentro de la Historia de la Arquitectura, la tratadística tiene su punto de inflexión especialmente desde la primera mitad del siglo XV. Bien es sabido que a lo largo de la Edad Media se produce un silencio en lo relativo al *corpus* teórico, pues apenas se documentan escritos que aporten datos de interés para el desarrollo de la escalera. Esta situación se mantiene –aunque de una manera más moderada-⁴ en la práctica, especialmente si se toman como ejemplo los castillos y fortalezas de dicha época. Viollet-le-Duc,⁵ en su *Dictionnaire raisonnee de l’architecture française du XI siecle au XVI siecle*, a propósito de las escaleras, menciona una serie de edificios –habitualmente castillos- donde estaban presentes estos elementos. Es indudable que cualquier construcción que conste de varias plantas, tiene que comunicarlas verticalmente por medio de estas piezas. Así lo manifiesta Viollet cuando dice

Becaria FPU. Este artículo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Artífices e patrões no monacato galego: Futuro, presente e pasado* (INCITE09263131PR).

² ALBERTI, Leon Batista.- *De Rea Aedificatoria*, (prólogo de Javier Rivera; traducción de Javier Fresnillo Núñez), (ed. facs. de la ed. de Firenze, Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, 1550), Madrid: Akal, 1991. ISBN. 84-7600-328-5. Libro I, cap. XIII, pág. 91

³ BLONDEL, François.- *Cours de Architecture* [on line], (de l’Imprimerie de Lambert Roulland en la maison d’Antoine Virré, rue du Foin), I parte, París, 1675, [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85661p.r=cours+d%C2%B4architecture+blondel.langES>>, V parte, Libro III, cap. I., pág. 671.

⁴ En el sentido de que la escalera, como elemento imprescindible para la unión de niveles, fue habitual en toda construcción, si bien es cierto que en su mayor parte se recurría a escaleras de planta circular, o de caracol; lo que no significa que fuera un modelo único.

⁵ Recuérdese su admiración por la arquitectura y técnicas constructivas de la Francia medieval, que a lo largo del siglo XIX –momento de exaltación de valores idiosincráticos de cada país- defendió como el principal estilo nacional, con las numerosas intervenciones y reconstrucciones de conjuntos arquitectónicos, herencia del Medievo.

“Una escalera no es más que un medio de llegar a los pisos superiores de una habitación.”⁶

Lo habitual hasta entonces era emplear escaleras de caracol -en muchas ocasiones escondidas entre los muros- por lo reducido de sus dimensiones, de manera que fueran elementos útiles, pero que no estorbaran el ritmo interior de la casa. De ahí que en ocasiones también se emplearan en el interior de las torres. Sin duda este sistema se mantiene a lo largo de los siglos siguientes, pero como una solución a la unión de aquellos espacios de carácter secundario, habitualmente vinculados al personal que trabajaba en la casa, de ahí que sean empleadas como escaleras de servicio, es decir, con un carácter secundario, como se puede apreciar en alguna de las obras de du Cerceau como la casa número 25;⁷

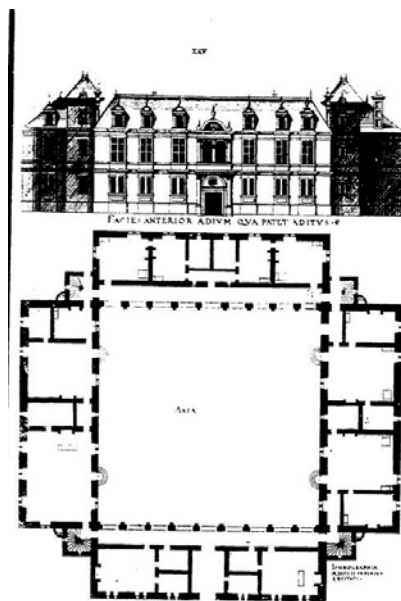


Fig. 1 - A. du Cerceau. Modelo de casa nº 25.

⁶ VIOLLET-LE-DUC, Emmanuele Eugene.- *Dictionnaire Raisoné de L'Architecture Française du XI au XVI siècle*, (en casa Bonaventure et Ducessois, quai des Augustins, près du Pont-Neuf), París, 1861, vol. V, pág. 299.

⁷ DU CERCEAU, Jacques Androuet.- *Livre d'Architecture* [on line] 1ª ed: París, 1559, [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856323.r=du+cerceau>. langES> lám. XXV.

y ya a lo largo del siglo XVIII en las grandes construcciones palaciegas como el Palacio de Wurzburg (1719-1745),

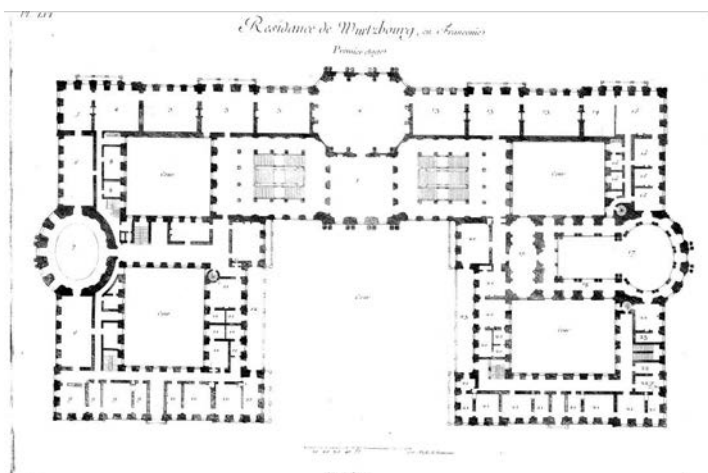


Fig. 2 - G. Boffrand. Planta del palacio de Wurzburg.

donde junto a una escalera monumental –o principal- fuertemente asentada, se sigue manteniendo la vieja costumbre medieval de escaleras de caracol ocultas entre los muros de distintas estancias.⁸

Además, Viollet recoge en su obra la visión de Sauval sobre los arquitectos y maestros de obras de la Antigüedad y de la Edad Media

“Ahora bien, es necesario saber que los arquitectos de los siglos pasados no hicieron en absoluto sus escaleras ni derechas, ni cuadradas, ni de dos ni tres ni cuatro tramos, como que todavía no habían sido inventadas, pero las tornaron siempre en círculo, y proporcionaron de lo mejor que les fue posible su grandeza y su pequeñez a la pequeñez y a la grandeza de las casas.”⁹

⁸ Boffrand en su obra recopila una serie de planos relativos a la obra. Concretamente la lám. nº LVI ilustra la planta del conjunto. BOFFRAND, Germain.- *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques uns des batiments faits en France et dans les Pays Etrangers* [on line], (en casa de Guillaume Cavelier pere, rue Saint Jacques, au Lys d'Or), 1ª ed: Paris, 1745, [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k_108036p.r=boffrand.langES>, pág. 97. En ocasiones, determinados teóricos recomiendan que estas escaleras secundarias también se realicen en piedra ya que al estar ocultas entre las paredes de los *cabinets* o gabinetes privados, es decir las habitaciones de los señores o de sus invitados, si los peldaños estuvieran contruidos con madera, éstos podían ser desvelados por el tránsito del personal.

⁹ VIOLLET-LE-DUC, Emmanuele Eugene.- *Dictionnaire Raisoné...*op. cit., pág. 300.

Este mismo arquitecto hace mención a importantes obras que en su momento tuvieron este tipo de escaleras, tales como la desaparecida escalera del Palacio del Louvre, sobre la que Sauval realiza una descripción.¹⁰ En efecto se trataba de una gran escalera circular con núcleo, que sin duda será el referente clave para una serie de modelos que se repetirán en el siglo XVI, en los castillos del Valle del Loira, obras que se vinculan a la promoción de Francisco I.

Sin embargo no se debe de obviar que la tradición de la escalera de caracol debió de ser una herencia romana. Así lo muestra Serlio en su tratado de arquitectura. La lámina XXXI de su obra muestra el Pórtico de Popeyo o Casa de Mario,¹¹ y en ella se pueden observar tres escaleras que marcan el eje longitudinal del espacio, y que responden a un planteamiento circular, que se integra en el interior de un muro.

No obstante, es necesario precisar que a pesar de que la escalera de caracol cuadrado –esto es a lo que Viollet se refiere como escalera de cuatro tramos- es una invención del siglo XV, habitualmente atribuida a Francesco di Giorgio, y que por tanto no fue empleada en los siglos anteriores; no sucedió lo mismo con la escalera de tramos rectos. Ésta fue practicada por los romanos, en templos como los de la Fortuna Primigenia en Palestrina; pero también en espacios interiores, y en este sentido vuelve ser Serlio el que da la pista a través de la ilustración del interior del Coliseo, en la lám. XXXVI.¹² En este caso, la escalera es interior y permite conectar diferentes espacios a distintos niveles. El segundo testimonio lo vuelve a presentar Viollet quien, contradiciéndose con lo dicho anteriormente, dice que

“los Romanos emplearon las escaleras de rampas derechas y exteriores; pero ellos no parecieron (al menos en los interiores)

¹⁰ VIOLLET-LE-DUC, Emmanuele Eugene.- *Dictionnaire Raisonné...*, pág. 300.

¹¹ SERLIO BOLONÉS, Sebastián.- *Tercero y quarto libro de arquitectura*, (ed. española, en casa de Iván de Ayala, Toledo, 1552), libro III, en *Tratados de Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería* [CDROM], (comp. José Enrique García Melero), Colección Clásicos Tavera, Serie V, vol. 13. ISBN. 84-89763-79-8 Se refiere al Pórtico de Pompeyo.

¹² SERLIO BOLONÉS, Sebastián.- *Tercero y quarto libro...* op. cit., pág. 36. Sin embargo cabe matizar que dependiendo de la edición que se consulte puede variar la paginación. Si se consultan las ediciones italianas de Pietro de Nicolini de Sabbio en Venecia, 1551; o la de Francesco Marcolino da Forli que incluye sólo en Tercer Libro, Venecia, 1540, esta misma imagen aparece en la pág. 67.

considerar jamás la escalera como un motivo de decoración monumental, tal como se ha venido haciendo desde época moderna.”¹³

En efecto -y con gran probabilidad- en la mente pragmática de los ingenieros romanos no estaría la idea de hacer escaleras monumentales pero, en cierto modo, cuando se están proyectando las escaleras que preceden a templos como los de Palestrina –cuyo esquema será el modelo a seguir por importantes conjuntos de escaleras en época moderna-¹⁴ consciente o inconscientemente se está incurriendo en dos aspectos fundamentales para la construcción de estos elementos: la comodidad (*utilitas*) y la seguridad (*firmitas*) que aportan los tramos rectos; y, en cierto modo, la belleza (*vetustas*) que genera este tipo de escalera de forma romboidal. Son los tres conceptos básicos para la arquitectura, herederos de la teoría vitruviana.

Con todo esto -y a juzgar por los diversos comentarios que se extraen de los propios tratadistas- se sabe que el Mundo Antiguo apenas hizo hincapié en el tema de la escalera. El único gran tratado de arquitectura romana, *Los Diez Libros de Arquitectura*, obra de Vitruvio, apenas dedica unas líneas a la cuestión de la escalera, derivándola a un ejercicio puramente pitagórico.¹⁵ De especial relevancia son los comentarios de autores como Alberti cuando reconoce que

“Los antiguos tomaron sus precauciones contra el obstáculo que ellas suponían”.¹⁶

Más interesante resulta ser el comentario realizado por F. Milizia, unos tres siglos después, cuando en el capítulo de su obra que dedica a esta parte

¹³ VIOLLET-LE-DUC, Emmanuele Eugène.- *Dictionnaire Raisoné...* Op. cit., pág. 287.

¹⁴ Por ejemplo, en las escaleras del Belvedere proyectadas por Bramante en la primera década del siglo XVI. Y ya con posterioridad las escaleras proyectadas por Diego de Siloé para la Catedral de Burgos; o en el caso gallego, las escaleras de acceso a la catedral de Santiago, obra de Ginés Martínez de Aranda.

¹⁵ VITRUVIO POLIÓN, Marco Antonio.- *Los diez libros de arquitectura* (ed. de la imprenta Real), Madrid, 1787, (ed. española, en casa de Iván de Ayala, Toledo, 1552), en *Tratados de Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería*, [CDROM], (comp. José Enrique García Melero, Colección Clásicos Tavera, Serie V, vol. 13).ISBN. 84-89763-79-8. Libro IX, capítulo II, pág. 211

¹⁶ ALBERTI, León Batista.- *De Rea Aedificatoria...* Op. cit., Libro IX, cap. I, pág. 372.

del edificio no duda en clasificarlo con los términos de “escabroso” y “descuidada por los Antiguos”.¹⁷

Pero, sin perder de vista las palabras de Alberti, convendría extraer tres ideas: la primera es que al referirse a “los antiguos” se está remitiendo a la época gloriosa del Imperio Romano. Además, Alberti no menciona en ningún momento la actividad de sus antepasados más inmediatos, los hombres de la Edad Media. No se sabe si es una mera cuestión de empatía –dentro del contexto de recuperación de los valores clásicos, como reacción a lo medieval- o si en verdad es una pérdida de memoria o de desconocimiento de la Edad Media. Lo que sí parece estar claro es que Vitruvio se erige en fuente de inspiración para la nueva tratadística. El segundo aspecto que se aprecia es que la Antigüedad no comprendía el sentido de la escalera más allá de su valor útil, e incluso en ocasiones llegó a considerarla “un obstáculo” más que un elemento comunicativo de vital importancia en el desarrollo de la casa.¹⁸ Por ello –y ésta sería la tercera idea- como bien dice Alberti, siempre que les fue posible, los hombres de la Antigüedad tomaron “precauciones” en su construcción. Sin embargo todo esto no significa que hayan hecho caso omiso de este tipo de construcción. De hecho ciertas tipologías de creación romana tuvieron que hacer uso de ellas. En contra de lo que pensaba Viollet cuando decía que

“En los edificios romanos, los teatros y los anfiteatros [...], las escaleras son [...] y poco nombradas”,¹⁹

en los anfiteatros, teatros y circos el uso de la escalera se hizo preciso para acceder a las gradas. Este hecho ya lo constató Milizia en el siglo XVIII,²⁰

¹⁷ MILIZIA, François: *Principii de architettura civile*, [on line] (riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure diseguate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese; tipogr. Giuseppe Remondini e figli), 3 vol., Bassano, 1825 (4ª ed.), [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/principiidiarchi02mili>>, vol. II, libro III, cap. IX, pág. 59.

¹⁸ No hay que obviar que la mayor parte de las construcciones romanas eran de única planta y el acceso a las partes más elevadas se realizaba por escaleras de caracol con un carácter totalmente secundario, dado que eran sitios marginados y acceso restringido. Serlio en su III Libro también aporta ejemplos de templos con escaleras de este tipo. Recuérdese la lám. XXXI en la que se representa el Pórtico de Pompeyo, mencionado con anterioridad.

¹⁹ VIOLLET-LE-DUC, Emmanuele Eugene.- *Dictionnaire Raisoné...* Op. cit., pág. 287.

²⁰ F. Milizia nos indica en su *Principii de architettura civile...* Op. cit., vol. II, libro III, cap. IX, pág. 59 que los romanos apenas hicieron uso de las escaleras – a excepción de los edificios de

aunque con anterioridad Blondel, cuando habla de la relación Vitruvio-Modelo Pitagórico para la construcción de escaleras, reconoce que no fue un elemento de gran interés en aquellos tiempos.²¹ Ya se ha mencionado como Serlio reflejó la importancia que la escalera había tenido en el desarrollo de determinados edificios públicos romanos, pero a este respecto resulta mucho más interesante la teoría de un español, Fray Lorenzo de San Nicolás, sobre el origen de la escalera, pues en su LX Libro de *Arte y uso de Arquitectura*, ofrece al lector sobre el origen de la escalera. Versa así

“Antiguamente se acostumbraron las gradas de madera, para asentarse en los Teatros; y porque Pompeyo puso gradas perpetuas de mármol en el lugar del Espectáculo o Teatro, fué reprehendido; porque su principio fué fábrica de madera, y levadizas. Quien fuese el inventor, dicen algunos, que fue lolao, hijo de Ipsicleo, y que instituyó los asientos de gradas en la Isla de Cerdeña, quando recibió de Hercules las lespiadas, que es lo mismo que las musas: y de él tuvieron origen las escaleras, disposición necesaria para los edificios”.²²

Si se hace caso de las palabras de San Nicolás todo parecería indicar que el origen de las escaleras estaría en el mundo griego, y más concretamente en las disposiciones de los asientos que rodeaban el escenario de los teatros. Además, la forma de ejecutarlas y su evolución coincidiría con otras disposiciones como la del arquitrabe de los templos griegos, al principio realizados en madera, y luego traspasados a materiales nobles como el mármol. Sin embargo, resultaría demasiado ingenuo creer que las civilizaciones más antiguas, sirva como ejemplo la egipcia, no se valiera de este tipo de elemento de conexión en estructuras tales como las pirámides. No se puede negar que esta sociedad –del mismo modo que la mesopotámica-

carácter público- porque sus casas eran de planta baja y no necesitaban de estos elementos – que tenían un carácter secundario- para la subida a terrazas o *mezzaninos*.

²¹ BLONDEL, François.- *Cours de Architecture...* Op. cit., III parte, Libro V, cap. VIII, pág. 686.

²² SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de.- *Arte y Uso de Arquitectura* (ed. facs. de la ed. de Madrid por D. Placido Barco Lopez, 1796, cuarta impresión) (1ª ed. 1639-1664), (introducción a cargo de Ramón Betrán), Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1989, cap. LX, pág. 163. Sobre la historia de Yolao, *vid.* GRIMAL, Pierre.- *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona, Labor, 1982. ISBN. 84-7509-166-0, pp. 542-543.

gustó más del empleo de las rampas, según atestiguan los monumentos que se conservan en la actualidad.

Sea cierto -o no- ese origen de las escaleras vinculado a la mitología griega, hay un dato sumamente revelador y que supone un cambio de mentalidad, beneficioso para el empleo de las gradas. Parece evidente que Fray Lorenzo piensa ya en la escalera como elemento imprescindible cuando dice que se trata de una “disposición necesaria para los edificios”. Al leer sentencias de este tipo, el lector que lo contraste con lo dicho por Alberti aproximadamente dos siglos antes, puede apreciar el tránsito que se ha desarrollado en este período de tiempo. Se dice “desarrollado” porque efectivamente a partir del siglo XVII la trayectoria en la evolución de la escalera va a ser un tema abordado con gran preocupación por los grandes teóricos de la arquitectura, y que tendrá sus resultados en importantes obras del siglo XVII, llegando a su culmen en el XVIII.

Pero, frente a lo dicho por Alberti en lo relativo a la consideración de la escalera en la Roma Antigua, habría que esperar al siglo XIX para que Viollet rescate un testimonio vital en la evolución y desarrollo de este elemento, a propósito de las escaleras exteriores de la Habitación de Cuentas de Luis XII.²³ Ésta es la demostración –en contra de lo que pensaron numerosos teóricos de la Edad Moderna- de que los maestros de obras de la Edad Media sí hicieron uso de este tipo de escaleras, aunque en ocasiones muy contadas y en contextos muy determinados, fundamentalmente porque este elemento no tenía un carácter monumental, como sí comienza a tener a partir de la Época Moderna. Se trata además de escaleras dispuestas en espacios exteriores aunque, eso sí, ya comienzan a integrar algunos complementos escultóricos que introducen ciertos valores estéticos. Este tipo de escalera exterior se populariza a lo largo del siglo XVI en Francia, adoptando fórmulas circulares herederas de la tradición medieval –Blois (1515-1525) o Chambord (1519-1539), en Francia, aunque también cabría mencionar las escaleras del Palacio Contarini (1499) en Venecia-; a pesar de que a partir de las primeras décadas del siglo XVI se pone de moda un tipo de escalera exterior que unía la planta

²³ VIOLLET-LE-DUC, Emmanuele Eugene.- *Dictionnaire Raisonné...* Op. cit., pág. 289.

baja con el piso noble, y que adoptaba una disposición de tramos rectos, de la que constituye una buena muestra la escalera –hoy desaparecida- del Patio Oval de Fontainebleau (1531), reproducida según el grabado de A. Bray (1940),

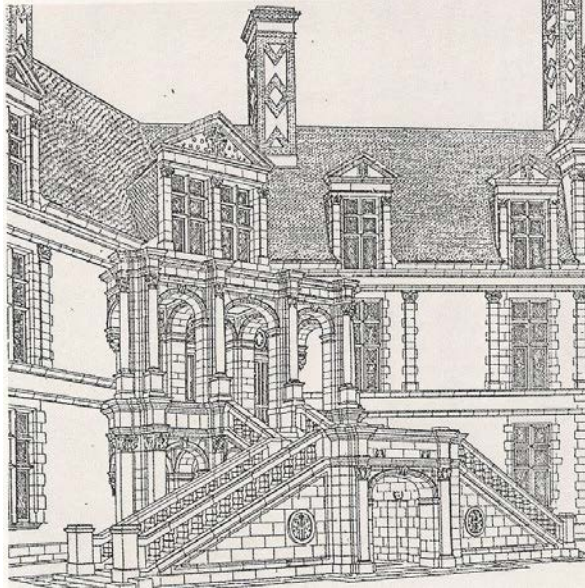


Fig. 3 - A. Bray. Escaleras del Palacio Oval de Fontainebleau.

cuyos orígenes con gran probabilidad sean derivados de los que Jean du Cerceau realizó para el Castillo de Bury (1511-1524) tan sólo unas décadas antes.²⁴

El hecho de que este tipo de escaleras se llevara del interior de las construcciones al exterior de las mismas, a primera vista podría evidenciar que se trataba de una nueva valoración de la escalera, por la cual ahora sí comenzaría a ser un elemento importante en la configuración de la casa. Sin embargo, quizá no se trate tanto de una intención de este tipo, como de solventar el problema de accesibilidad a los diferentes niveles, sin necesidad de irrumpir el orden y la distribución de las distintas estancias del palacio. Sólo

²⁴ Anthony Blunt en: *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1977. ISBN. 84-376-0106-1, pág. 60 dice que las escaleras exteriores del Cour du Cheval en Fontainebleau, al contrario de lo que se podría pensar, fueron creación de Jean du Cerceau y no de S. Serlio. No puedo precisar la relación que puede tener Jean du Cerceau con Jacques Androuet du Cerceau, del cual consta una obra escrita que presenta varias casas nobles, precedidas por una gran escalera; o si realmente se trata de una confusión en el nombre y ambos nombres identifiquen a una misma persona.

así se entienden sentencias como las de Alberti cuando reflexionaba sobre el obstáculo que suponían las escaleras para muchos arquitectos. No obstante, resulta de gran interés el que Alberti hable en tercera persona del plural. Él dice que “dicen”, con lo que de sus palabras se podría extraer que para él la escalera no es una cuestión *baladí*. Por tanto, comienza a apreciarlo como un elemento vital para el discurso de la casa y, yendo más allá se atreve a decir que

“quienes quieran que las escaleras no sean un obstáculo, que no pongan obstáculos a las escaleras.”²⁵

Es decir, la escalera es una pieza útil y vital en la distribución del edificio, que al mismo tiempo no debe de interrumpir su desarrollo, extrayéndose de todo esto que al menos comienza a ser contemplado su valor de uso, pues como él mismo señala a propósito de la cuestión del pórtico y el vestíbulo

“Y, así como en la ciudad hay un foro, plazas, de igual manera en las casas habrá un atrio, una sala, etc. [...] A ellas tendrán salida los huecos de las escaleras y de los zaguanes.”²⁶

Lo que aún no se evidencia claramente en la obra de Alberti es si este humanista ya contemplaba la posibilidad de introducir una escalera monumental dentro del edificio. Y es que lo que sí parece una realidad es que Alberti podría constituir un punto de inflexión en el modo de entender el desarrollo de la escalera, pues en su obra aún se perciben contradicciones, ya que al tiempo que reconoce el valor útil de la escalera dice que

“Las escaleras son elementos perturbadores de los edificios.”²⁷

Y por ello concluye que la construcción de escaleras es una

“Empresa ardua” que precisa de “una reflexión madurada y reposada.”²⁸

²⁵ ALBERTI, Leon Batista.- *De Rea Aedificatoria*... Op. cit., Libro I, cap. XIII., pág. 91.

²⁶ ALBERTI, Leon Batista.- *De Rea Aedificatoria*... Op. cit., Libro V, cap. II, pág. 198.

²⁷ ALBERTI, Leon Batista.- *De Rea Aedificatoria*... Op. cit., Libro IX, pág. 374.

²⁸ ALBERTI, Leon Batista.- *De Rea Aedificatoria*... Op. cit., Libro I, cap. XIII, pág. 91.

Por fin la escalera comienza a ser un objeto de estudio, que requiere de un tiempo para su materialización; una idea que recogerá un siglo después Palladio al hablar del “estudio previo” al que debe ser sometido este elemento; y al que, en el siglo XVIII, F. Milizia no duda en añadir que este complejo proceso debe de reflexionar sobre los tres requisitos básicos: comodidad, seguridad y belleza. Por su parte, ya a mediados del siglo XVI, J. A. du Cerceau, presenta en su *Livre d’Architecture* un amplio repertorio de edificios en los cuales ya se percibe la presencia de la escalera en un espacio central, como protagonista de la casa.

En efecto Alberti había abierto el camino al estudio de la escalera monumental,²⁹ una línea que desde entonces va a ser retomada, complementada o modificada por los numerosos teóricos de arquitectura, procedentes de diversos países europeos que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII darán las pautas que deben regir el buen hacer de la escalera monumental, que normalmente se aplica al contexto del palacio. No sucede así con otras tipologías arquitectónicas tales como hospitales, colegios, iglesias, conventos o monasterios, pues la lectura detenida de estos tratados evidencia esta situación; y en este sentido quizá se pueda entender que este tipo de construcciones, en ocasiones, tomen en préstamo los modelos que se aplican a los palacios.

Existe una segunda vía, un poco posterior a las instrucciones de Alberti que, a diferencia de éste, presenta una serie de modelos novedosos que definirán las pautas de muchas de estas tipologías. Tal como indica N. Pevsner,³⁰ se trata de dos modelos de escalera que se atribuyen a Francesco di Giorgio Martini y que marcan un antes y un después en esta línea de investigación.³¹ Son las escaleras de caracol cuadrado, o lo que es lo mismo

²⁹ Es de vital importancia tener presente que por estos momentos se redescubren los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, obra clave para los humanistas del Renacimiento. En esta obra apenas se dedica una página al tema de la escalera lo que denota, hasta cierto punto, la valoración que los hombres de la Antigüedad manifestaban hacia este elemento. En este sentido resulta muy significativo que el propio F. Milizia se refiera al tema de la escalera como un capítulo “escabroso” y “descuidado por los Antiguos”

³⁰ PEVSNER, Nikolaus.- *Breve historia de la arquitectura europea*. 1ª ed. Madrid: Alianza Forma, 1994, ISBN. 84-206-7126-6, pág. 241.

³¹ Palladio había atribuido la creación de este tipo de escalera al ingenio de Luigi Cornaro. PALLADIO, Andrea.- *Los cuatro libros de la arquitectura* (ed. facs. de la ed. de Venecia, Dominico de Franceschi, 1570), (ed. española a cargo de Javier Rivera), Madrid: Akal, 2008,

tres tramos rectos que giran alrededor de una caja cuadrada, articulándose por medio de dos descansillos; y las escaleras que desarrollan un esquema de corte imperial. Sin duda estos dos tipos de escalera –especialmente el primero de ellos- fueron los que más influyeron en el modo de construir escaleras para colegios y hospitales, que respondían a un planteamiento claustral –al igual que conventos y monasterios- y que se disponían en una de las pandas laterales del claustro. El ejemplo práctico de estos esquemas, más allá de lo que podría parecer, tiene sus primeros ejemplos en España, dentro del círculo toledano, en conjuntos como los del Hospital de la Santa Cruz (E. Egás, 1504).

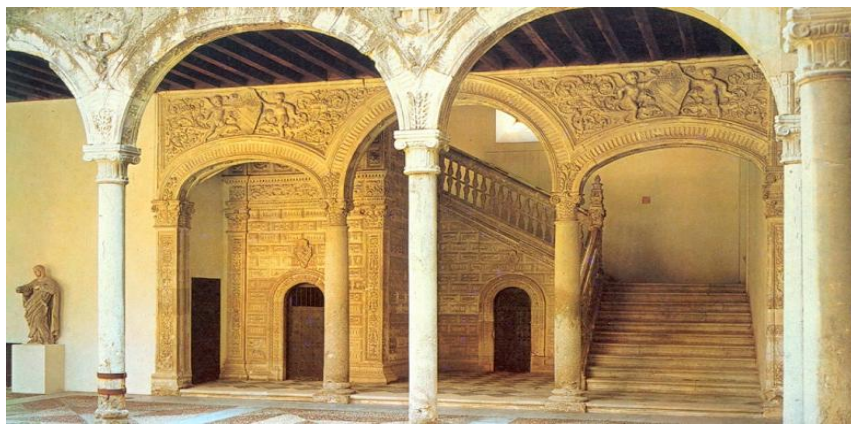


Fig. 4 - E. Egás. Hospital de la Santa Cruz de Toledo.

Progresivamente, y ya desde A. Palladio, el campo de la tratadística va aumentando, no sólo en lo que al contenido y desarrollo del apartado de la escalera se refiere; sino que éste se enriquece por medio de un repertorio de tipos y modelos, que con el paso de los siglos -y dependiendo del erudito que aborde el tema- va a ir evolucionando y modificando el modo de ser ilustrado.³² De esta manera se comienzan a definir ciertos criterios que todo arquitecto

ISBN. 84-7600-328-5, 1er libro, cap. XXVIII, pág. 136. La cuestión es que en España este mismo modelo ya se había aplicado con anterioridad en algunos edificios de Toledo, lo que demuestra que debió de existir un modelo previo que, hasta el momento, parece ser atribuido a Francesco di Giorgio quien ya en la segunda mitad del siglo XV a propósito de la planificación central, ilustra dos tipos de escalera con gran proyección futura: la de caracol en caja cuadrada y la imperial.

³² Esto es, desde la simple representación en planta de la escalera; pasando por los alzados de grandes palacios que guardan en su interior importantes escaleras monumentales; hasta las grandes perspectivas paisajísticas donde la escalera ya se integra con el resto de las arquitecturas y los propios jardines.

debe intentar reunir para conseguir crear una buena escalera. Alberti y Palladio ya los habían señalado de una manera muy superficial; teniendo que esperar a F. Blondel para que se codifiquen de una manera definitiva que, con gran frecuencia, será retomada por otros teóricos como Ch. E. Briseux o F. Milizia. Se trata de seis puntos que dan respuesta a los criterios de comodidad, seguridad y belleza. Situación, forma, proporción, iluminación, decoración y construcción; conceptos todos ellos, que de una forma u otra se abordan constantemente en la teoría.

La necesidad de la escalera en el edificio se evidencia en los tratadistas manieristas como Serlio; pero también en importantes figuras de la tratadística española que, como Fray Lorenzo de San Nicolás, introducen el valor estético cuando afirman que

“Una escalera bien fundada hermosea un edificio.”³³

En paralelo a ello, es importante destacar como comienzan a ilustrarse los primeros tipos de escaleras. Habitualmente se trata de plantas de edificios donde se destaca la importancia de este elemento. Es el sistema que emplean teóricos como Ch. E. Briseux, o B.A. Vittone. En otras ocasiones se añade una sección que permite entender el discurso de la escalera en el interior. Palladio lo había hecho en relación a las escaleras del Castillo de Chambord (1519-1539), aunque en este caso se trataba sólo de la escalera representada de manera aislada, es decir, al margen del edificio; del mismo modo que también lo hizo Scamozzi en su *Ouvres d'Architecture*. No sucede así en la obra de J. A. du Cerceau, *Livre de Architecture* (1559), donde aporta cincuenta modelos de casas con sus correspondientes escaleras y, siguiendo un esquema similar el *Livre d'Architecture* de G. Boffrand, ilustra pabellones de caza y palacios que desarrollan en sus plantas y alzados imponentes escaleras monumentales, destacando el Palacio Montmorancy, el Palacio de la Malgrange,

³³ SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de.- *Arte y Uso de Arquitectura...* op. cit., cap. XL, pág. 163.

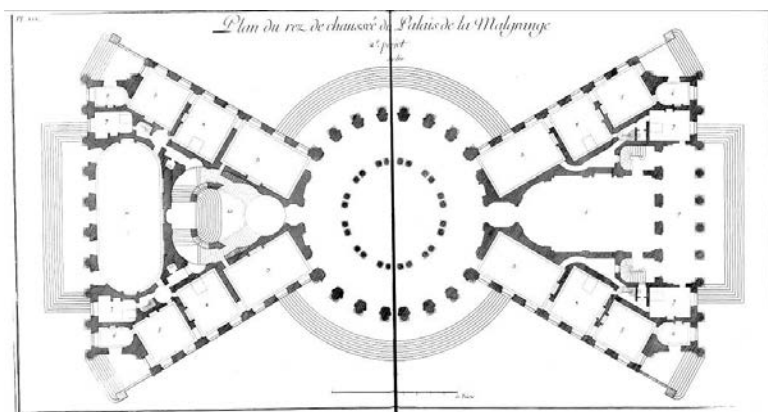


Fig. 5 - G. Boffrand. Palacio de la Malgrange.

o el proyecto para Palacio de Wurzburg, en cuyo plano aún se vislumbra una doble escalera imperial, que finalmente se vio reducida a una sola.

Poco a poco, el reconocimiento de la escalera como elemento monumental se va acrecentando, de manera que en el siglo XVII Blondel menciona que se debería hacer de la escalera

“uno de los elementos más considerables.”

Tan sólo cinco décadas después, Ch. E. Briseux, no duda en admitir que se trata de la

“parte más utilizada del edificio.”³⁴

En paralelo a estos teóricos que divagan sobre la escalera aplicada al interior del recinto, comienza a surgir –especialmente en los países centroeuropeos del siglo XVIII- una nueva forma de entender y representar la escalera. La principal diferencia que presenta respecto a la manera de tratar el tema de la escalera de los anteriores teóricos es su ubicación respecto al

³⁴ BRISEUX, Charles Etienne.- *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toute sortes de personnes tant pour les maisons de particuliers que pour les palais* [on line], (en casa de Claude Jombert, rue S. Jacques, au coin de la rue des Mathurins, à l'Image Nôtre-Dame, 2 vol.), Paris, 1728. Formato PDF [citado en 2010-10-04]. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/architecturemode01jomb>>, I parte, cap. XXIV, pág. 65.

edificio, pues se convierte en el elemento protagonista que centra la fachada de un palacete. De este modo se configura como una especie de telón de fondo, muy apropiado al contexto barroco en el que nacen. En este sentido cabe hacer hincapié en la influencia que tuvo la escenografía aplicada a la arquitectura en obras como las del Padre Pozzo, donde la escalera se convierte en un elemento al servicio de un ejercicio de perspectiva.



Fig. 6 - A. del Pozzo. Escenografía.

A pesar de que el origen de estas vistas puede estar en la *Ciudad Ideal* de Piero de la Francesca -puro ejercicio matemático, y de tratamiento de la perspectiva lineal- la simplicidad clasicista que reinaba en las obras de éste se disfraza con el vocabulario eminentemente barroco que domina las representaciones del Padre Pozzo.³⁵

Sin embargo, este modo de comprender la escalera no es del todo ajeno a la historia de la escalera monumental, pues ya había sido desarrollada en el Castillo de Fontainebleau; así como en determinadas villas italianas del siglo XVI. Se ha visto como desde el siglo XVII, los eruditos habían promovido una nueva visión que consistía en trasladar estas escaleras al interior de las

³⁵ POZZO, Andrea del.- *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1ª ed. 1693: Viena, 1709, fig. 71.

casas;³⁶ y ya a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII, se integran perfectamente en la distribución del edificio. Sin embargo, la tradición impuesta en villas toscanas como la de los Medici en Poio a Caiano (A. da Sangallo, ha. 1480) -luego seguida por Palladio- va a continuar y será retomada en muchas obras inglesas y germanas del siglo XVIII.

La diferencia es que ahora la escalera es un elemento más que añadir a un ejercicio de perspectiva, donde intervienen otros elementos arquitectónicos como fuentes, obeliscos o estatuas, al amparo de las nuevas ideas estéticas que abordaron la configuración de los grandes jardines que presidían los palacios. P. Decker, en su *Tratado de Arquitectura* presenta fachadas de palacetes presididos por escaleras que adoptan diversas disposiciones, como la representada en la lámina 36,³⁷



Fig. 7 - P. Decker. Modelo de casa nº 36.

y que en efecto parecen transformarse en auténticos escenarios. Esto mismo sucede con Fischer von Erlach, pues la imagen de un palacio para el

³⁶ De hecho, las escaleras del Patio Oval de Fontainebleau, fueron destruidas; y unas nuevas fueron llevadas al interior del edificio.

³⁷ DECKER, Paulus.- *Des Furstlichen Baumeisters Anhang* [on line] (en casa de Jeremias Bolff, Augsburg, 1713), actualizado en 2009-05-28, [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: < <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/decker1713>>, lám. 36.

ocio,³⁸ una vez más se entiende como un fondo teatral centrado por una escalera monumental, en consonancia con los dos Hércules que tiran de las redes que salen de la fuente en eje con la escalera.³⁹

En ocasiones los grabados de estos arquitectos se convierten en auténticas vistas panorámicas donde sobresalen importantes conjuntos monumentales de escaleras que presiden no sólo el centro de la fachada del palacio que se abre a sus espaldas; sino también el propio eje longitudinal de la composición. En este sentido resulta de gran interés la tabla III del *Cuarto Libro de Arquitectura* de Fischer Von Erlach, en el cual se presenta una vista aérea del Palacio de Schönbrunn,



Fig. 8 - J. Fischer von Erlach. Palacio de Schönbrunn.

obra proyectada por este mismo arquitecto y que, como se indica en el propio grabado fue promovida por el Emperador Jose I en el año 1696. Y es que en efecto, desde finales del siglo XVII y principios del XVIII muchos de los grandes palacios –especialmente de las regiones del Imperio germánico y austríaco- optaron por exteriorizar sus escaleras, tal y como ponen de

³⁸ VON ERLACH, Johann Fischer.- *Entwurf Einer Historischen Architectur* [on line], Leipzig, 1725, actualizado en 2010-06-09, [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725>>, tabla XIX.

³⁹ Es importante recordar la importancia que tiene la puesta en escena a lo largo del siglo XVII. En este sentido esta panoplia teatral se ve muy bien desarrollada e ilustrada en los tratados de arquitectos como el Padre Pozzo o Galli Bibiena, donde la escalera interactúa con otros elementos arquitectónicos como columnas, pilares, arquivoltas, arcos; que se complementan con escultura y otros elementos ornamentales. La escenografía aplicada al urbanismo tiene un bello resultado en la Fontana de Trevi, donde en este caso se suple la presencia de la escalera por otro importante elemento arquitectónico como es la fuente.

manifiesto obras como el Nymphenburg (Cuivilles, 1734-1739) o el Castle de la Solitude (P. de la Guêpière, 1764-1769).



Fig. 9 - P.de La Guêpière. Castle Solitude.

En ocasiones la escena central se complementa con espacios laterales, a menudo dominados por pequeñas arquitecturas, en los que se abren otras escaleras que, una vez más, vuelven a marcar distintas direcciones, fomentando la multiplicidad de perspectivas. Las láminas 5 y 6 del tratado de P. Decker dan buena muestra de esta realidad.⁴⁰ En ambas ilustraciones existe un gran espacio que antecede al edificio que centra la composición. Sin embargo, mientras en la primera de ellas la escalera es un elemento constante -y *cuasi* desbordante- que potencia y acaba por definir el eje principal; en la segunda se desplaza al fondo del plano, se lateraliza respecto a la arquitectura central, pero sigue siendo un elemento de vital importancia en la proyección de los ejes diagonales que abren la imagen, que también se venían marcando por los senderos del jardín. En el fondo de estas disposiciones no sería extraño localizar el hacer de Hans Vredeman de Vries,⁴¹ pues en su tratado de arquitectura, a propósito de la ilustración de los órdenes clásicos, se presentan

⁴⁰ DECKER, Paulus.- *Des Furstlichen ...*Op. cit., láms. 5-6.

⁴¹ VREDEMAN DE VRIES, Hans.- *Architecture, Architectura, la haulte et fameuse science, consistante en cincq manières d'édifices ou fabriques*. [on line] (ed. Vredeman de Vries, Le Haye, 1606), citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108048s.r=hans+vredeman+de+vries.langES>>.

varias perspectivas de ciudades, donde la escalera –aunque quizá con un carácter más secundario- contribuye a organizar el espacio.



Fig. 10 - H. Vredeman de Vries. Perspectiva de una ciudad.

De todo esto se puede sustraer que los arquitectos centroeuropeos del siglo XVIII vieron en la escalera tanto interior⁴² como exterior unos valores monumentales y estéticos que se plasman en la obra construida y en el proyecto, de manera que este último se convierte en otra obra de arte, además de un documento de especial importancia, ya que muchas de las obras ilustradas en estos tratados no llegaron a ejecutarse; pero que probablemente pudieron servir de modelo a otros arquitectos coetáneos o posteriores. En todo caso, son todos ellos proyectos muy ambiciosos, ligados a la construcción de grandes palacios para miembros de la Corte o para el propio Monarca. Algunos se quedaron en la mera utopía, no trascendieron del ámbito gráfico, pero la pervivencia en el papel, su recopilación en los tratados y su difusión por numerosos países permiten apreciar no sólo como constituyen un buen ejercicio de perspectiva; sino la evolución y cambio de mentalidad que experimentan los teóricos y arquitectos en cuanto al tratamiento del tema.

⁴² Recuérdese, por ejemplo, la importancia que tuvieron las escaleras de palacios como Weissenstein o el de Wurzburg; así como las escaleras del Palacio del Belvedere de Viena; o las del Palacio Madama, más próximas en el tiempo a estas panorámicas de Decker y von Erlach.

Por tanto, ello demuestra como la escalera monumental se está elevando a una categoría que supera la condición de monumento, para convertirse en un elemento estético que se integra ya no sólo con la arquitectura, formando una especie de fondo teatral; sino que más allá de todo esto conquista también el paisaje, una idea que perdura en los fabulosos jardines del siglo XIX, dentro de ese contexto romántico de jardines y senderos que no llevan a ninguna parte, donde el elemento impuesto por la mano del hombre, se integra con el elemento impuesto por la mano de Dios.

Sin embargo, la idea romántica de la escalera como elemento que no llega a ningún lado; o como instrumento que potencia la dignidad del espacio en el que se encuentra, en definitiva, como ejercicio de sublimación, tiene un claro precedente en las obras de G. B. Piranesi el cual, en muchas ocasiones, no entendió sus grandes e inquietantes escenarios sin la presencia de largas o cortas sucesiones de peldaños. En muchos casos siguen siendo utopismos como los que se habían desarrollado en las obras de Von Erlach y Decker; en otros casos, son simplemente visiones oníricas. No se puede obviar como él mismo es consciente de la importancia de este elemento arquitectónico. Así lo pone de manifiesto en el *Diseño para una gran escalera*.⁴³

⁴³ PIRANESI, Giovanni Batista.- *Selected etchings by Piranesi* [on line] (with an introduction by C.H. Reilly), Liverpool, [citado en 2010-10-04]. Formato PDF. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/selectedetchings01pirauoft>>, pág. 6.

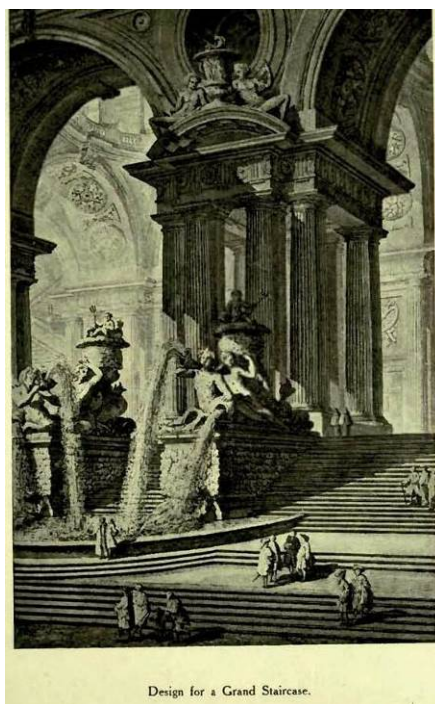


Fig. 11 - G. B. Piranesi. Diseño para gran escalera.

Es habitual que por medio de la representación de estas piezas también se intente remarcar la dignidad del edificio en el que se encuentran. En muchos casos se trataba de edificios de la Antigüedad de Roma -los cuales pudo conocer de una u otra forma en la propia ciudad- como los mausoleos de emperadores, donde a un monumental edificio le corresponde una escalera de la misma categoría que, además, cumple la función de pedestal. En otros casos se trata simplemente de la representación de escaleras urbanas que definen importantes escenarios de la ciudad de Roma, tales como la Plaza del Capitolio. En otros casos se trata de edificios imaginarios, como las habituales cárceles,

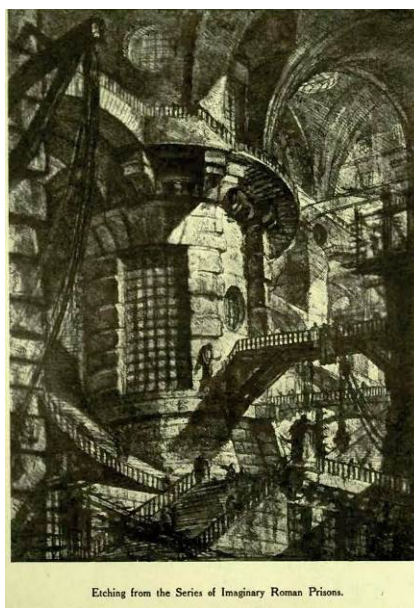


Fig. 12 - G. B. Piranesi. Dibujo de prisión imaginaria romana.

en penumbra, casi en ruinas y con multitud de plataformas que se conectan por medio de numerosas escaleras dispuestas de diversas formas.

De todo lo anterior se puede acabar por concluir que la evolución en el pensamiento y planteamiento de los grandes teóricos de arquitectura resulta muy positiva para el desarrollo de la escalera monumental. Si en los primeros momentos aún existían reticencias hacia la integración y valoración de la escalera como un elemento integrador de la casa, conforme a la tradición impuesta ya desde la Antigüedad; los siglos XVII y XVIII van a ser decisivos en el proceso de monumentalización de este elemento; llegando en el propio siglo XVIII a ser considerado ya un elemento de carácter estético que se integra no sólo con el edificio sino que, trascendiendo de él, se integra con la naturaleza y forma parte de ella. Así la consideran los teóricos del siglo XVIII, rompiendo definitivamente el viejo concepto de la escalera.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO.

Fig. 1. A. du Cerceau. Modelo de casa nº 25.

Fig. 2. G. Boffrand. Planta del palacio de Wurzburg.

Fig. 3. A. Bray. Escaleras del Palacio Oval de Fontainebleau.

Fig. 4. E. Egás. Hospital de la Santa Cruz de Toledo.

Fig. 5. G. Boffrand. Palacio de la Malgrange.

Fig. 6. A. del Pozzo. Escenografía.

Fig. 7. P. Decker. Modelo de casa nº 36.

Fig. 8. J. Fischer von Erlach. Palacio de Schönbrunn.

Fig. 9. P. de La Guêpière. Castle Solitude.

Fig. 10. H. Vredeman de Vries. Perspectiva de una ciudad.

Fig. 11. G. B. Piranesi. Diseño para gran escalera.

Fig. 12. G. B. Piranesi. Dibujo de prisión imaginaria romana.

Miguel Coelho: um insólito artista da talha dourada

Paula Cristina Machado Cardona
Técnica Superior da Câmara Municipal do Porto / Investigadora do CEPESE
- Centro de Estudo da Economia População e Sociedade

Resumo: A figura do mestre entalhador Miguel Coelho, natural de Barcelos e activo no Douro e Minho entre 1698 e 1742, por um período de mais de 30 anos, chamou a atenção de alguns investigadores e não nos deixou indiferente. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que apresentou a primeira grande síntese da sua biografia e das suas obras, coloca-o na senda de artistas como Marciliano de Araújo. De facto, Miguel Coelho apresenta-se como artista polivalente - entalhador, imaginário, escultor e riscador, granjeou prestígio em vida e deixou-nos um importante legado no que à talha do período nacional diz respeito. A qualidade e dimensão da sua obra bem justifica a tentativa de traçar os itinerários geográficos da sua produção artística, avaliar a evolução e os aspectos diferenciadores da talha por si concebida, face aos estereótipos que então prevaleciam, tentando identificar, paralelamente, os continuadores da sua obra – a sua “descendência” artística.

Palavras-chave: Miguel Coelho, Entalhador, Barroco

Abstract: The woodcarver artist Miguel Coelho, from Barcelos, working in the region of Douro Minho between 1698 and 1742, for a period of more than 30 years, called the attention of some art investigators. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, who presented the first synthesis of his biography and his works, places him in the same level of artists as Marciliano de Araújo. In fact, Miguel Coelho was a multifaceted artist - wood carver, sculptor and designer. In his time it was considered a famous wood carver artist, and let us a important legacy. The quality and dimension of his works justify the attempt to trace the geographic itineraries of his artistic production, to evaluate the evolution and the different aspects of his works and finally trying to identify his “artistic descent”.

keywords: Miguel Coelho, Woodcarver, Baroque

1. Os lugares, os espaços e as pessoas

A obra de Miguel Coelho, como de qualquer outro artista materializa-se em lugares, em geografias urbanas: cidades, vilas e aldeias. Contextualiza-se no espaço sacro: catedrais, colegiadas, igrejas paroquiais, conventuais e capelas privadas, mas também nas áreas adjacentes daqueles edifícios – sacristias e consistórios. A obra envolve várias pessoas, intervenientes directos e indirectos da produção artística: o mestre que na sua oficina, o formou; os oficiais que trabalham consigo e para si; os encomendantes da obra; os parceiros que em sociedade consigo a conceberam; os que o protegeram e promoveram; os seus colaboradores mais directos e finalmente os usufruidores, uma grande massa anónima de gente que individual ou colectivamente convergia, para o espaço sagrado.

2. O tempo artístico

A arte de Miguel Coelho ocorre num tempo artístico específico, condicionado por questões de ordem política, social, económica e cultural. O Barroco, que é também uma mentalidade, triunfa por toda a Europa no séc. XVII, está directamente relacionado com a cultural católica no seu processo de reforma da moral e dos costumes religiosos.

Sob o lema da renovação, o barroco estende-se a todas as artes – arquitectura, escultura, pintura, azulejaria, ourivesaria, paramentaria, artes da madeira.

Preencherá os interiores dos templos transformando-os radicalmente e criando novos ambientes onde a tônica dominante é o preenchimento dos espaços vazios.

Arte cénica, que será usada como um veículo privilegiado dos princípios reformadores da moral católica. Explorará as sensações, usando com maestria impar o ouro. Uma impressionante profusão de luz cobrirá as máquinas retabulares, grandes molduras de ouro que enquadram as imagens devocionais.

São estas grandes molduras de ouro que Miguel Coelho conceberá. Ficará conhecido como autor do risco de retábulos que ele próprio executará, fará retábulos de acordo com o risco de outros mestres seus contemporâneos, mas também se distinguirá na escultura de imagens de vulto pleno e na concepção, risco e execução de talha de órgãos e púlpitos, tectos e grades. Fará móveis para as sacristias e será chamado para peritar e avaliar equipamentos de talha. São 44 anos de actividade, documentada, que se inicia em 1698 e que, quase ininterruptamente vai até 1742, há apenas num período que medeia entre 1699 e 1705, que não encontramos, até à data, referências ao artista.

3. O homem. O artista

Este “Conceituado mestre de retábulos e admirado entalhador, sempre referido como “Miguel Coelho de Barcelos” é uma personalidade artística que, como Marciliano de Araújo, bem merece uma monografia que nos trace os seus itinerários, onde se aprecie a sua técnica e arte de esculpir ou de entalhar, onde se documente a sua evolução tanto na adopção de temas figurativos como a estruturação dos retábulos. Está fora de dúvida que é esplendorosa a sua arte de entalhar, que lhe devemos frontais de altar sempre colocados entre os melhores que possuímos e que a sua vida, muito operosa, está profundamente ligada à evolução da talha e aos tipos de retábulos minhotos, em estilo nacional.”¹

Estamos de facto perante um conceituado artista com uma sólida formação, o seu traço é firme e simultaneamente solto e sinuoso, mostrando, um invulgar domínio anatómico nas figurações humanas, onde aliás é comumente notória a dificuldade de grande parte dos entalhadores e até de muitos imaginários e escultores. Os outros elementos decorativos, mormente os vegetalistas são também tratados com volumetria escultórica, o que imprime às grandes

¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1990 – Barcelos, in *“Cidades e Vilas de Portugal”*. Lisboa: Editorial Presença, p. 81-82

superfícies entalhadas uma espécie de tridimensionalidade que autonomiza as peças das paredes onde se encostam. Esta característica, aliada ao equilíbrio que imprime na arquitectura das estruturas retabulares tornar-se-á uma das suas imagens de marcas.

Miguel Coelho nasce em Barcelos por volta de 1670/1671, é baptizado na colegiada de Barcelos em 1671, casa duas vezes a primeira em 1700 com Teresa Pinheiro², a segunda em 1719 com Patrícia Joana.

Da sua actividade destacamos a primeira grande obra de vulto, feita por encomenda da confraria do Santíssimo Sacramento da colegiada de Barcelos – o risco e a execução do retábulo da sua capela, em 1698/1699; em 1712, preside à comissão fabriqueira da Colegiada de Barcelos. Em 1742 encontra-se ao serviço da Misericórdia de Ponte de Lima a trabalhar nos tectos do coro e retábulo da capela-mor.³

4. Formação

Miguel Coelho terá aprendido na oficina do entalhador Manuel de Almeida, natural de Barcelos e autor dos retábulos da capela dos Mareantes da matriz de Caminha⁴ e do retábulo da Misericórdia das Pereira em Ponte de Lima⁵. A sua formação passou pelas três fases que se impunham como obrigatórias na habilitação do artista para o exercício do seu ofício: 1ª - aprendizagem, iniciada desde jovem (entre os 11 e os 17 anos), durava entre 2 a 5 anos no caso de entalhadores, escultores, ensambladores e torneiros, decorrendo numa oficina ou tenda, em contacto com oficiais e sob a orientação de um mestre; 2ª - estatuto de oficial, estando nesta fase habilitado para exercer o seu ofício, submetendo-se a um exame do ofício para abrir oficina e receber aprendizes e

² SILVA, Armando B. Malheiro da; TRIGUEIROS, António Júlio Limpo, 1999 - *Sidónio Pais. De Caminha ao Panteão Nacional*. Viana do Castel: *Centro de Estudos Regionais*, p. 129

³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de Ob. cit., p. 83

⁴ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de Ob. cit., p. 83

⁵ CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010 – *O perfil Artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, p. 261

oficiais; 3^a - o grau de mestre era obtido por exame, junto de dois juizes do ofício, após um período de 6 anos como oficial⁶.

Miguel Coelho é um artista polivalente, a documentação refere-o como mestre de vários ofícios – entalhador, imaginário, escultor, a que se soma a actividade de riscador e por certa tipologia de obra arrematada, torneiro. A arquitectura e a pintura e douramento aparecem também no rol de obras reveladas em Miguel Coelho, pese embora não assumam expressão relevante na sua actividade, maioritariamente de riscador e entalhador.

É comum, para o século XVII e XVIII, o mesmo artista aparecer designado de várias formas⁷, no caso em apreço, Miguel Coelho é mencionado como escultor, imaginário e riscador em vários contratos de obra analisados: Surge na qualidade de mestre escultor na documentação referente aos retábulos que executou respectivamente para as capelas de Santa Quitéria e Santa Ana da igreja do Colégio de São Lourenço no Porto (1715; 1718); como imaginário no contrato da obra do retábulo-mor da igreja matriz de Ponte da Barca (1723), na documentação da Misericórdia de Caminha, onde se encontra a trabalhar nos retábulos colaterais da igreja (1732-1733) e no contrato que assina com a Misericórdia de Ponte de Lima para a obra do retábulo, tribuna e frontal (1738). Foi responsável pelo risco do retábulo da capela da confraria do Santíssimo Sacramento da colegiada de Barcelos (1698); de um dos retábulos laterais da igreja do Senhor da Cruz, Barcelos (1709); do retábulo-mor da igreja de São Vicente, Braga (1721); do retábulo e tribuna da igreja paroquial de Mazedo, Monção (1722); do retábulo, tribuna e sacrário, da capela-mor da igreja matriz de Ponte da Barca (1723) e dos retábulos laterais da igreja da Misericórdia de Caminha (1732-1733).

⁶ FERREIRA-ALVES, 1989 - *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, p. 61

⁷ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, ob. cit. p. 69-76

5. Itinerário das obras. As primeiras obras

A área geográfica coberta pelas intervenções artísticas de Miguel Coelho é vasta, cobre, *grosso modo* por ordem cronológica, a vila de Barcelos, as cidades do Porto e Braga, o concelho de Monção, as vilas de Ponte da Barca, Viana do Castelo, Ponte de Lima, Arcos de Valdevez e Caminha.

As primeiras obras documentadas deste artista são executadas na igreja colegiada de Santa Maria de Barcelos, tinha na altura cerca de 27 anos de idade e executa, a 25 de Junho de 1698, os caixilhos de talha dos painéis destinados ao retábulo da capela da confraria de Nossa Senhora da Graça. No ano seguinte, em 1699 concebe a planta e o risco do novo retábulo da confraria do Santíssimo Sacramento. Só votaremos a ter notícia de Miguel Coelho em 1705, quando volta a ser chamado pela confraria de Nossa Senhora da Graça para intervir no entablamento do retábulo e três anos depois procede ao concerto da totalidade da máquina retabular⁸.

A sua primeira fase artística, que se pode observar no retábulo da capela da confraria do Santíssimo Sacramento da colegiada de Barcelos, equipamento que ocupa a totalidade da parede testeira da capela, localizada do transepto do lado da epístola, que como referido foi executado em 1699, com risco da sua autoria, está em sintonia com as características dominantes da retabulística em voga neste período: apresenta planta em perspectiva côncava, embasamento em duplo registo, corpo único, um só tramo e ático. Na parte central enquadra um trono piramidal em 4 degraus, que se inscreve na denominada tipologia de retábulos eucarísticos⁹.

Ora o retábulo da capela da confraria do Santíssimo Sacramento da colegiada de Barcelos segue as características dominantes da talha Nacional: apresenta colunas toras, espiraladas, revestidas por cachos de uvas, parras, fénixes,

⁸ CARDONA, Paula Cristina Machado, 2000/202 – “A Arte da Talha das Confrarias da igreja Matriz de Barcelos”, in *Barcelos Revista*, 2ª série, nºs. 11, 12, 13. Barcelos: ed Câmara Municipal de Barcelos, p. 112

⁹ LAMEIRA, Francisco, 2005 – *O Retábulo em Portugal das origens ao declínio*, Património Monografia História da Arte 01, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Centro de História de Arte da Universidade de Évora, p. 12-13

meninos nus. O ático é composto por três arcos salomónicos cortados transversalmente por quatro aduelas. Esta tipologia de retábulos, que se espalha por todo o território nacional a partir do último terço do século XVII, persistirá, no território Alto-minhoto, até cerca de 1729.

6. A evolução do seu estilo. A fase de maturidade

Nos retábulos riscados e executados por Miguel Coelho, para as amplas capelas das catedrais, colegidas, matrizes, paróquias, igrejas conventuais ou capelas das casas nobres é evidente a fidelização às características dominantes, do ponto de vista estrutural, do estilo Nacional. Todavia, os retábulos que este artista concebe a partir da década de 20 do século XVIII, apresentam uma importante evolução, mais decorativa que estrutural, que se afirmará como outra imagem de marca, uma outra assinatura deste artista a par do traço seguro e do entalhe escultórico, referimo-nos ao remate do ático dos retábulos no qual, os arcos salomónicos e as arquivoltas convencionais dão lugar a molduras recortadas por colchetes, ou como vulgarmente dizem por C invertidos. Forma que decorre dos tratados franco-alemães de finais do século XVII, que circularão em Portugal e com os quais, certamente, Miguel Coelho terá tido contacto, em especial o tratado de arquitectura do pintor, gravurista e tratadista alemão Wendel Dietterlin, publicado em finais do séc. XVI e amplamente divulgado.

Essa característica que imprimirá aos seus retábulos está bem patente no retábulos-mor da igreja de São Vicente, Braga (1721); da igreja do Bom Jesus da Cruz, Barcelos (1722); da igreja matriz de Ponte da Barca (1723) e nos Retábulo da capela de Nossa Senhora da Glória, do palácio da Carreira, Viana do Castelo (1727) [ver fotografia 1] e no retábulo da capela de Nossa Senhora das Dores da colegiada de Ponte de Lima (1729) [ver fotografia 2].

Seguindo o itinerário artístico das obras de Miguel Coelho, salientamos como obra de vulto o retábulo, hoje inexistente, da capela da confraria do Santíssimo

Sacramento da Sé de Braga, cuja escritura é feita no Porto e assinada entre o juiz da confraria, Pedro da Cunha Sotomaior, fidalgo da casa de sua majestade e que era também alcaide-mor de Braga. O retábulo seria executado segundo a planta e apontamentos de João Pereira dos Santos, da cidade do Porto. O preço do ajuste foi de 1.300.000 réis, a obra devia estar concluída no fim do mês de Maio de 1720. Desta estrutura retabular, resta apenas o frontal de altar que representa o *Triunfo da Eucaristia*¹⁰, no qual as suas qualidades de exímio escultor são bem evidentes.

Estão documentadas outras intervenções de envergadura concebidas e executadas por si e provavelmente pela sua equipe de oficiais. Destacamos a empreitada que realizará, entre 1732 e 1738 no convento beneditino de Santa em Viana do Castelo, programa que contemplou o forro do refeitório do mosteiro, mobiliário e um púlpito destinado a esse espaço¹¹. No interior da igreja é da sua responsabilidade a “obra de talha das grades do coro de cima e da do de bayxo”, intervém também na talha dos altares; executa o forro da casa do capítulo e a talha dos dois nichos das imagens de N.^a Sr.^a e S. José que ladeiam o arcaz¹². A última das suas obras para este convento beneditino será a do púlpito¹³ [ver fotografia 3], cuja base apresenta estrutura e elementos decorativos idênticos ao púlpito da igreja da Misericórdia de Ponte de Lima, também da sua autoria. A talha da Misericórdia de Ponte de Lima será o seu último programa decorativo de envergadura. A 28 de Abril de 1738, ajusta o retábulo tribuna e frontal da capela-mor, por preço de 400.000 réis. Esclarece o contrato de obra que o frontal de altar devia ter por modelo o frontal do altar-mor da Misericórdia de Braga. Ora o frontal que Miguel Coelho esculpe para Ponte de Lima, que representa a *Multiplicação dos Pães*, [ver fotografia 4] é

¹⁰ BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984 - *Obras de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade do Porto*. Porto: vol. II, p. 537-541

¹¹ PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, 2010 - Os mosteiros beneditinos femininos de Viana do Castelo arquitetura monástica dos séculos XVI ao XIX Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], p. 215

¹² ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, 1999 - Obras no convento de Santa Ana de Viana do Castelo (séculos XVII-XVIII). 1 - Os autores dos projectos de intervenção, in: *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. In memoriam*. Porto: Faculdade de Letras, vol. 2, p. 294 e PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, Ob. cit. p. 222

¹³ PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, Ob. cit. p. 231-232

uma verdadeira obra-prima que ombreia com outro frontal por si executado (segundo o risco do arquitecto portuense João Pereira dos Santos), o do *Triunfo da Eucaristia*, feito 20 anos antes para a confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Braga. Em 1742 está a assentar as grades do coro, o forro do tecto da igreja [ver fotografia 5] e do coro, os apainelamentos da capela-mor e o púlpito¹⁴.

A talha de Miguel Coelho revestiu ainda órgãos e a sua reputada técnica foi evidenciada várias vezes ao ser convocado para avaliar obras de talha. Por volta de 1731, Miguel Coelho, juntamente com Francisco Pereira de Castro, avalia a obra dos púlpitos da igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez, executados pelo mestre entalhador arcuense Manuel Gomes da Silva. No auto de peritagem ficou dito que Manuel Gomes tinha dado plena satisfação à planta, executando a obra com grande perfeição e não havendo reparos a fazer. Como a mesa decidiu alterar a forma dos púlpitos de quadrados para sextavados, achou Miguel Coelho que o guarnecimento do sextavado levaria mais de 30 dias de trabalho¹⁵. Esta nota é reveladora da isenção de Miguel Coelho a respeito desta obra em particular, para a qual fez os apontamentos, de acordo com planta da autoria do mestre pintor Francisco Álvares, e manifesta interesse em arrematar a obra chegando a fazer dois lances, o último dos quais no valor de 150.000 réis, que será preterido a favor da proposta mais barata, é certo, (120.000 réis) de Manuel Gomes da Silva¹⁶.

A sua destreza foi também posta em prática na construção de móveis de sacristia, como os arcazes que concebeu a matriz de Ponte de Lima (1729) e para a Misericórdia de Ponte da Barca (1734).

Importa ainda salientar o envolvimento de Miguel Coelho com outras tipologias de obras, marginais à arte da talha. Falamos da obra de pintura e douramento

¹⁴ REIS, António Matos, 1997 – *A Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima no Passado e no Presente*. Ponte de Lima: Misericórdia de Ponte de Lima, p. 68-69.

¹⁵ CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012 – *Arte no Tempo das Devoções. Património Artístico de Arcos de Valdevez Séculos XVII a XIX*. Porto: ed. Município de Arcos de Valdevez, p. 125-126

¹⁶ CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012 Ob., cit., pp. 125-126

da igreja paroquial de São Salvador de Parada, Vila Verde adjudicada a 22 de Agosto de 1721, ao mestre pintor João Lopes da Maia na qual o mestre entalhador de Barcelos surge como fiador da obra e em 1728, a 1 de Maio é testemunha do contrato de pedraria da construção do Recolhimento do Menino Deus da Vitória de Barcelos. 5 dias depois toma a obra de carpintaria, trespasando-a em Setembro a André Duarte, de Lijó, Barcelos¹⁷.

Listagem das obras 1698 – 1742

Data	Tipo de obra	Ofício	Fonte
1698, 25 de Junho	Contrata a obra dos caixilhos em talha, para os painéis do retábulo da capela da confraria de N. ^a Sr. ^a da Graça da colegiada de Barcelos	(entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2000/2002 – “A Arte da Talha das Confrarias da igreja Matriz de Barcelos”, in <i>Barcelos Revista</i> , 2 ^a série, nºs. 11, 12, 13. Barcelos: ed: Câmara Municipal de Barcelos. p. 114
1698	Executa o risco do retábulo da capela da confraria do S. Sacramento da colegiada de Barcelos	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, ob. cit., 2000/2002, p.121
1708	Intervém na totalidade da máquina retabular da confraria de N. ^a Sr. ^a da Graça da colegiada de Barcelos	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, ob. cit., 2000/2002, p. 112
1709	Executa os retábulos laterais da igreja do Sr. da Cruz, Barcelos. Um dos riscos será da sua autoria	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – Barcelos, in “ <i>Cidades e Vilas de Portugal</i> ”. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p.83
1713-1714	Risca e executa a tarja em talha para remate do arco da capela da confraria do S. Sacramento da colegiada de Barcelos	(entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, ob. cit., 2000/2002, p. 121
1715, Agosto – 1716	Terá sido o autor do retábulo da capela de St. ^a Quitéria da igreja do Colégio de S. Lourenço, Porto	(mestre escultor)	BRANDÃO, Domingos de Pinho - <i>Obras de Talha Dourada, Ensablagem e</i>

¹⁷ OLIVEIRA, Eduardo Pires de 2011 - André Soares e o rococó do Minho. Porto: DCTP, Faculdade de Letras da U. Porto, [Tese de doutoramento policopiada], Vol. III, p. 87 - 91

			<i>Pintura na Cidade do Porto, Porto: 1984, vol. II, p.452-453</i>
1716, 9 de Março	Contrata a obra do acrescento da tribuna da igreja de N. ^a Sr. ^a do Carmo (Carmelitas Descalços), Porto, segundo a planta de Santos Pacheco	Morador na vila de Barcelos, arrabalde da Porta do Vale (mestre entalhador)	BRANDÃO, Domingos de Pinho, Ob., cit. p. 464 - 467
1718, 5 de Setembro	Contrato de talha da capela de St. ^a Ana que devia seguir o modelo da de St. ^a Quitéria, da igreja do Colégio de S. Lourenço, Porto	(mestre escultor)	BRANDÃO, Domingos de Pinho, Ob., cit. p. 514-517
1718, 15 de Dezembro	Ajusta a obra do retábulo da confraria do S. Sacramento da Sé de Braga	Viúvo, morador na vila de Barcelos (mestre entalhador)	BRANDÃO, Domingos de Pinho, Ob., cit. p. 537-541
1719	Faz a obra do túmulo e conserto do sacrário do retábulo da confraria do S. Sacramento da colegiada de Barcelos	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, ob. cit., 2000/2002, p.121
1720, 7 de Dezembro	Executa o retábulo da confraria de Santo Homem Bom da Sé de Braga	(mestre entalhador) ?	OLIVEIRA, Eduardo Pires de 2011 - André Soares e o rococó do Minho. Porto: DCTP, Faculdade de Letras da U.Porto, [Tese de doutoramento policopiada], Vol. III, p.. 87-91
1720, 12 de Dezembro	Executa o retábulo da Confraria de S. Francisco da Sé de Braga	(mestre entalhador) ?	OLIVEIRA, Eduardo Pires de, ob., cit.p 87-91
1721, 8 de Dezembro	Risca e executa o retábulo-mor da igreja de São Vicente, Barga. A encomenda incluía ainda dois anjos para o retábulo	(mestre entalhador) ?	OLIVEIRA, Eduardo Pires de, ob., cit. p 88
1722, 15 de Novembro	Executa o novo retábulo da capela-mor da igreja do Senhor da Cruz, Barcelos	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, Ob., cit. p.83
1722, 13 de Dezembro	Risca e executa (em parceria com Tomé de Araújo) o retábulo e tribuna da igreja de Mazedo, Monção	(mestre entalhador)	MOREIRA, António Fernandes – O Barroco no Alto-Minho. Centro de Estudos Regionais. Viana do Castelo. 2006. p. 441
1722-1723	Executa o retábulo de N. ^a S. ^a do Loreto da Sé de Braga	(mestre entalhador) ?	OLIVEIRA, Eduardo Pires de, ob., cit.p 87-91
1723	Contrata a obra do retábulo da capela das Almas da	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado,

	colegiada de Barcelos e imagens de dois anjos e uma águia		ob. cit., 2000/2002, p. 116
1723, 10 de Agosto	Risca e executa o retábulo, tribuna e sacrário da capela-mor da igreja matriz de Ponte da Barca por preço de 390.000 réis	Natural de Barcelos, residente em Braga (mestre imaginário)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004 - A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX. Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], p. 465-466
1724	Executa o frontal do retábulo-mor da igreja do Senhor da Cruz, Barcelos	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, Ob., cit. p.83
1727	Executa a caixa do órgão da matriz de Barcelos	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, Ob., cit. p.83
1727, 15 de Setembro	Adjudica o retábulo destinada a uma capela da Ordem Terceira Dominicana junta ao mosteiro de São Domingos, Viana do Castelo, no valor de 180.000 réis.	(mestre entalhador) Ambrósio Coelho, autor do risco do retábulo (mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012 - <i>Confrarias em Viana do Castelo: a encomenda artística dos séculos XVI a XIX</i> . Porto: ed: Cepese/Afrontamento – p. 298
1727(?)	Executa o retábulo da capela de Nossa Senhora da Glória ou dos Anjos do Palácio da Carreira em Viana do Castelo	(mestre entalhador) ?	Por atribuição da autora
1729	Adjudica a obra do retábulo da confraria de N. ^a Sr. ^a das Dores da matriz de Ponte de Lima	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010 – <i>O perfil Artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna</i> . Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, p. 84
1729, 25 Maio	Executa o arcaz da confraria do Espírito Santo, destinada à sacristia da matriz de Ponte de Lima, pela quantia de 42.250 réis.	(entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010, ob., cit., p. 62
1730	Encontra-se a intervir no coro da igreja do Senhor da Cruz,	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de,

	Barcelos		Ob., cit. p.83
1730, 20 de Julho	Apresenta o seu lance para a execução dos púlpitos da igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez.	Natural de Barcelos, assistentes nos Arcos de Valdevez (mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012 – <i>Arte no Tempo das Devoções. Património Artístico de Arcos de Valdevez Séculos XVII a XIX</i> . Porto: ed. Município de Arcos de Valdevez, p.. 125-126
1730, +/- 28 de Julho	Executa os apontamentos dos púlpitos da igreja do Espírito Santo, de acordo com planta da autoria do mestre pintor Francisco Álvares. Miguel Coelho apresenta lance para a obra dos púlpitos no valor de 150.000	Assistente nos Arcos de Valdevez, autor dos apontamentos dos púlpitos (mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012, ob., cit. p. 125-126
1731(?)	Faz a peritagem dos púlpitos juntamente com Francisco Pereira de Castro, entalhador de Braga.	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012, ob., cit. pp. 125-126
1731	Adjudica a talha da caixa do órgão da igreja do Senhor da Cruz de Barcelos	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, Ob., cit. p.83
1732, Janeiro	Adjudica a obra do forro da sacristia da Misericórdia de Ponte da Barca, no valor de 52.000 réis.	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 – <i>Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho</i> , in “ <i>A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa</i> ”. Porto: ed. Cepese, p. 525
1732	Encontrava-se a assentar o forro do refeitório do mosteiro de St. ^a Ana de Viana do Castelo no valor de 114.200 réis. Executa o mobiliário e um púlpito, destinados a este mesmo espaço	(mestre entalhador) ?	PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, 2010 - <i>Os mosteiros beneditinos femininos de Viana do Castelo arquitectura monástica dos séculos XVI ao XIX</i> Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do

			Porto, [Tese de doutoramento policopiada], p. 215
1732 - 1733	Executa o risco dos retábulos laterais da igreja da Misericórdia de Caminha. Pagamento de 50.000 réis feitos por mão do seu fiador, José Coelho, seu sobrinho.	(mestre imaginário) José Coelho de Fonseca (mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 Ob., cit., p. 530
1734, Junho	Está a intervir no arcaz da sacristia da igreja da Misericórdia de Ponte da Barca	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 Ob., cit., p. 525
1734, Outubro	Encontra-se a executar os retábulos laterais da Misericórdia de Caminha, recebeu pela obra 100.000 réis	(mestre imaginário) José Coelho de Fonseca (mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 Ob., cit., p. 530
1735	Está no Convento de St. ^a Ana de Viana a executar a obra de talha das grades do coro e sub-coro; intervém na talha dos altares da igreja. Executa o forro da casa do capítulo e a talha dos dois nichos das imagens de N. ^a Sr. ^a e S. José que ladeiam o arcaz.	(mestre entalhador)	PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, Ob. cit. p. 222 ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - <i>Obras no convento de Santa Ana de Viana do Castelo (séculos XVII-XVIII). 1 - Os autores dos projectos de intervenção. In: Carlos Alberto Ferreira de Almeida. In memoriam. Porto, Faculdade de Letras, 1999, vol. 2, p. 294</i>
1735, Fevereiro	Recebe o último pagamento, 16.720 da obra do forro da sacristia da Misericórdia de Ponte da Barca	(mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004, ob., cit., p. 691
1735, Fevereiro	Recebe o último pagamento, 100.000 réis da obra dos retábulos da Misericórdia de Caminha	(mestre imaginário)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 Ob., cit., p. 530
1735	Dá parecer sobre o novo altar da igreja do Senhor da Cruz de Barcelos	(mestre entalhador)	ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, Ob., cit. p.83
1735 – 1736	Faz a peritagem ao retábulo da confraria de Santo António da matriz de Arcos de Valdevez, recebendo 1.840 réis.	É referida a sua presença em Ponte da Barca (mestre entalhador)	CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012, ob., cit. p. 126
1738	Executa o púlpito da igreja do convento de St. ^a Ana de Viana do Castelo	(mestre entalhador)	PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, Ob. cit. p. 231-232
1738, 28 Abril	Arremata a obra do retábulo	(mestre	CARDONA, Paula

	tribuna e frontal da igreja da Misericórdia de Ponte de Lima, no valor de 400.000 réis.	imaginário)	Cristina Machado, 2010, ob., cit., p. 262, 404-405
1742	Executa a obra do forro da igreja, grades do coro e púlpito da Misericórdia de Ponte de Lima	(mestre entalhador)	REIS, António Matos, 1997 – A Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima no Passado e no Presente, Ponte de Lima, 1997, p. 68-69.

7. Descendência artística

A vastidão da obra de Miguel Coelho leva-nos obrigatoriamente a considerar, nenhum dado factual ainda o provou, a existência de uma oficina sua dotada de oficiais que respondiam, sob sua orientação, às múltiplas encomendas. Sabemos que na fase final da sua vida e em plena actividade, contou com dois colaboradores próximos, ligados por laços familiares e que tiveram intervenção directa nas últimas obras arrematadas pelo mestre de Barcelos. Falamos do seu sobrinho José Coelho de Fonseca, que em 1734 é fiador da obra dos retábulos que Miguel Coelho havia arrematado na Misericórdia de Caminha. José Coelho de Fonseca, na sua qualidade de entalhador, portanto oficial mecânico tornar-se-á em 1735-1736, (biénio em que terá entrado como irmão), no tesoureiro da Santa Casa da Misericórdia, manter-se-á como tesoureiro no biénio seguinte 1736 – 1737 e virá também a ocupar o cargo de escrivão em 1738-1739, caso raro na estrutura governativa das Misericórdias que reservava para os confrades de condição nobre os cargos de provedor, tesoureiro, escrivão, mordomo e visitador.¹⁸ Nas obras da Misericórdia em Ponte de Lima, Miguel Coelho, provavelmente já debilitado, é apoiado e por vezes substituído pelo seu genro, Manuel Machado¹⁹. Desconhecemos o ofício de Manuel Machado, mas estaria certamente relacionado com as artes da madeira.

¹⁸ CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 – Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho, in “A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa. Porto: ed. Cepese, p. 530; 532

¹⁹ REIS, António Matos, Ob., cit., p. 68-69

Miguel Coelho é um nome cimeiro do circuito das elites artísticas, insólito pela qualidade, diversidade e quantidade de obra produzida. Insólito também pelo tempo em que se manteve activo. Morre em 1743 com 71 anos, morre pobre, em Ponte de Lima onde é sepultado.

Bibliografia:

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1990 – Barcelos, in “*Cidades e Vilas de Portugal*”. Lisboa: Editorial Presença

BRANDÃO, Domingos de Pinho, 1984 - *Obras de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade do Porto*. Porto

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2000/202 – “A Arte da Talha das Confrarias da igreja Matriz de Barcelos”, in *Barcelos Revista*, 2ª série, nºs. 11, 12, 13. Barcelos: ed Câmara Municipal de Barcelos

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2011 – Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho, in “*A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*”. Porto: ed. Cepese

CARDONA, Paula Cristina Machado, 2012 – *Arte no Tempo das Devoções. Património Artístico de Arcos de Valdevez Séculos XVII a XIX*. Porto: ed. Município de Arcos de Valdevez

FERREIRA-ALVES, 1989 - *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal do Porto

LAMEIRA, Francisco, 2005 – *O Retábulo em Portugal das origens ao declínio*, Património Monografia História da Arte 01, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Centro de História de Arte da Universidade de Évora

OLIVEIRA, Eduardo Pires de 2011 - André Soares e o rococó do Minho. Porto: DCTP, Faculdade de Letras da U. Porto, [Tese de doutoramento policopiada]

PINHO, Isabel Maria ribeiro Tavares de, 2010 - Os mosteiros beneditinos femininos de Viana do Castelo arquitectura monástica dos séculos XVI ao XIX Porto: Departamento de Ciências e técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada],

REIS, António Matos, 1997 – *A Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima no Passado e no Presente*. Ponte de Lima: Misericórdia de Ponte de Lima

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, 1999 - Obras no convento de Santa Ana de Viana do Castelo (séculos XVII-XVIII). 1 - Os autores dos projectos de intervenção, in: *Carlos Alberto Ferreira de Almeida. In memoriam*. Porto: Faculdade de Letras

Fotografias:



Fotografia 1 - Retábulo da capela de Nossa Senhora da Glória,
do palácio da Carreira, Viana do Castelo (1727)



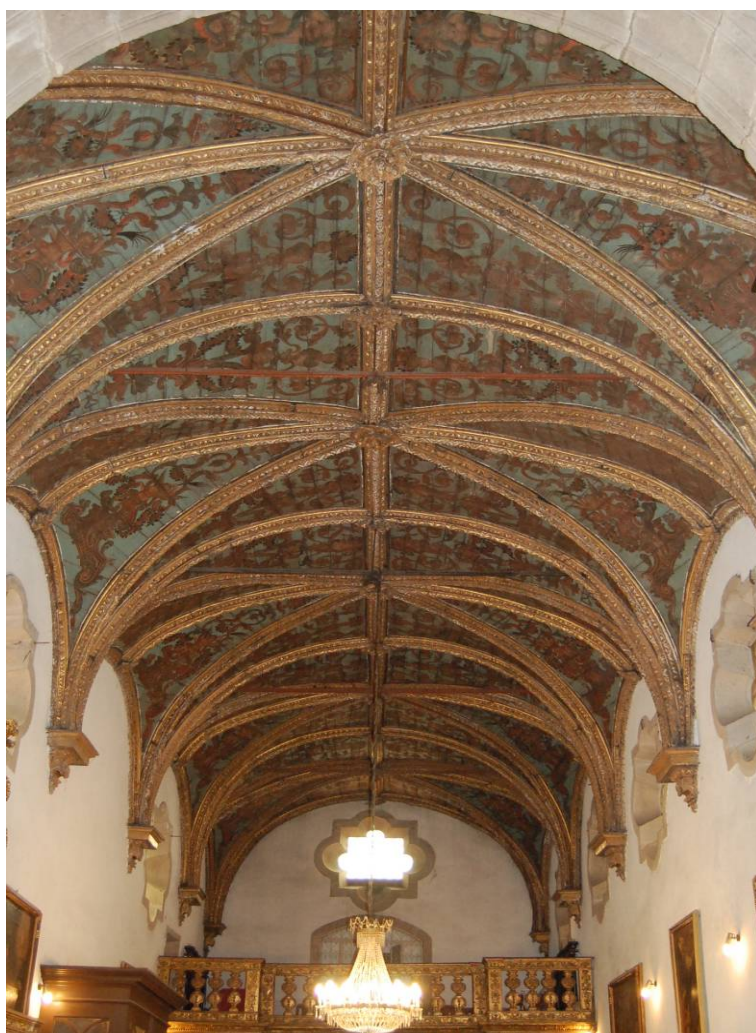
Fotografia 2 - Retábulo da capela de Nossa Senhora das Dores da colegiada de Ponte de Lima (1729)



Fotografia 3 – púlpito da igreja do convento beneditino de St.^a
Ana, Viana do Castelo (1738)



Fotografia 4 – Frontal de altar, Misericórdia de Ponte de Lima (1738)



Fotografia 4 – Forro do tecto da igreja da Misericórdia de Ponte de Lima (1742)

Arquitetura religiosa de Januário Godinho em Ovar e Válega

Sofia Nunes Vechina

(Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Investigadora do Centro de Estudos da
População, Economia e Sociedade)

Resumo: Januário Godinho foi um dos mais importantes arquitetos portugueses do século XX. Foi o autor de uma vasta e diversificada obra que conta, com palácios da justiça, capelas, bancos, pousadas, mercados, blocos residenciais, casas particulares e planos de urbanização. Este estudo pretende dar a conhecer melhor a arquitetura religiosa deste arquiteto, tendo como base a leitura e análise dos projetos de Januário Godinho para a Capela do Furadouro (Ovar), a Capela de Nossa Senhora das Dores (Válega) e a intervenção no solar setecentista que serve de sede à Casa do Povo de Válega.

Palavras chave: Januário Godinho, Arquitetura, Vaticano II

Abstract: Januário Godinho was one of the most important Portuguese architects of the twentieth century. He has authored a vast and diverse work that counts, with justice palaces, chapels, banks, inns, markets, residential buildings, private homes and land development plans. This study aims to raise awareness of the religious architecture of the architect, based on the reading and analysis of projects Januário Godinho for the Chapel Furadouro (Ovar), the Chapel of Nossa Senhora das Dores (Válega) and intervention in seventeenth-century solar serves as the headquarters of the Casa do Povo de Válega.

Keywords: Januário Godinho, Architecture, Vatican II

1. Januário Godinho (1910-1990). O homem, o arquiteto e alguns apontamentos relativos à sua obra no concelho de Ovar

Januário Godinho de Almeida nasceu a 26 de agosto de 1910, no lugar do Seixo de Cima, freguesia de Santa Maria de Válega, filho de António Godinho de Almeida e de Albina de Jesus Lopes Godinho¹, irmão de Manuel António, João, Martim, Ana Amélia e Maria Nazaré Godinho de Almeida².

Faleceu a 13 de julho de 1990, seguindo, no dia 14, de sua residência no Porto em direção a Válega, onde se fez um cortejo fúnebre da Capela de

¹ LAMY, Alberto Sousa – *Monografia de Ovar. Freguesias de São Cristóvão e de São João de Ovar*. 922-1865. Vol.3. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, 2001, p. 379.

² *Notícias de Ovar*, ano XXII, nº 1106, 13 de novembro de 1989, p.1.

O mesmo artigo dá conta do falecimento do engenheiro Manuel Godinho, irmão de Januário Godinho, dizendo:

“Vítima duma síncope cardíaca, faleceu, repentinamente, no passado dia 24, e na Casa de saúde da Cruz Vermelha Portuguesa, em Lisboa, o nosso querido amigo e conterrâneo Engenheiro Manuel Godinho.

De seu nome completo – Manuel António Godinho de Almeida – nasceu na casa de seus pais, em Seixo – Válega, e contava 70 anos.

Era um profissional distintíssimo, que gozava do maior prestígio em todos os melhores meios técnicos do país, pois construiu ou orientou algumas das principais obras em betão armado levadas a cabo no nosso país nas últimas décadas.

Como estudante, frequentou o Colégio do Espírito Santo, em Braga, e a Escola Académica do Porto, onde completou o curso do liceu. Licenciado col alta classificação em Matemáticas pela Faculdade de Ciências do Porto, viria posteriormente a matricular-se na Faculdade de Engenharia da mesma Universidade, para concluir o curso de Engenharia. Pelo seu dinamismo e espírito liberal foi, durante esse período, dirigente da Associação Académica da Universidade do Porto e de outros organismos estudantis, aos quais emprestou o melhor do seu saber e actividade.

Iniciou a sua vida profissional como professor da Liceu Alexandre Herculano, do Porto, tendo, então e juntamente com o pintor António Coita e o Eng.º José Praça, fundado a Escola Normal de Desenho. Mais tarde, e dando largas ao seu espírito empreendedor, dedicou-se ao ramo da construção civil, tendo sido sócio e administrador de diversas empresas, algumas delas das principais do país, tais como a Opca – Nova Organização de Obras Públicas e Cimento Armado, L.da, Novopca – Construtores Associados, L.da e E.N.O – Soc. Construtores Reunidos, S.A.R.L..

Nesta qualidade, interveio em numerosas e importantes obras públicas, nomeadamente na construção do Frigorífico de Alcântara, das barragens de Bouça, Picote e Ponte da Régua, no Rio Douro, Matadouro Municipal de Lisboa, ponte sobre o Tejo e especialmente a terraplanagem e construção de obras de arte do seu acesso ao Sul, porto de Lisboa, Metropolitano de Lisboa, e nas actuais obras de irrigação do Alto Alentejo.

O extinto, que deixa viúva a sr.ª D. Maria Angelina de Jesus Horta Leite Godinho de Almeida, era pai da sr.ª D. Maria Manuela Leite Godinho de Almeida e irmão do conhecido Arquitecto Januário Godinho de Almeida e dos Snrs. João Godinho de Almeida e Martim Godinho de Almeida, e das Snr.ªs D. Ana Amélia Godinho de Almeida e D. Maria Nazaré Godinho de Almeida Oliveira.

Era ainda cunhado das Snr.ªs D.ª Anni Van Stralien Godinho e Maria de Lurdes Macedo Fragateiro Godinho e do Sr. Dr. Eurico de Oliveira.

O seu funeral, concorridíssimo saiu da Igreja dos Jerónimos, na tarde do dia seguinte, para o cemitério de Benfica. (...)”

São Gonçalo para a Igreja Matriz, realizando-se a missa de corpo presente antes do seu sepultamento no cemitério da terra que ele tanto amou³.

Frequentou a Escola Primária Inferior de Ovar⁴. Em 1923 realizou o exame de admissão em Belas-Artes. Em 1925 ingressou no Curso Preparatório de Arquitetura Civil da Escola de Belas-Artes do Porto, concluindo-o em 1930. Ainda estudante fez parte do grupo “Mais Além”⁵. Trabalhou com António Peres Guimarães (engenheiro). Estagiou entre 1932 e 1938 no atelier de arquitetura de Rogério de Azevedo. Em 1941 apresentou o trabalho para obtenção do Diploma de Arquitecto, cujo tema foi um projeto para o Hotel do Parque (Vidago), que viria a ser aprovado com 20 valores⁶. Em 1943 integrou a *Direcção Geral de Monumentos e Edifícios Nacionais*⁷.

Januário Godinho viajou com frequência por território nacional e internacional, registando diversos aspetos da arquitetura popular portuguesa e estando a par da corrente artística internacional.

Como afirma Fátima Sales, Januário Godinho “«Arquitecto-urbanista», «arquitecto-artista», constrói um conhecimento arquitectónico profundo e vasto que se destaca pela riqueza em tradição e vivência moderna⁸”, defendendo a aplicação dos novos métodos de construção em articulação com os processos tradicionais.

³ *Jornal de Válega*, nº 29, julho de 1990, p. 2.

⁴ FERREIRA, Nuno Paulo Soares – *Entrepasto Frigorífico do Peixe de Massarelos – Um dos ícones da arquitectura modernista portuense*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2010, p. 60.

⁵ O grupo, criado na Escola Superior de Belas Artes do Porto, era constituído, entre outros, por Adalberto Sampaio, Arménio Losa, Artur Justino Alves, Augusto Gomes, Cruz Lima, Dominguez Alvarez, Fernando Leão, Fortunato Cabral, Guilherme Camarinha, Januário Godinho, Laura Costa, Luís dos Reis Teixeira, Mário Cândido Morais Soares, Mendes da Silva e Ventura Porfírio. Estes afirmavam-se “marginais face ao ensino académico e à estética naturalista” e no Manifesto que apresentaram consideravam “a responsabilidade da arte na transformação da sociedade através do seu poder de interpelar e emocionar cada indivíduo tendo, por isso, a obrigação de ir “além” da pura mestria técnica”. SOARES, Maria Leonor Barbosa - Pensando sobre o tema «Em redor do século XX... Trajectos da pintura e da escultura»: apontamentos para um estudo conjunto, galego e português, sobre a prática artística com origem a norte do Douro. In *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2003, I Série vol. 2, p. 618.

⁶ FERREIRA, Nuno Paulo Soares – *Entrepasto Frigorífico do Peixe de Massarelos...p. 61*.

SALES, Fátima – Januário Godinho: um património de arquitectura. In *Dunas*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, ano 3, nº 3, 2003, p. 4.

TOSTÕES, Ana – Januário Godinho – Arquitectura na continuidade. In *D.A. Documentos de Arquitectura*, nº 2, 1999, p. 65.

⁷ FERNANDEZ, Sérgio – *Percurso da Arquitectura Portuguesa (1930-1974)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, p. 42.

⁸ SALES, Fátima – Januário Godinho... p. 4.

“A sua obra condensa múltiplas influências que vão desde a experiência expressionista à arquitectura orgânica de Frank Lloyd Wright⁹ e adopta conceitos metodológicos-formais próximos da arquitectura sueca-holandesa, aonde a arquitectura moderna foi adoptada criticamente¹⁰”.

Ana Tostões considera que a sua “produção de sentido mais internacional (...) é assinalada no Mercado de Ovar (1948), obra de clara inspiração na moderna arquitectura brasileira¹¹”, concretamente, nos projetos de Oscar Niemeyer para a cidade de Brasília e de Le Corbusier e Lúcio Costa para a Cidade Universitária e para o Ministério da Educação, ambos no Rio de Janeiro¹².

Este mercado é “inovador pela proposta de um espaço aberto onde se distribuem com aparente liberdade diversos pavilhões (...)”¹³ e vincula-se “a tradições locais permanentes aproximando-o da ideia do mercado local: a feira¹⁴”, revelando-se, portanto um excelente exemplo da conjugação dos novos métodos construtivos com o conhecimento e respeito pela tradição.

⁹ Januário Godinho considera Frank Lloyd Wright

“(...) o maior e o mais completo arquitecto do nosso tempo, quer pela natureza das suas teorias, quer pela concepção, força e variedade das obras realizadas” e afirma que “Quem tiver tido a sorte de percorrer de lés a lés o nosso País, há-de ter encontrado na simples arquitectura popular a mesma doutrina de Wright, aquela imaginação espontânea, fértil e variada de que tanto se fala.”

GODINHO, Januário – Frank Lloyd Wright, In *Arquitectura*, nº 67, abril de 1960, p. 3 e 6.

¹⁰ IDEM – *Ibidem*. p. 5.

¹¹ TOSTÕES, Ana – Januário Godinho... p. 71.

¹² SALES, Fátima – Januário Godinho... p. 10-11.

¹³ FERNANDEZ, Sérgio – *Percurso da Arquitectura Portuguesa...*

¹⁴ SALES, Fátima – Januário Godinho... p. 11.

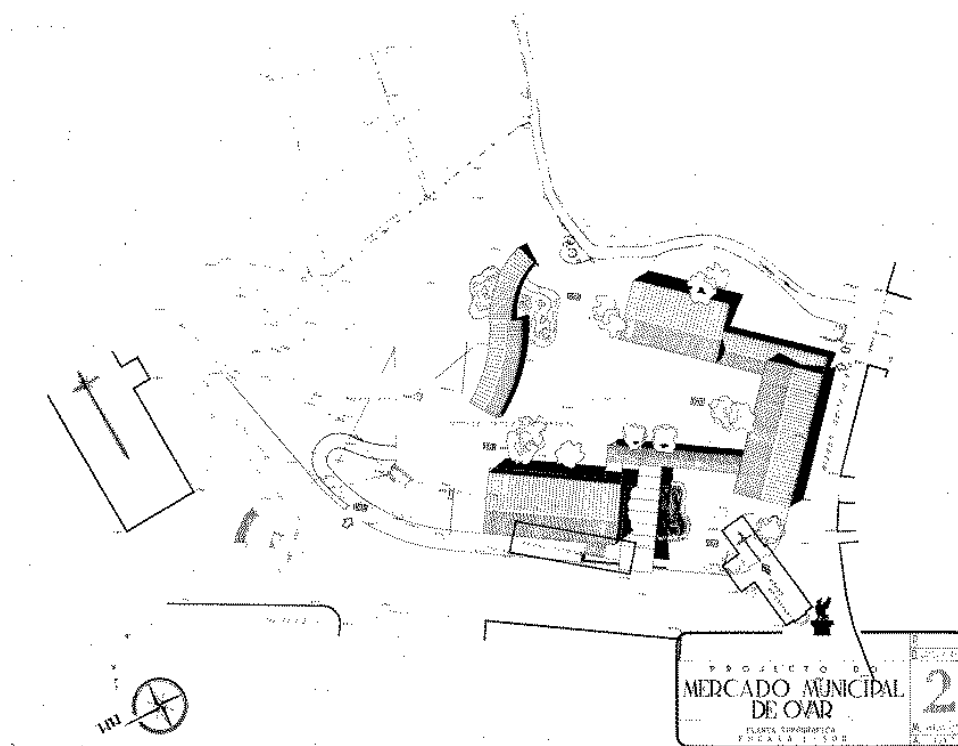


Fig. 1 - Arquivo Municipal de Ovar (AMO) – *Projecto do Mercado Municipal de Ovar*, planta topográfica, nº2

A influência internacional encontra-se, igualmente, em obras como Tribunal Judicial de Ovar.

Segundo Manuel Godinho, filho do arquiteto, a cúpula do Tribunal de Ovar terá sido projetada após uma viagem de Januário Godinho à Turquia e, efetivamente, ao analisar atentamente as cúpulas de *Hagia Sofia* (Sagrada Sabedoria) em Istambul, denotam-se algumas semelhanças na forma e material construtivo.



Fig. 2 - *Hagia Sofia*, Istambul (Turquia).
Foto de Avelino Vieira



Fig. 3 – Cúpula do Tribunal de Ovar

Também no corpo de ligação da *loggia* com a zona administrativa do Tribunal se evidencia um pano arquitetónico composto por blocos de forma trapezoidal modelados em betão e adornados centralmente com um “X”. A parede com 15 fileiras horizontais compostas alternadamente por uma fila de 9 e outra de 8 blocos, forma entre blocos um espaço vazado que permite a entrada de luz no interior do edifício, aproximando-se na decoração e efeito às paredes com *textile blocks* de Lloyd Whright.



Fig. 4 – Casa Alice Millard (1924),
Frank Lloyd Whright
(Fonte: <http://millardhouse.com/>)



Fig. 5 – Tribunal de Ovar

Portanto, ao contrário de algumas afirmações que relacionam, este pormenor do tribunal ovarense, com arquitetos como Auguste Perret, na criação de “paredes de grelhas formadas pela repetição de molduras modeladas em betão”¹⁵, defendemos a influência americana em detrimento da francesa, esta última mais presente no Tribunal de Lisboa, obra da responsabilidade de Januário Godinho e João Andresen.



Fig. 6 – Pormenor da Igreja de Notre-Dame
du Raincy (1922) Auguste Perret

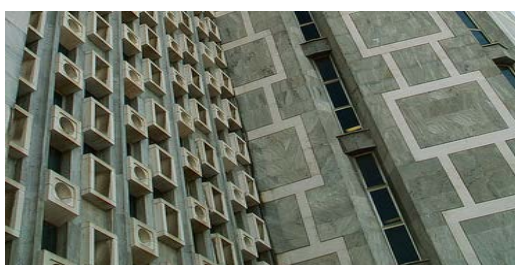


Fig. 7 – Pormenor das molduras modeladas
em betão do Tribunal de Lisboa

¹⁵ FERREIRA, Nuno Paulo Soares – *Entrepasto Frigorífico do Peixe de Massarelos...*p. 69.

Conforme afirma Ana Tostões,

“Januário Godinho realizou arquitectura moderna denunciando a real possibilidade de uma continuidade histórica revelada na aproximação às necessidades reais, à economia de meios e à funcionalidade, constantes e premissas de um saber secular.¹⁶”

Alguns pontos da supracitada afirmação já foram mencionados anteriormente, outros veremos incontestavelmente na arquitetura religiosa de Januário Godinho na terra que ainda hoje parece recordá-lo pela sua benemerência, simplicidade e profissionalismo.

Segundo um artigo da autoria de Bernardino Frutuosa:

“Para além do Artista, sobejamente reconhecido a nível nacional pelas inúmeras obras públicas e privadas que idealizou e projectou, desapareceu também um coração bondoso, cuja benemerência à sua terra natal desde há 20 anos se fazia sentir através dos projectos criados propositadamente por si e oferecidos graciosamente às instituições ou comissões que via estarem verdadeiramente empenhadas e com capacidade para darem cabal execução às respectivas obras.¹⁷”

No concelho de Ovar, são conhecidas, até agora, várias obras de raiz e algumas intervenções em edifícios antigos.

Das treze obras, uma intervenção refere-se a um solar com capela anexa e, das restantes, seis são de carácter religioso: três capelas projetadas, dois templos intervencionados e um monumento comemorativo. Os três últimos, infelizmente, até à data, sem qualquer documentação que nos permita uma abordagem mais ampla.

Relativamente às três capelas, duas serão analisadas no capítulo seguinte (Capela do Furadouro e Capela de Nossa Senhora das Dores) e uma, projetada na década de 1950 e dedicada a Nossa Senhora da Graça, que pretendia substituir a atual (existente em Ovar), não chegou a concretizar-se e o projeto encontra-se, por agora, em paradeiro desconhecido.

¹⁶ TOSTÕES, Ana – Januário Godinho...p. 71

¹⁷ *Jornal de Válega*, nº 29, julho de 1990, p. 2.

Considerando a falta de dados cabais, este estudo debruçar-se-á sobre edifícios de carácter religioso suficientemente documentados: os templos acima indicados e a Casa do Povo de Válega (antigo solar com capela anexa), deixando para outros trabalhos os restantes edifícios projetados e intervencionados.

Quanto à Capela de Nossa Senhora da Graça, com origens no século XVII e reedificada em finais do século XIX, importa referir que a Câmara Municipal de Ovar, reunida em sessão ordinária a 3 de agosto de 1948, anunciou a cedência gratuita, pela Diocese do Porto, do terreno ocupado pela Capela de Nossa Senhora da Graça (Fig.1), declarando a dita câmara que:

“(…) fará substituir a Capela a demolir por uma outra, com um cemitério anexo e que possivelmente virá de futuro a ser a igreja matriz da nova paróquia a criar nesta freguesia. A construção far-se-á em local a determinar pela Autoridade Eclesiástica, presumidamente no lugar de Cabanões¹⁸, sede da futura e projectada paróquia, e mediante a respectiva participação do Estado para esse fim.¹⁹”

Em 1954, com o mercado praticamente concluído a capela ainda não tinha sido transferida “para Cimo de Vila²⁰”, porém:

“(…) já está pronto o respectivo projecto de demolição e reconstrução, obra que espontânea e graciosamente o nosso ilustre conterrâneo e autor do projecto do Mercado Sr. Arquitecto Januário Godinho ofereceu à Câmara, tendo esta apenas de pagar os respectivos cálculos.²¹”

Em 1973, já existia a Paróquia de São João e a capela permanecia no mesmo sítio, levantando-se a hipótese de ser edificada no centro da freguesia de Ovar²², porém a possibilidade de não chegar a ser transferida já era quase

¹⁸ Lugar da atual freguesia de S. João de Ovar e local de implantação, na Idade Média, da “Igreja Matriz de Ovar”.

¹⁹ *Notícias de Ovar*, nº 1, 16 de setembro de 1948, p. 4.





²⁰ Lugar da atual freguesia de São João de Ovar.

²¹ *Notícias de Ovar*, nº 306, 2 de julho de 1954, p. 1.

²² *Notícias de Ovar*, nº 1314, 15 de novembro de 1973, p. 1.



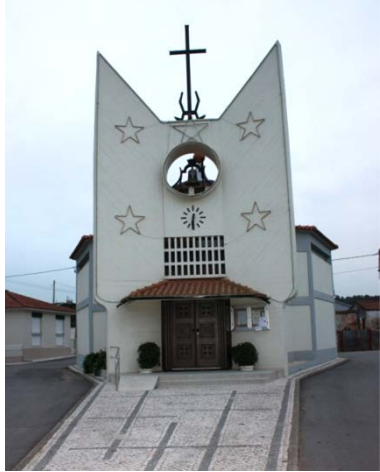


uma garantia, considerando até o difícil acesso à imprescindível participação do Estado, mencionado nos anos cinquenta²³.

O projeto para a Capela de Nossa Senhora da Graça, da autoria de Januário Godinho, foi remetido ao esquecimento e outras obras ficaram pela metade, dada a incapacidade económica das instituições responsáveis. De seguida daremos a conhecer algumas dessas construções.

OBRAS DE RAIZ E INTERVENÇÕES DE JANUÁRIO GODINHO EM OVAR E VÁLEGA²⁴			
Fotografia	Data	Projeto	Observações
 (2009)	1941 (?)	Monumento das Comemorações Centenárias de 1940 (Fundação – 1139/1140 – e Restauração – 1640 – de Portugal) – Válega	O cruzeiro tem inscrita a data de 15 de agosto de 1941.
 (2010)	1948	Casa de Manuel Ferreira da Silva Oliveira Costa (Ovar)	-
 (2012)	1950	Mercado Municipal de Ovar	Intervencionad o segundo um projeto, de 2011, da arquiteta Sara Sá, da Câmara Municipal de Ovar.
-	1950 (?)	Capela de Nossa Senhora da Graça (Ovar)	Não foi edificada.
 (2010)	1960	Tribunal Judicial de Ovar	-

²³ *Notícias de Ovar*, nº 306, 2 de julho de 1954, p. 1.

²⁴ A tabela encontra-se por ordem cronológica e tem como referência os projetos até agora encontrados, o artigo in *Jornal de Válega*, nº 29, julho de 1990, p. 2, onde se encontram enumeradas por ordem cronológica, embora sem referência a datas, todas as obras de Januário Godinho em Válega, e a obra de LAMY, Alberto Sousa – *Monografia de Ovar...* p. 379.

OBRAS DE RAIZ E INTERVENÇÕES DE JANUÁRIO GODINHO EM OVAR E VÁLEGA²⁴			
Fotografia	Data	Projeto	Observações
 <p>(2010)</p>	1964	Capela do Furadouro (Ovar)	-
 <p>(2010)</p>	1968 (?)	Junta de Freguesia de Válega	-
 <p>(2010)</p>	1979	Capela de Nossa Senhora das Dores (Válega)	-
 <p>(2010)</p>	?	Posto Clínico Carlinda Lopes (Válega)	-
 <p>(2008)</p>	?	Igreja Matriz de Válega	Intervenção no exterior da Igreja e salas anexas

OBRAS DE RAIZ E INTERVENÇÕES DE JANUÁRIO GODINHO EM OVAR E VÁLEGA²⁴			
Fotografia	Data	Projeto	Observações
 (2009)	1980	Casa do Povo de Válega	Intervenção e reconstrução
 (2008)	?	Capela de São Gonçalo (Válega)	Intervenção
 Fonte: Jornal de Válega, nº 126, 18 de Setembro de 1995, p. 1	1987	Centro de Dia e ATL, com salas de formação e salão polivalente (Válega)	-

2. A arquitetura religiosa e a documentação

2.1. Capela do Furadouro

A primeira Capela do Furadouro, de pedra e cal, dedicada ao Senhor da Piedade, foi construída em 1766 para substituir uma ermida de madeira edificada em 1759²⁵. Ereta junto ao mar, de planta centralizada, no seguimento da Avenida Central do Furadouro, foi destruída pelo mar a 22 de fevereiro de 1939, pelas 16 horas²⁶.

Em 1887 a população, considerando a capela existente semelhante a um forno ou a um moinho, algo manifestamente vergonhoso aos olhos dos ovarenses, aceita erigir um novo templo.

²⁵ LAMY, Alberto Sousa – *Monografia de Ovar...*, p. 178.

²⁶ *O Povo de Ovar*, ano X, nº 509, 23 de Fevereiro de 1939, p. 1.

Construída ao cimo da Rua do Comércio do Porto, junto à praia, com uma superfície de 146 m² ²⁷a capela foi benzida no dia 24 de setembro de 1890 e dedicada a Nossa Senhora do Livramento²⁸.

Em 1958, a Câmara Municipal, com anuência do bispo do Porto, autoriza a sua demolição, por se encontrar bastante danificada pelo mar²⁹.

De 1959 a 1968 serviu a antiga fábrica de conservas, Varina, para a realização da missa³⁰.

Em 1948 foi organizada uma comissão para a construção da nova capela³¹, sendo o primeiro projeto aprovado em dezembro de 1950 e lançada a primeira pedra no dia 4 de agosto de 1955, pelo Bispo auxiliar do Porto, D. Florentino de Andrade e Silva³². Contudo, a obra não avançou e foi necessário efetuar uma revisão ao projeto original justificando o seu autor, Januário Godinho, em 1964, o seguinte:

“Com a evolução geral dos problemas de urbanização, expansão demográfica, crescente frequência das praias, etc, etc, o Furadouro começa a transformar-se em zona residencial com caráter permanente (...). O Furadouro constituirá, assim, em futuro próximo mais uma das freguesias do Concelho e, por isso, a “revisão” (...) do projeto inicial procura (...) corresponder às futuras exigências deste aglomerado urbano³³”.

O projeto foi dividido em três fases³⁴:

1. Construção do corpo da capela, com nartex, nave principal e capela-mor;
2. Construção da sacristia, torre sineira, salão paroquial (catequese);
3. Construção da residência paroquial e coberto anexo.

Estes três últimos espaços não chegaram a ser construídos.

²⁷ Arquivo Episcopal do Porto (AEP) – *Inquérito à freguesia de Ovar*, déc. 1950(?).

²⁸ LAMY, Alberto Sousa – *Monografia de Ovar...*vol. 2, p. 82

²⁹ IDEM – *Ibidem*.

³⁰ IDEM – *Ibidem*.

³¹ IDEM – *Ibidem*, vol. 4, p. 34

³² Arquivo Paroquial de S. Pedro (APP) – *Projecto da Capela da Praia do Furadouro – revisão*, 5 de Junho de 1964.

³³ IDEM – *Ibidem*.

³⁴ IDEM – *Ibidem*.

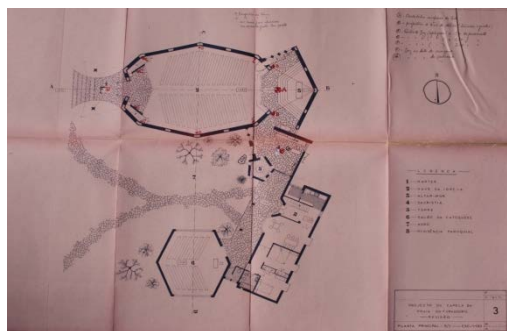


Fig. 8 – APP - – Projecto... Planta principal r/c, nº3

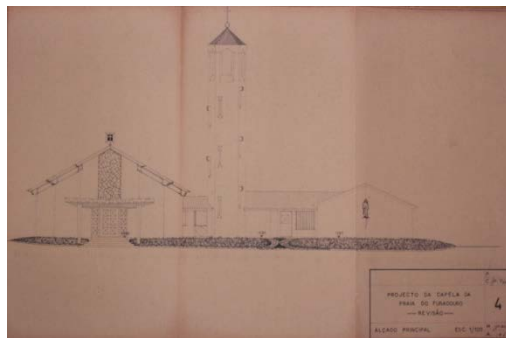


Fig. 9 - APP – Projecto...Alçado principal, nº4

A 27 de junho de 1966 inicia-se a construção, da responsabilidade de António Silvina, e a 28 de julho de 1968 abre ao culto³⁵.

A capela, situada sobre uma duna “toma o carácter de minúscula cartuxa, formando com os vários corpos da construção o adro central (...). É uma arquitectura simples, directa, valorizada apenas pela concepção adoptada.³⁶”

Conforme se verifica ao analisar o desenho nº3 (fig. 8), a capela-mor parece já apostar num altar *versus populum*, portanto, segundo a nova liturgia, derivada do Concílio Vaticano II (1962-1965), porém, o projeto é de 5 de junho de 1964 o que causa um certa estranheza, porém, uma clara percepção da sensibilidade e atualização de Januário Godinho em relação a todas as condicionantes da obra.

A cobertura, executada com tesouras de betão armado (cruzadas na capela-mor) sustentadas por “intermédio de capitéis-consolas”, é forrada com madeira “deixando aparentes os tirantes de ferro das asnas, à maneira antiga.³⁷”

Entre o teto e as paredes laterais, Januário Godinho previa “ (...) uma baixa abertura contínua dotada de vitrais e apenas interrompida pelos apoios das asnas. O aspecto interior deste tecto deverá lembrar a estrutura ou o cavername de um barco.³⁸”

Note-se que os vitrais não chegaram a ser adquiridos e o fundo da capela-mor deveria ter sido pintado “a “fresco”, à maneira de um grande livro

³⁵ LAMY, Alberto Sousa – *Monografia de Ovar...*vol. 4, p. 34.

³⁶ APP – *Projecto da Capela da Praia do Furadouro – revisão*, 5 de junho de 1964.

³⁷ IDEM – *Ibidem*.

³⁸ IDEM – *Ibidem*.

aberto³⁹, mas não o foi. Porém, é de evidenciar a forma do livro aberto que se pretendia pintar neste templo, arquitetonicamente concebido na fachada da Capela de Nossa Senhora das Dores em Valdágua (Válega), simbolizando o Bíblia.

Em fevereiro de 1995, o *Gabinete de Estudos e Projectos da Câmara Municipal de Ovar* executa um projeto para o arranjo envolvente à Capela⁴⁰, inaugurado a 14 de setembro de 1997⁴¹.

1.2. Capela de Nossa Senhora das Dores

Em 1812, o Pe. João José de Oliveira, a viver com o seu irmão, clérigo e doente há quatro anos, e com sua mãe de 80 anos, apresenta ao Paço Episcopal do Porto o dote de património necessário para a subsistência da Capela de Nossa Senhora das Dores⁴².

Embora o templo já se encontra-se construído alega que a avançada idade de sua mãe, as maleitas de seu irmão e a distância da Igreja Matriz o impediam de satisfazer o preceito da missa, sendo para tal necessária a construção, junto à sua residência, do referido espaço religioso, que serviria todos os seus vizinhos⁴³.

No dia 25 de novembro de 1812 recebe a visita do pároco de Válega, Pe. João José da Maia, que considera a capela muito capaz e asseada, com a decência que se requer, tendo quatro novos paramentos de damasco, alba, capas, um cálice de prata e uma boa imagem de Nossa Senhora das Dores⁴⁴.

Na década de 1970, a capela de planta longitudinal, com sacristia lateral e coro-alto, era insuficiente para garantir a assistência da missa aos fiéis dos lugares de Valdágua, Bustêlo, Porto Laboso, Carvalho de Cima e de Baixo, Carvalheira de Cima e de Baixo e Pereira, tornando-se necessária a

³⁹ IDEM – *Ibidem*.

⁴⁰ APP – *Projecto para o arranjo envolvente à Capela de N Senhora da Piedade - Furadouro*, Fevereiro de 1995.

⁴¹ LAMY, Alberto Sousa – *Monografia de Ovar...*vol. 4, p. 35.

⁴² Arquivo Episcopal do Porto (AEP) - *Autos de Património de Cappella q erigiu o R^{do} João Jose de Oliveira*, 1812.

⁴³ IDEM – *Ibidem*.

⁴⁴ IDEM – *Ibidem*.

construção de uma capela pública que comportasse um maior número de pessoas e serviços religiosos⁴⁵.

A ideia de construção da nova capela dedicada, igualmente, a Nossa Senhora das Dores, partiu do Grupo Coral de Valdágua, sendo constituída comissão para a edificação do dito templo a 6 de agosto de 1979⁴⁶.

O terreno deveria ser o mais perto possível da capela privada, por servir melhor os oito lugares em questão, sendo escolhida para o efeito uma parte do largo de Valdágua, com o consentimento dos vizinhos e a cedência de terreno homologado pela Assembleia de Freguesia no dia 21 de setembro de 1979⁴⁷.

O projeto da autoria do Arquiteto Januário Godinho, para a criação de um templo, datado de 5 de dezembro de 1979, foi antecedido por estudos prévios datados de 28 de julho de 1979 e aprovados pela Diocese a 23 de agosto do mesmo ano⁴⁸.

Na Memória Descritiva do projeto final destaca-se a descrição de adaptabilidade do edifício de planta centralizada ao terreno, integrado no “espírito de “assembleia”, segundo as recomendações do Vaticano I e II” e o desenho de um lanternim, “precisamente sobre a mesa das celebrações”⁴⁹.

O templo parece seguir *ipsis verbis* o texto de Vaticano II que diz:

“(…) a Liturgia é simultaneamente a meta para a qual se encaminha a acção da Igreja e a fonte de onde promana toda a sua força. Na verdade, o trabalho apostólico ordena-se a conseguir que todos os que se tornaram filhos de Deus pela fé e pelo Baptismo se reunam em assembleia para louvar a Deus no meio da Igreja, participem no Sacrifício e comam a Ceia do Senhor.⁵⁰”

⁴⁵ FRUTUOSA, Bernardino – *Memórias e testemunhos*. Ovar: edição de autor, 2008, p. 80.

⁴⁶ IDEM – *Ibidem*.

⁴⁷ IDEM – *Ibidem*.

⁴⁸ Arquivo Paroquial de Válega (APV) – *Projecto da Capela de Nossa Senhora das Dores / Valdágua – Válega – Ovar. Memória Descritiva*, 5 de dezembro de 1979.

⁴⁹ IDEM – *Ibidem*.

⁵⁰ Documentos do Concílio Vaticano II [online]. [citado em 2010-08-02]. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm.

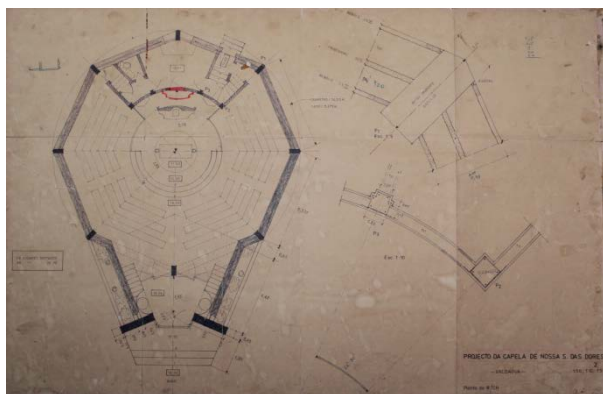


Fig. 10 – APV – *Projecto...* Planta r/c, nº 2



Fig. 11– APV – *Projecto...* Fachada Principal, nº 5

Lançada a primeira pedra, a 8 de dezembro de 1972, iniciaram-se as obras em 25 de Abril de 1980 por voluntários, sendo a cúpula executada pelo empreiteiro Firmino Silva Pereira de Pinho e a obra acompanhada pelo Engenheiro Edmundo Soares e os mestres António Maria Rodrigues Braga e Manuel Mendonça de Resende⁵¹.

No dia 26 de julho de 1981 foi solenemente inaugurada, apesar de não estar concluída⁵².

A capela “tem a forma de um octógono regular inscrito num círculo” e “ergue-se sob uma estrutura de betão armado, tipo pórtico, rematado ao centro com a “lanterna⁵³”.

“A exiguidade do terreno não permite maior volume de construção”, por isso, “dá-se (...) maior capacidade à nave, deslocando a sala de reuniões e catequese para o primeiro andar, sobre a sacristia, aproveitando-se para o efeito o pé direito disponível.⁵⁴”

A limitação imposta pelo terreno, obviamente terá condicionado o trabalho do arquiteto, justificando a falta de torre sineira referida por Nuno Ferreira⁵⁵, contudo, o sino é elevado ao centro da fachada em forma de livro, o livro sagrado (Bíblia), reforçando o poder simbólico do sino.

⁵¹ APV – *Livro de Benção da Capela*, 1981.

⁵² APV – *Livro de Benção da Capela*, 1981.

⁵³ IDEM – *Ibidem*.

⁵⁴ APV – *Projecto da Capela de Nossa Senhora das Dores / Valdágua – Válega – Ovar. Memória Descritiva*, 5 de dezembro de 1979.

⁵⁵ FERREIRA, Nuno Paulo Soares – *Entrepasto Frigorífico do Peixe de Massarelos...*p. 69.

1.3. Casa do Povo de Válega - Capela de Nossa Senhora do Bom Sucesso

A 31 de março de 1721, o licenciado João Vaz Correia e sua esposa, Ana Maria Soares de Almeida, fazem uma escritura de doação e obrigação a favor de uma capela que pretendem erigir, sob a invocação de Nossa Senhora do Bom Sucesso, na quinta onde vivem, no lugar da Corga (Válega)⁵⁶.

Dotam a fábrica da capela com toda a quinta e “mais apozentos”, num rendimento total que excedia os quatro mil reis e afirmam que a referida quinta se encontra distante da paróquia e no inverno os caminhos em mau estado dificultam o acesso à Igreja, sendo portanto necessária a construção de uma capela naquele lugar⁵⁷.

A quinta pertenceria à família há mais de cem anos e tinha transitado para a posse de João Vaz Correia, na maior parte, por partilha amigável com o seu cunhado, João Rois de Almeida⁵⁸.

Concedida licença a 30 de abril de 1723⁵⁹, a capela já estaria construída desde 1722⁶⁰, em “sítio muito decente, com a porta principal para o pátio, ou rua”, segundo as diretivas episcopais de 20 de maio de 1721⁶¹.

Segundo a tradição, João Vaz Correia tinha uma filha, que sentenciou à reclusão da sua própria residência, obrigando-a a assistir à missa por trás de uma janela com gelosias, que a protegia dos olhares indiscretos, mas a fez morrer muito jovem⁶².

Apesar de interessante, esta memória poderá não ter veracidade, uma vez que as capelas privadas, como os demais templos, tinham uma hierarquia própria, correspondendo a janela em questão ao espaço consagrado à família, enquanto a nave do templo serviria a população mais próxima.

Os protagonistas desta história foram sepultados nesta capela, como indicam as três epígrafes existentes no chão:

⁵⁶ AEP – *Autos de Justificação de fabrica da cappella de N. S^a do Bom Sucesso*, 1723.

Documento parcialmente transcrito, em anexo (Ver Documento), dada a sua importância e difícil leitura.

⁵⁷ IDEM – *Ibidem*.

⁵⁸ IDEM – *Ibidem*.

⁵⁹ IDEM – *Ibidem*.

⁶⁰ Conforme inscrição colocada no tímpano do frontão que remata a capela: "ESTA CAPELA MANDOU FAZER O LICENCIADO JOÃO VAZ CORREIA ANNO 1722".

⁶¹ AEP – *Autos de Justificação de fabrica da cappella de N. S^a do Bom Sucesso*, 1723.

⁶² OLIVEIRA, P^e Miguel de – *Válega. Memória histórica e descritiva*. [s/d]: Edição da Câmara Municipal de Ovar, 1981, p. 85.

1. João Vaz Correia faleceu em 1728 (epigrafe do meio);
2. Mariana Jesus, possivelmente filha de João Vaz e Ana Maria, faleceu em 1730 (epigrafe do lado da epistola);
3. Ana Maria Soares de Almeida foi sepultada, do lado do evangelho, no ano de 1742.

Por morte da descendência, a quinta passou ao procurador do filho de João Vaz e, mais tarde, ao juiz Albino António Leite de Resende que a legou ao seu sobrinho Alberto, seu proprietário em 1981⁶³.

Pertencente à Junta de Freguesia de Válega, o edifício transitou, por doação oficial, no dia 15 de setembro de 1982, para a Casa do Povo⁶⁴.

Fundada a Casa do Povo de Válega a 27 de setembro de 1973, com o intuito de desenvolver atividades socioculturais que respondessem às necessidades da população, criou, em agosto de 1989, um grupo de folclore infantil, posteriormente adulto, garantindo a recolha e preservação da identidade e memória do povo de Válega.

No dia 22 de dezembro de 1980, Januário Godinho assina um projeto com duas fases de execução⁶⁵:

1. Primeira fase: requalificação da capela, reconstrução e adaptação da casa senhorial
2. Segunda fase: construção de auditório com palco, espaço para orquestra, camarins, bar, vestiário, galeria de exposições, pátio em basalto e vidro, etc.

⁶³ OLIVEIRA, P^o Miguel de – *Válega...* p. 85.

⁶⁴ [s/a] - *Válega vila há 12 anos. (100 anos do nascimento do Mons. Miguel de Oliveira)*. [s/l]: Junta de Freguesia de Válega, [s/d].

⁶⁵ Arquivo do Museu Etnográfico de Válega (AMEV) - *Projecto de reforma e ampliação da Casa do Povo de Válega /Ovar. Memória Descritiva*, 17 de janeiro de 1981.

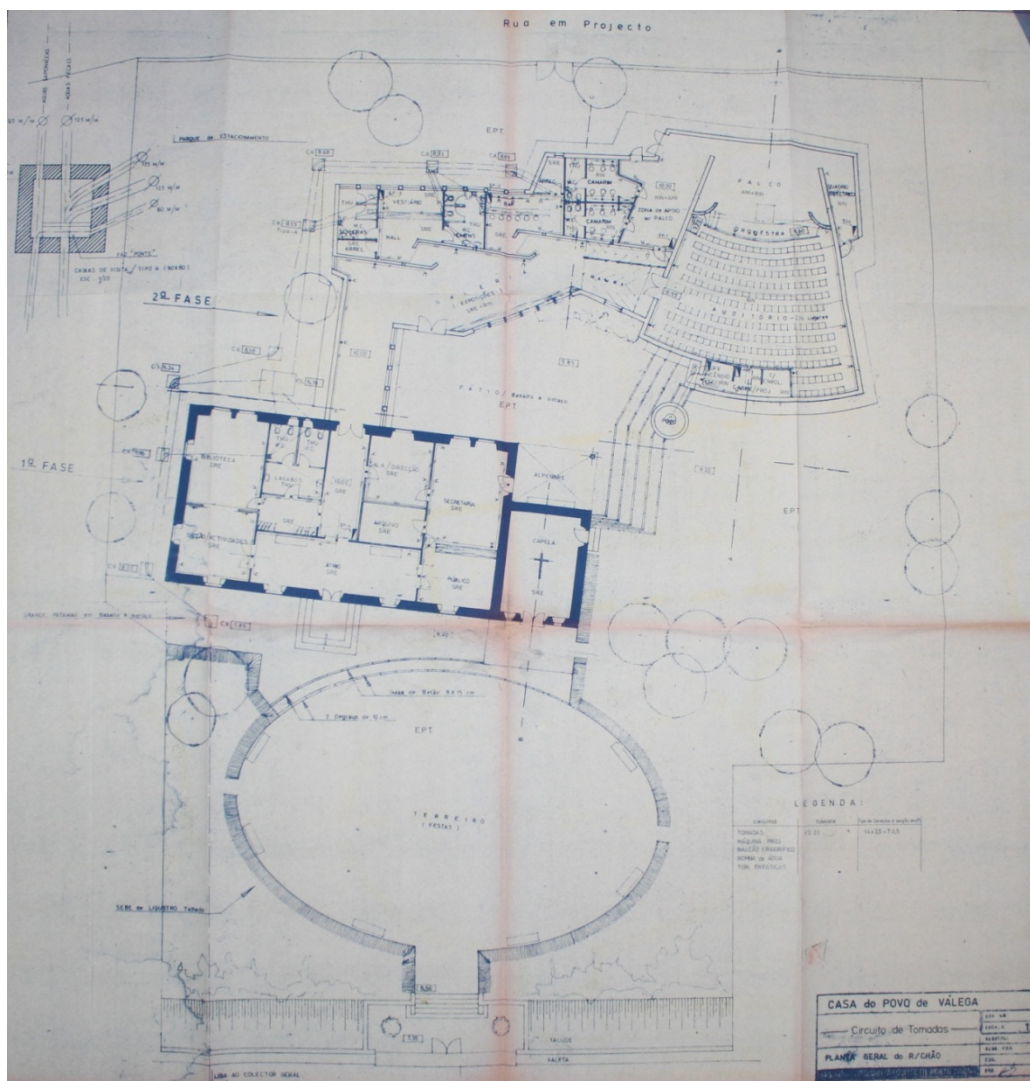


Fig. 12 – AMEV – *Projecto...* Planta geral do r/c, nº4

Destinava-se a intervenção às futuras e modernas instalações da Casa do Povo de Válega, mas a sua concretização não excedeu a primeira fase de intervenção, ainda hoje marcada pelo elipsoidal e majestoso pátio/ “terreiro” para festas, como designou o arquiteto⁶⁶.

Aqui se evidencia a importância dos espaços exteriores (jardins/pátios) na obra de Januário Godinho.

À época encontrava-se o edifício bastante arruinado e segundo Januário Godinho lamentava-se apenas que “pela sua antiguidade esteja em grande

⁶⁶ IDEM – *Ibidem*.

parte contaminado pelo salitre, já sem referir a outros pormenores que importa reconstruir, mantendo-se todavia a sua traça primitiva.⁶⁷”

A reconstrução passou pela

“demolição das velhas paredes contaminadas pelo salitre, bem como a construção de novos telhados, tudo a executar com fiel respeito pelas características arquitectónicas do edifício, nomeadamente as fachadas principal e laterais, posto que o corpo da Capela se mantém intocável.⁶⁸”

2. Conclusões

Januário Godinho, grande benemérito na sua terra natal, foi chamado a intervir e projetar alguns dos mais emblemáticos edifícios de Ovar e Válega.

Quanto ao património religioso, foram várias as situações em que o projeto ultrapassou largamente a capacidade económica da instituição. Lembre-se o projeto não executado da Capela de Nossa Senhora da Graça (Ovar) e as áreas não construídas da Capela do Furadouro (Ovar) e da Casa do Povo de Válega.

Cada projeto é revelador da preocupação do autor na idealização de edifícios que contemplassem todas as necessidades funcionais, se adaptassem ao presente e se harmonizassem com a envolvente, o percurso histórico, a memória e identidade dos seus utilizadores, não negligenciando a necessidade de inovação nas funções a exercer, nas formas, nos espaços e ambientes a conceber.

As obras de Januário Godinho revelam um projeto contextualizado, portanto, um estudo rigoroso que tem em conta por um lado a densidade populacional e alterações administrativas que condicionaram a construção e obrigaram à revisão do projeto da Capela do Furadouro; por outro, as normativas conciliares (Vaticano II) que eram claramente do conhecimento do arquiteto e efusivamente aplicadas.

Os decretos do Vaticano II referem que os presbíteros

“Desempenhando, segundo a medida da autoridade que possuem, o múnus de Cristo pastor e cabeça, reúnem a família de Deus em

⁶⁷ IDEM – *Ibidem*.

⁶⁸ IDEM – *Ibidem*.

fraternidade animada por um mesmo espírito e, por Cristo e no Espírito Santo, conduzem-na a Deus Pai. No meio do próprio rebanho adoram-nO em espírito e verdade⁶⁹”

A nova liturgia alicerçada neste espírito altera a posição do celebrante em relação à assembleia, posicionando-o frontalmente a estes e obrigando à deslocação do altar para o centro do presbitério, como se verifica na Capela do Furadouro (Ovar) e na Capela de Nossa Senhora das Dores (Válega), este último caso bastante evidente na própria memória descritiva.

Será ainda de destacar a centralidade do celebrante na capela de Válega, reforçando o decreto supracitado.

Relativamente à reconstrução de um solar da Época Moderna, hoje Casa do Povo de Válega, é de referir o profundo respeito pela tradição, pela identidade e memória do espaço intervencionado, nunca descuidando a atenção às novas funções que passaria a exercer.

As palavras de Ana Tostões sobre a sede da UEP do Porto (1953), intervencionada por Januário Godinho, parecem-nos adequadas ao projeto da Casa do Povo de Válega:

“surpreende pela perturbante modernidade contida no modo como se liga o novo ao velho edifício. (...) A escala certa, o rigor da concepção, a abordagem inteligente da questão da intervenção nova em contexto patrimonial, fazem desta obra um paradigma surpreendente no contexto da época que apenas confirma a cultura e sensibilidade do autor.⁷⁰”

Januário Godinho, como poucos, soube resgatar o valor dos processos tradicionais e dos objetos a intervir, respeitar o passado e marcar presença com materiais e formas inovadoras e exercer a sua atividade profissional com um rigor surpreendente, chegando “aparentemente a anular a sua criatividade, para deixar vir ao de cima potencialidades encerradas no velho monumento⁷¹”, como comprova a Capela de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Válega),

⁶⁹ Documentos do Concílio Vaticano II [online]. [citado em 2010-08-02]. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm.

⁷⁰ TOSTÕES, Ana – Januário Godinho...p. 71

⁷¹ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da Rocha – O Tempo, a Memória e a Arte. In *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. Porto, 2008/2009, vol. VII/VIII, p. 359.

porque “só o bom criador é capaz de compreender o silêncio das pedras e resgatar a sua identidade⁷²”.

DOCUMENTO

AEP - Autos de Justificação de fabrica da cappella de N. S^a do Bom Suceso, 1723.

“Anno do nalcim^{to} do nofo Senhor Jesus Christo de mil setecentos e vinte e tres aos Seis de Abril

Dis o Dr Joaõ Vas Correa da frg^a de Valga com^a da feira, q tem licença p^a fazer em hua sua q^a cita na d^a fr^a hua nova Capella; e p^a fabrica lhe dotou os bens q constaõ da escriptura jumta.

(...)

Em nome de Deos Amen saybaõ coantos este publico Instrumento de escriptura de doafam e obrigafam ou como em direito melhor lugar hajam dizem q no anno do Nasfimento de Nofo Senhor Jezus Chrifto de mil sete centos e vinte e hum annos aos trinta e hum dias do mez de Março do dito Anno neste logar da Corga q he deste co. da villa de P.^{ra} Juzam (...) nas Cazas da morada do D.^o Joaõ Vas Correa (...) o dito D.^o Joaõ Vas Correa com sua m.^{er} Anna Maria Soares de Almd.^a pessoas conhesidas de mim t.^{am} (...) e por elles foi dito (...) quererem Erecta huma Cappella com A Invocafam de nofa Senhora do Bom Suceso com licença do Inlustrifimo Cabido Sede Vacante defta Cidade do porto na fua quinta donde vivem para Aquoal Cappella (...) Dotaram e obrigaram para a fabrica da dita Capella toda a fua quinta e mais Apozentos tudo ifo (...) no dito logar da Corga (...) que parte do nalcente com tera dos herdeiros que ficaram de Antonio pinto e do poente com o caminho que vai p.^a A Igr.^a e do norte com tera de Antonio Lopes e Manoel P.^{ra} e Gabriel P.^{ra} todos moradores neste dito logar da Corga e do sul com estrada q vai para Sam Martinho da gandra A quoyal quinta com feos Apozentos e mais pertenfes defiam tudo davam doavam opugnavam a dita Cappella para A fabrica della a qual quinta e apozentos rendiam em todo hum anno muto mais de coatro mil reis A quoyal quinta (...) estavam de poçe (...) há mais de cem annos (...)”

⁷² IDEM – *Ibidem*.

“Diz o D.^{or} João Vas Correa da fr.^a de Valga, q o Citio da Corga em q vive lhe fica distante da Parochia e no Inverno maôs caminhos, e devia na sua q.^a em q vive em Lugar p.^{co}, e junto ás cazas edeficar huma nova Capella Com invocação de nossa S^{ra} do Bom Soccefo, e se acha com bens Livres p.^a a fabrica.”

“O Mencionado na pettacam retro do supp.^{te} he tudo na verdade e nem eu impugno se fassa a tal Cappella nada me prejudicando aos dir.^{tos} parochiais. V.^a Ill.^{ma} fara o q for serviço de que mandei passar a prezente q asignei 17 de Mayo de 1721 a.^s nesta cid.^e do Portto.

João [...]

“Deão, Dignidades, Conegos, Cabb.^o do Porto Sede Vacante F. Pella rejente Concedendo Licença ao Supp.^e o D.^{or} Joao Vaz Correa da fg.^a de Valga, para q na sua quinta, em q vive, possa erigir a capella mencionada Com o titulo, e invocafam de N. S.^a do Bom Sucefo, o q serâ em sitio muy decente, com a porta principal p.^a o Pateo, ou Rua, Livre de todo sujo do mehio e dipoes de alim feita, nella fe na poderá celebrar sem primeiro preparar com a frabrica per.^e o nofo Rd.^o Dr. Providor, e dipoes fe visitar e benzer p.^a se lhe conceder L.^{ca} Dada no Porto fob nosso sello, e signal do nofo Rd.^o Dr. Provizor aos 20 de Mayo de 1721.”

“Dis o Dr. João Vas Correa da frg.^a de Valga q p.^a fabrica de hua nova Capella q fas na sua quinta da Corga lhe dotou o Rendim.^{to} della (...) q se lhe pede titulos, q não tem, pois a mayor p.^e adquirio por par.^a amigavel q fes com seu cunhado João Rois de Alm.^{da} (...).”

Las ciudades patrimonio de la humanidad y sus tópicos. La valoración de la arquitectura salmantina de los siglos XIX y XX

World heritage cities and their commonplaces. Assessment of 19th and 20th century architecture in Salamanca

M. Teresa Paliza Monduate

Universidad de Salamanca.

Resumen: Salamanca vivió una época de esplendor en los siglos XVI y XVIII como consecuencia del prestigio alcanzado por su Universidad en esas centurias. Fruto de ello ha llegado hasta nosotros un imponente patrimonio arquitectónico renacentista y barroco que es su seña de identidad en este campo. Asimismo, los edificios de etapas previas, caso del Puente Romano y los templos románicos y góticos, también aparecen recogidos en las publicaciones que analizan y reseñan el patrimonio de la ciudad.

No obstante, no ocurre lo mismo con el patrimonio de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX con la excepción del Museo Casa Lis, que en función de su colección museográfica es uno de los más visitados, o de algunas iglesias como la de San Juan de Sahagún. Se trata de un número considerable de inmuebles representativos de muchas de las corrientes arquitectónicas en vigor por entonces (hierro, neomedievalismo, modernismo, regionalismo, etc.), que por distintas cuestiones irrumpieron en el panorama constructivo de la ciudad en esa época. Por otro lado, se da la circunstancia de que muchas de estas obras están emplazadas en zonas muy céntricas y en muchos casos junto a edificios señeros del patrimonio salmantino, por lo cual resulta aún más llamativo que no aparezcan incluidas en las publicaciones destinadas a difundir el patrimonio de la ciudad ni en las rutas organizadas al efecto y que la mayoría de los visitantes no reparen en ellas.

El presente artículo llama la atención sobre este aspecto, analiza algunas de las constantes presentes en la arquitectura salmantina de este período y la conveniencia de que, a diferencia de lo que viene siendo habitual, estos edificios sean tenidos en cuenta a la hora de dar a conocer y explotar el patrimonio de la ciudad, ya que, de una parte, fueron consecuencia del contexto histórico y arquitectónico de ese momento y, de otra, encierran valores y lecturas de interés.

Palabras clave: Patrimonio, Salamanca, Arquitectura Contemporánea, Ciudades Patrimonio De La Humanidad

Abstract: Salamanca lived through a time of splendour in the 16th and 18th centuries as a consequence of the prestige of its University during that time. This has resulted in a stunning Renaissance and Baroque architectural heritage that is its mark of identity in this field. Likewise, constructions from earlier ages, such as the Roman Bridge and the Romanesque and Gothic churches, also form part of the publications analysing and publicising the city's legacy.

Nevertheless, this does not occur with Salamanca's heritage from the last decades of the 19th century and the early decades of the 20th, with the exception of the *Casa Lis* Museum, which is one of the most visited owing to its museum collection, and certain churches such as San Juan de Sahagún. There are a considerable number of buildings representing many of the architectural trends (ironwork, neo-medievalism, modernism, regionalism, etc.) which for different reasons burst onto the city's scene at that time. Many of these buildings are furthermore located in the city centre, often right next to outstanding edifices of Salamanca's heritage, making it even more surprising that they are not included in publications devoted to promulgating that heritage or in organized tours to this effect and that most visitors do not notice them.

The present article focuses attention on this aspect, analysing some of the constants present in Salamancan architecture of this period, and the advisability of taking these buildings into account when transmitting information about and exploiting the city's heritage, since on the one hand they were the consequence of the historical and architectural context of that time, and on the other, they contain interesting values and possible interpretations.

Keywords: Heritage, Salamanca, Contemporary Architecture, World Heritage Cities

La imagen de algunas ciudades, incluidas muchas de las que tienen la categoría de Patrimonio de la Humanidad, está fuertemente asociada a un determinado tipo de arquitectura que llega a convertirse en su icono. Sin duda éste es el caso de Salamanca y sus importantes edificios renacentistas y barrocos, auténtico cliché con el que hoy día se identifica su patrimonio arquitectónico. Estas obras fueron fruto del esplendor que vivió su Universidad en los siglos XVI y XVIII, circunstancia esta última que se manifestó también de forma fehaciente en su arquitectura. La contundencia que se deriva de la presencia física de los edificios que han llegado hasta nuestros días procedentes de aquellas dos centurias -numerosos aparte de imponentes en muchos casos- pone de manifiesto claramente a cualquier visitante avezado y con una mínima formación las glorias de aquel pasado.

Por el contrario, el devenir histórico de Salamanca en otros momentos no fue tan boyante. En este sentido, el siglo XIX fue especialmente crítico, marcado en sus comienzos por la Guerra de la Independencia con nefastas consecuencias para el patrimonio arquitectónico y la consiguiente necesidad de reconstrucción. Posteriormente, la Desamortización de Mendizábal (1836) propició el abandono y la ulterior ruina de muchos conventos. También fue una centuria condicionada por una economía en modo alguno favorable, lo que junto a otros factores llevó a la Universidad, motor tradicional de la ciudad, a una situación muy delicada, obligándola incluso a cerrar algunas facultades. Como no podía ser de otra manera este trasfondo tan poco halagüeño también ha quedado reflejado por vía negativa en su patrimonio arquitectónico, que no cuenta con ninguna obra con un mínimo interés construida en los dos primeros tercios de ese siglo¹.

Sin embargo, en las tres últimas décadas de esa centuria y sobre todo en las primeras del XX la situación mejoró, de manera que la ciudad experimentó un importante crecimiento e incluso el casco antiguo, donde se encuentra el grueso de los edificios más relevantes, sufrió una metamorfosis con una profunda renovación arquitectónica. Esto último ha dejado huella en el patrimonio, especialmente en el caso de algunas de las plazas y calles más conocidas y concurridas por los propios turistas. Son representativas las plazas del Mercado y el Liceo, así como las calles Rúa antigua y Quintana, aunque también se hace notar en las plazas de los Bandos, Libertad y Corrillo o en las calles San

¹ Entre los pocos edificios reseñables de ese período estaría el Teatro Liceo, situado en la plaza homónima.

Pablo, Meléndez, Palominos, etc., todas ellas próximas a la Plaza Mayor². No obstante, estas obras, pese a su ventajoso emplazamiento, prácticamente no cuentan a la hora de “vender” o definir la imagen del patrimonio arquitectónico de la ciudad y pasan completamente desapercibidas para los visitantes que de este modo tienen una idea sesgada del mismo. De hecho, sólo excepcionalmente en algún caso, como la casa de Miguel Lis o la iglesia de San Juan de Sahagún, a las que aludimos en estas páginas, aparecen ilustradas o comentadas en las guías y libros orientados hacia el turismo cultural³, e incluso la primera lo está principalmente en función de ser la sede del Museo Art Nouveau y Art Déco.

Precisamente uno de los primeros edificios en los que quedaron patentes estos vientos favorables a finales del siglo XIX fue el propio inmueble de las Escuelas Mayores de la Universidad, que, ante la falta de espacio para las necesidades de la docencia, sufrió una importante ampliación con la construcción de tres nuevas crujías en el piso alto, que vinieron a completar la original, llamada de los Enigmas, mientras que la fachada de Las Cadenas, orientada hacia la Catedral Nueva y la Plaza de Anaya, fue recreada con una nueva planta, al tiempo que en su composición se introdujeron variaciones tendentes a la regularización. Esta obra, proyectada en 1879, que casi podemos considerar pionera en la ciudad en cuanto al incremento de la actividad en el campo de la arquitectura y la realización de obras de cierto nivel, corrió a cargo del arquitecto José Secall Asión (1819-1890, titulado en 1845) y su planteamiento y características formales anticipan muchos de los rasgos dominantes en la arquitectura y, por tanto, el patrimonio salmantino de esa época. Así, de una parte, la intervención en el patio se limitó a continuar la obra preexistente repitiendo el mismo tipo de arcos, molduras y basas, pero con el incuestionable acierto de dejar desnudos de decoración los pretilos de los mismos, por todo lo cual se puede decir que el técnico responsable

² Vid. referencias del corpus arquitectónico de las plazas citadas en MADRUGA REAL, Á. (2005): *Las plazas en torno a la Plaza Mayor de Salamanca. Espacios urbanos del medievo al siglo XX*, Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 126 pp.

³ Sólo existe una breve guía monográfica sobre la arquitectura de este período. En este sentido vid. VV.AA. (2007): *Guía de Salamanca entre dos siglos (1870-1960)*, Salamanca: Salamanca ciudad de la cultura, 83 pp. Asimismo, alguna de las guías específicas sobre arquitectura incluye referencias a algunos de los edificios del período. Es el caso de NÚÑEZ PAZ, P., REDERO GÓMEZ, P. y VICENTE GARCÍA, J. (2004):

actuó buscando la concinitas con la obra original, mientras que en la fachada se mostró especialmente atemperado y sobrio⁴.

Ambas cuestiones impregnan gran parte de la arquitectura construida en la ciudad en el período que nos ocupa. De una parte son bastantes las obras, especialmente todos los edificios relacionados con las corrientes regionalistas en vigor en los albores del siglo XX a los que aludiremos al final de este texto, así como algunas intervenciones arquitectónicas como la que acabamos de reseñar, que demuestran cierta inspiración y deseo de armonizar con la arquitectura salmantina previa y, hoy diríamos, más prototípica. De otra, la austeridad ornamental y la regularidad caracterizan gran parte de los exteriores de los inmuebles erigidos en esta época, hasta el extremo de que el corpus resultante es bastante uniforme.

Esto último es algo muy llamativo dentro del contexto de la arquitectura historicista y de cuño ecléctico dominante en la época, que precisamente hizo del ornamento y de la variedad una de sus armas básicas a la hora de intentar imprimir dignidad y representatividad a los edificios y de estructurar la composición de los mismos. Sin embargo, la coyuntura económica que atravesó Salamanca en aquellos años no fue la idónea para este tipo de obras que forzosamente eran caras. En efecto, el tímido desarrollo de la industria y la escasez de artesanos y gremios capaces de materializar las piezas de ebanistería, cerámica, hierro, etc. consustanciales a aquellos estilos, fue una importante limitación que acabaría condicionando la arquitectura de la ciudad, en la que apenas hay escultura monumental o decoración de interiores de interés. Así las cosas, muchos inmuebles del período se resienten de cierta torpeza y falta de calidad en sus detalles ornamentales⁵ y otros de una carencia casi absoluta de decoración hasta el extremo de que algunos especialistas, en lugar de emplear abiertamente el término

Salamanca. Guía de Arquitectura, Salamanca: Colegio Oficial de Arquitectos de León. Delegación en Salamanca, 225 pp.

⁴ Sobre el arquitecto José Secall Asián y su intervención en las Escuelas Mayores vid. ÁLVAREZ VILLAR, J (1972): *La Universidad de Salamanca. Arte y Tradiciones*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 70-74. AZOFRA AGUSTÍN, E. (2008): "De la Ilustración al Historicismo: la ampliación de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca", en *Goya*, nº 325, pp. 279-298. NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2001): "Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Ampliación y fachada zaguera". En NIETO GONZÁLEZ, J. R. (Ed): *El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Salamanca: Funcoal, Caja Duero y Delegación en Salamanca del Colegio de Arquitectos de León, pp. 156-157. NIETO GONZÁLEZ, J. R y PALIZA MONDUATE, M. T. (1990): "El arquitecto José Secall Asián. "Polémicas interprofesionales y el Palacio episcopal de Salamanca", en *Anales de Arquitectura*, nº 2, pp. 119-131. PALIZA MONDUATE, M. T. y SENABRE LÓPEZ, D (2004): *Arquitectura y espacios universitarios, siglos*

eclecticismo, han optado por hablar de molduras eclécticas⁶. En función de todo esto y de acuerdo con los planteamientos vigentes en la actualidad, se puede afirmar que las circunstancias forzaron y determinaron que esta arquitectura fuera respetuosa con el patrimonio previo.

Efectivamente son numerosos los edificios que no presentan prácticamente decoración o que sólo la exhiben en los miradores y galerías de hierro, habituales en el período y sumamente abundantes en el casco histórico salmantino, siendo una de las señas de identidad del patrimonio de esta época. Éstos fueron fruto de la tendencia a abrir las casas hacia la vía pública con el consiguiente incremento de ventanas, balcones y miradores, aspecto este último que en el caso concreto de Salamanca se vio favorecido, aparte de por las características de un clima seco y falta de salitre, por la existencia en la ciudad de la Fundición Moneo⁷. De este taller salieron la mayoría de las piezas que hoy contemplamos en la ciudad, aunque también hay ejemplos materializados en fábricas madrileñas como las de Jareño o la Sociedad Española de Construcciones Metálicas⁸. Normalmente, los miradores salmantinos recibieron un tratamiento ornamental esmerado que en muchos edificios constituye su única decoración y la que permite encuadrarlos dentro de una corriente determinada.

A día de hoy, las primeras referencias de la existencia de estas estructuras en la ciudad datan de principios de los años setenta, concretamente en la casa del impresor Vicente Oliva Blanco, situada en la calle Rúa antigua, que hasta hace poco ha acogido en sus bajos la Librería Núñez. Este inmueble aún exhibe un mirador arabista en uno de sus

XIX-XX. En RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES, L. E.: *Historia de la Universidad de Salamanca*. T. II. Estructuras y flujos, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 487-521.

⁵ El tema de los artesanos que se dedicaban a este tipo de trabajos, sobre todo a los escultóricos, en la ciudad en la época que nos ocupa apenas si está estudiado. A día de hoy contamos con noticias aisladas que, por otro lado, vienen a confirmar que estos talleres fueron escasos y no muy brillantes. En este sentido vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): *Arquitectura y urbanismo en Salamanca 1890-1939*, Salamanca: Delegación en Salamanca del COAL, pp 277-279.

⁶ DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): p 115.

⁷ Respecto a esta fábrica y su producción vid. BÉRCHÉZ GÓMEZ, J (Ed) (2005): *Moneo Hijo y Cia. La modernización de la imagen urbana de Salamanca a finales del siglo XIX*, Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca y Universidad de Salamanca, p. 152. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): "La contribución de las fundiciones a la arquitectura del hierro: las obras de la fábrica salmantina de Moneo", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XCVIII, pp. 319-410.

⁸ En los talleres de Jareño se construyó la galería del Asilo de La Vega, mientras que la estructura del Mercado de Abastos de Salamanca salió de la Sociedad Española de Construcciones Metálicas. Sobre la primera de estas fundiciones vid. CERVERA SARDÁ, R. (2006): *El hierro en la arquitectura madrileña del siglo XIX*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares La Librería, pp. 269-271.

extremos, lo que genera una composición de fachada asimétrica que evidenciaba al exterior las distintas partes del interior del edificio⁹.

Sin embargo, en la mayor parte de los edificios los miradores están dispuestos en hileras. En este sentido es representativa la casa de Cesáreo Santos Allén, que ilustramos en estas páginas, emplazada en la Plaza de la Libertad. Fue proyectada por el arquitecto Joaquín de Vargas (1855-1935, titulado en 1883) en 1906 y en origen constaba de planta baja, entreplanta y dos pisos altos, sobre los que posteriormente se practicó un levante. El artífice organizó la fachada principal en cuatro calles y enfatizó las extremas con dos hileras de miradores, cuya tracería exhibe discretos motivos florales y algunos detalles de decoración de látigo, que a la postre es lo más destacado en cuanto a ornamentación, aunque este inmueble también cuenta con diferente tipo de frontones clasicistas sobre los huecos¹⁰.

Por otro lado, las galerías de hierro tuvieron aún, si cabe, una mayor importancia en la configuración de algunos de los edificios más notables y conocidos de la ciudad. Es representativa la citada casa de Miguel Lis (1904-1905), proyectada por el propio Joaquín de Vargas en el Paseo del Rector Esperabé. Por un lado, su fachada principal está presidida por una monumental galería de dos alturas, que en su parte central está potenciada por un cuerpo prominente de planta octogonal. Este gran lienzo acristalado permitió crear unos espacios que reunían ventajas, tanto desde el punto de vista de la iluminación como en lo referente a la temperatura. Pese a que erróneamente se tiende a encuadrar este inmueble dentro del modernismo, lo cierto es que tiene muy pocos detalles que en sentido estricto puedan ser relacionados con esta corriente y además éstos se circunscriben a la fachada que abre hacia la actual calle del Expolio, que presenta decoración de látigo en el enverjado de la cerca, así como en la carpintería del propio frente. Precisamente estos últimos motivos figuran entre los exiguos elementos modernistas con los que cuenta el patrimonio salmantino, siendo precisamente la

⁹ Sabemos que esta casa estaba en construcción en 1873 gracias a una noticia indirecta recogida ese año en *El Arte (Órgano especial de la Escuela de N y B.A. de San Eloy. Dedicado además exclusivamente a difundir toda clase de conocimientos útiles que se relacionen con las artes y la industria y a procurar a los artistas e industriales un medio de dar a conocer sus adelantos y salida a sus productos, promoviendo sus intereses)*.

¹⁰ Con respecto a este edificio vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp. 150. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2001): La arquitectura salmantina entre dos siglos. Del eclecticismo al regreso a la tradición del franquismo. En NIETO GONZÁLEZ, J. R. (Ed): *El Taller del arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Salamanca: Funcoal, Caja Duero y Delegación en Salamanca del Colegio de Arquitectos de León, pp. 14 y 116-117. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): p. 361.

escasez de obras de este estilo una de sus características. En propiedad, con respecto a esta casa sería más lógico hablar de un edificio vinculado a la arquitectura del hierro, ya que la planta está articulada en torno a un patio central rectangular, que en origen era descubierto, limitado por columnas de hierro de fundición, sobre las que apea una galería acristalada, construida con el mismo material. Este espacio constituía el centro de la vivienda y funcionaba como un hall. El hecho de que fuese descubierto quizá esté en relación con modelos de la arquitectura andaluza, dado que el artífice del proyecto era jerezano de nacimiento¹¹.

En la época que nos ocupa el hierro también fue empleado en el diseño de rotondas, muy habituales en la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX, que frecuentemente generan perspectivas enfáticas de notable belleza. En Salamanca, por el contrario, no fueron especialmente abundantes, pero es representativo el inmueble promovido en 1909 por Domingo Borrego en la confluencia de la calle Pozo Amarillo y la plaza del Mercado. Este edificio, que fue proyectado por el maestro de obras Cecilio González Domingo (1846-1912, titulado en 1867) y concluido por Joaquín de Vargas a la muerte del primero, incluye, entre las vías citadas, una estructura de hierro con dos pisos de galerías coronados por un chapitel. En este caso este cuerpo también es el principal referente, pese a que haya algunos otros detalles ornamentales realizados en piedra como la crestería calada del remate, que incorpora cuadrifolias neogóticas¹².

Pese a la abundancia de miradores, las principales obras de la arquitectura del hierro en Salamanca son el Mercado de Abastos, situado en la plaza homónima, y el Puente de Enrique Estevan. Respecto al primero, hay que decir que la edificación de estos inmuebles durante la segunda mitad del siglo XIX fue consecuencia de las transformaciones arquitectónicas y urbanísticas experimentadas por las ciudades y la gradual generalización de los planteamientos higienistas. En este sentido, estos edificios contribuyeron a la regularización de las actividades de venta y fueron beneficiosos para la

¹¹ Sobre la casa Lis vid. BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1976): "Hierro y modernismo en la arquitectura de Salamanca", en *Estudios Pro Arte*, nº 7-8, pp. 22-40. DíEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp. 146-149. PALIZA MONDUATE, M. T. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2001): p. 14. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): pp. 319-410. PÉREZ CASTRO, P. (2007): *Hace 100 años... Casa Lis*, Salamanca: Fundación Manuel Ramos Andrade, 77 pp.

¹² PÉREZ-LUCAS, M. D. (2007): *Breve historia de la Casa Lis*, Salamanca: Museo Art Nouveau y Art déco, 50 pp.
¹² En cuanto a este edificio vid. DíEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp. 130-131. PALIZA MONDUATE, M. T. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2001): p. 14. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): pp. 319-410.

conservación de los productos, ya que sus estructuras facilitaban una adecuada ventilación y favorecían la iluminación. El proyecto del ejemplo salmantino, que salió del estudio del mentado Vargas, data de 1898 y por tanto es de fecha tardía con respecto a los primeros ejemplos construidos en España. Precisamente la cronología puede explicar el limitado empleo de la carpintería metálica en sus cerramientos, pues por aquellos años se había empezado a cuestionar la conveniencia de utilizar este material en estas obras, porque ya no resultaba del todo satisfactorio desde el punto de vista higiénico. Quizá debido a esto, en esta ocasión el artífice restringiera el protagonismo de este material en beneficio de la piedra granítica y el ladrillo que configuran un basamento más alto de lo habitual en los ejemplos tempranos¹³. En función de este diseño, algunos estudiosos han fijado una inflexión en la arquitectura española en este tipo de mercados a partir del que nos ocupa¹⁴. Su decoración ahonda en el clasicismo y la severidad tan propios de la arquitectura de la ciudad en esta época. Efectivamente, el ingreso principal evoca un arco de triunfo, mientras que los vanos del piso principal son de medio punto.

Sobre la presencia de paramentos de ladrillo visto en las fachadas de este edificio hay que decir que fue habitual en esta tipología arquitectónica y que de alguna manera el hierro y el ladrillo a menudo estuvieron hermanados en el último tercio del siglo XIX. Sin embargo, los paramentos latericios y la potenciación de los efectos polícromos inherentes a su empleo fue igualmente algo minoritario en la arquitectura salmantina del momento, dominada por las superficies revocadas y en menor medida por la piedra.

El Puente de Enrique Estevan (1898), proyectado por el ingeniero Saturnino Zufiaurre, es el más representativo de la ciudad en lo que atañe a la época que nos ocupa. Mide 219 m. de longitud, apoya en cinco pilas y otros tantos estribos de piedra de sillería, enlazados por vigas arqueadas de hierro de doble T. Sus detalles ornamentales más reseñables son los arcos de herradura que unen las vigas con los estribos, así como una serie de motivos vegetales y geométricos que destacan en las barandillas y los arcos. Estos últimos son prueba fehaciente del decorativismo imperante en la época que no sólo afectó a la arquitectura sino también a obras de ingeniería como la presente¹⁵.

¹³ Con respecto a este edificio vid. BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1976), pp. 22-40 y DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003), pp. 80-82.

¹⁴ NAVASCUÉS PALACIO, P. y QUESADA, M. J. (1992): *El siglo XIX. Bajo el signo del romanticismo*, Madrid: Sílex, pp. 126-128.

¹⁵ Con respecto a esta obra vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (1999): "Los puentes de Salamanca", en *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 42, pp 125-144. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003), pp. 78-79.

La llamada arquitectura de ladrillo, la neomudéjar y la vertiente polícroma del eclecticismo no tuvieron especial incidencia en la ciudad. Esto establece diferencias con respecto a otras localidades próximas como Ávila, Valladolid o Zamora. Esta circunstancia pudo deberse a la escasez de tejas o fábricas dedicadas a la producción de este material que alcanzó protagonismo en la arquitectura de la época como consecuencia, entre otras cosas, de las ventajas que de cara a su producción trajo la fabricación industrial y la posibilidad de conseguir piezas seriadas, más finas y de mejor calidad que las salidas de los talleres artesanales. No obstante, es bastante probable que la preferencia por los paramentos enfoscados y de piedra también pudo ser consecuencia del peso impuesto por las soluciones de los modelos más destacados de los siglos gloriosos de la arquitectura salmantina. Entre los escasos edificios conservados en los que las superficies latericias tienen un papel destacado observamos una evolución cronológica, de manera que los más simples y próximos a la llamada arquitectura de ladrillo son los más antiguos, mientras que, por lo general, los encuadrables dentro del eclecticismo polícromo son ya del siglo XX. De lo primero deja constancia la casa de Juan Cacho (1888) en la calle Varillas nº 20¹⁶, mientras que de lo segundo la casa de Alejandro Herrera (1905) en la confluencia de las calles San Pablo y Palominos¹⁷, ambas obras del citado Cecilio González Domingo. Sin embargo, en este caso también conviene mencionar la incorporación de este material en los entrepaños de la fachada a la calle Expolio de la mencionada casa de Miguel Lis, inmueble que, como se desprende de todo lo comentado hasta ahora, destaca dentro del corpus del patrimonio salmantino de la época.

En la misma dirección cabe situar la escasez de esgrafiados o cerámica decorativa en el exterior de las construcciones. No obstante, con respecto a lo segundo hay que sacar a colación una vez más la incorporación de paneles cerámicos neorrenacentistas, salidos del taller de Daniel de Zuloaga, en la propia casa de Miguel Lis¹⁸.

La especial consideración que tuvieron en la centuria decimonónica algunas tipologías arquitectónicas como la religiosa está en la raíz de que los edificios salmantinos de esta naturaleza presenten un tratamiento ornamental mucho más

¹⁶ Para lo relativo a este edificio vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp 67-68.

¹⁷ En cuanto a este inmueble vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp 142-143. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): pp. 352 y 386.

¹⁸ QUESADA, M. J. (1985): *Daniel de Zuloaga (1852-1925)*, Segovia: Caja de Ahorros de Segovia, p. 120.

esmerado. Normalmente el neomedievalismo en sus distintas versiones fue lo habitual en ellos en sintonía con los principios de la época que consideraban que este estilo, sobre todo su variante neogótica, era el más adecuado para este tipo de inmuebles. Destacan obras como la citada iglesia de San Juan de Sahagún (1891), proyectada por Joaquín de Vargas, en la que el goticismo tiene mucho peso, aunque también hay referencias a la arquitectura local en su torre que parece en parte inspirada en la Catedral Vieja, mientras que la conjunción de las artes industriales y el tratamiento de algunos de sus detalles, caso de los relieves de bronce de Aniceto Marinas que decoran la fachada principal, entroncan con el eclecticismo¹⁹.

Con todo elementos neogóticos también están presentes en edificios civiles, tal como hemos comentado en la crestería de la citada casa de Domingo Borrego, aunque en este apartado tal vez la obra más destacada sea la casa de Timoteo Gómez (1913) en la Plaza del Liceo, proyectada inicialmente por Santiago Madrigal (1878-1932, titulado en 1904) con miradores de hierro en los ángulos, que finalmente fueron sustituidos por otros de obra con planta circular y con detalles neogóticos en las tracerías que se extienden a otros aspectos del edificio²⁰.

Igualmente, el neomedievalismo fue ampliamente aplicado en la arquitectura funeraria. En este sentido, cabe resaltar el elenco de panteones que atesora el cementerio de Salamanca. Esta necrópolis está emplazada fuera del antiguo recinto amurallado y, por tanto, alejada de los edificios más conocidos de la ciudad, pero se trata de un patrimonio en proceso de revalorización en los últimos tiempos y al que también se le puede sacar partido en Salamanca. Entre las obras más destacadas está la magnífica tumba de Teresa de Zúñiga y Cornejo, construida en los años ochenta de la centuria decimonónica con detalles neorrománicos y neobizantinos²¹.

Respecto a la torpeza y falta de calidad de muchos de los motivos ornamentales existentes en el patrimonio arquitectónico de la ciudad de finales del siglo XIX y principios del XX, consecuencia en buena medida de una coyuntura poco favorable, así como del

¹⁹ Para todo lo relativo a esta obra vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp 160-161. PALIZA MONDUATE, M. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): p. 365. SÁNCHEZ GÓMEZ, J. M. (1995): *Apuntes para una historia de la iglesia parroquial de San Juan de Sahagún de Salamanca*, Salamanca: Obispado de Salamanca.

²⁰ En cuanto a este edificio vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp. 134-135. PALIZA MONDUATE, M. T. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2006): pp. 319-410.

²¹ Con respecto a esta obra id. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003), pp 179-188. RUPÉREZ ALMAJANO, N. y DÍEZ ELCUAZ, J.I. (1995): "El cementerio de Salamanca y sus panteones neomedievales", en *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 35-36, pp 175-212.

intento de armonizar con los modelos del pasado, resulta especialmente obvia la arquitectura regionalista proyectada por el arquitecto Santiago Madrigal entre 1916 y 1928 inspirándose en el Renacimiento y el Barroco local. La importancia de estas obras excede con creces el ámbito estricto de la Ciudad del Tormes, puesto que, aunque fuera básicamente una aventura en solitario de este técnico, enriquece el panorama de esta corriente a nivel nacional y en definitiva es uno de los valores más relevantes del patrimonio salmantino que nos ocupa.

A finales del siglo XIX, el eterno deseo de la arquitectura decimonónica de formular un estilo representativo de la centuria coincidió con el anhelo de configurar una arquitectura propiamente española, es decir un estilo nacional. Esta aspiración se concretó en la arquitectura del siglo XVI, que en sí misma evocaba el esplendor de nuestro país tanto en el terreno político como en el artístico y de forma concreta en el salmantino Palacio de Monterrey, tras el éxito alcanzado por el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1900, obra de José Urioste y Velada (1850-1909, titulado en 1879). Este edificio desencadenó una ola de construcciones, en las que las torres del citado palacio, vinculado a Fray Martín de Santiago y Rodrigo Gil de Hontañón, fueron de obligada cita.

Tras la experimentación con lo nacional, nuestra arquitectura ahondó en lo regional. El regionalismo defendió los valores tradicionales y la salvaguarda de la creatividad hispánica, mediante la promoción de los diferentes matices que la arquitectura histórica y popular había desarrollado en cada región. Los arquitectos de esta corriente básicamente combinaron elementos populares, renacentistas y barrocos y normalmente tuvieron presente las relaciones lógicas de la arquitectura con el clima, la geografía, las costumbres y las formas de vida tradicionales.

El regionalismo tuvo su mayor auge tras la celebración del VI Congreso Nacional de Arquitectura (1915), aunque sólo algunas variantes consiguieran consolidarse. Fueron los casos de la montañesa, la vasca y la sevillana, que incluso se expandieron por las zonas limítrofes a sus territorios de origen.

En este sentido, el patrimonio salmantino ofrece la singularidad de contar con magníficos ejemplos de lo que fue un intento de articular una arquitectura regionalista específicamente salmantina por parte de Madrigal, quien ideó este estilo en clave

neoplateresca²². Una de las cuestiones más llamativas es la escasa o nula incidencia del Palacio de Monterrey en sus propuestas, lo que sin lugar a dudas demuestra su deseo de separarse de la corriente nacional española. Asimismo, intentó entroncar con el patrimonio local y demostró ser un gran conocedor de la arquitectura quinientista de la ciudad, que posiblemente dibujara en detalle para más tarde componer sus diseños regionalistas, en los que hubo mucho de recreación y poco de copia mimética. Incluso su estilo evolucionó desde las formas recargadas y un tanto goticistas, propias del protorrenacimiento, hacia una paulatina sobriedad, es decir de la misma manera que discurrieron las modas arquitectónicas del siglo XVI. De todo ello ha quedado constancia en el patrimonio que actualmente atesora la ciudad.

Sin embargo, el arquitecto tuvo dos serios inconvenientes, ya que, por un lado, sólo en contadas ocasiones pudo construir sus obras con la típica piedra arenisca de Villamayor, circunstancia que mengua la calidad y el resultado final de muchos de sus edificios, y, por otro, tampoco tuvo a su disposición gremios de calidad. Lamentablemente, estas limitaciones, derivadas, tal como hemos anticipado, de la coyuntura que atravesaba la localidad, condicionaron el resultado final de una parte de su producción. La imposibilidad de emplear la piedra en cuestión no fue algo banal, pues aún hoy es un referente para tratar de armonizar los inmuebles con la tradición local - valor consustancial a los postulados teóricos del regionalismo-. Además la comparación de los pocos casos, en los que pudo utilizar este material como el antiguo Banco del Oeste (1920) -hoy Santander Central Hispano – en la calle Zamora y la casa de Julián Coca (1923) -hoy, sede de Banesto- en la Plaza del Liceo, frente a la mayoría de los inmuebles que tuvo que resolver con materiales pobres, es contundente respecto a la trascendencia del empleo de la típica arenisca salmantina.

La casa de Nicasio Rodríguez (1916) en la calle Quintana nº 8 ejemplifica las pautas seguidas por Madrigal en los primeros años de su aventura regionalista. El alzado tiene resabios de las composiciones y las decoraciones propias del gótico hispano-flamenco, que también formaron parte del repertorio protorrenacentista del primer tercio del siglo XVI. En este sentido, cabe citar los alfiles, la tendencia a enlazar los huecos, la composición reticulada de las fachadas, etc. En contraposición, el repertorio ornamental

²² Sobre las obras regionalistas de Madrigal que citemos a continuación y otros edificios suyos dentro de la misma corriente vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp. 251-279.

es más plenamente renacentista, pues incluye cresterías, compuestas por un medallón flanqueado por figuras entrelazadas y flamos, frisos de inspiración plateresca, medallones entre tornapuntas, etc. De la misma fecha data la casa contigua, promovida por Antonio González, que incorpora un mirador de obra de planta rectangular que apoya sobre ménsulas acompañadas por animales fantásticos que recuerdan en parte detalles del patio del Palacio de la Salina o del claustro del Convento de las Dueñas, siendo sólo algunos de los elementos ornamentales extraídos de la arquitectura del renacimiento salmantino presentes en este inmueble.

La casa de Mariano Rodríguez (1922) en la calle Zamora nº 62 y el mentado edificio de Julián Coca de la Plaza del Liceo, que reproducimos en estas páginas, ponen en evidencia la evolución de Santiago Madrigal a comienzos de los años veinte hacia un tipo de proyectos más sobrios, así como el paulatino abandono de los resabios goticistas del plateresco y el intento de hacer una recreación más purista de las obras del renacimiento salmantino.

A diferencia del segundo, la primera no fue construida con piedra de Villamayor, lo que, al igual que en otros casos similares, se tradujo en un resultado menos noble. Sin embargo, tiene un repertorio ornamental, compuesto por antepechos de balaústres simétricos, medallones, pilastras, frisos con grutescos, etc., inspirado en el llamado purismo-plateresco.

El edificio de Julián Coca presenta un orden gigante de semicolumnas, que acoge los dos pisos intermedios. Este detalle podría ponerse en relación con la fachada de la Iglesia de la Clerecía, con lo que en esta ocasión el arquitecto se orientó hacia el barroco salmantino. Esto era coherente dentro del regionalismo, ya que este estilo había defendido la reinterpretación de las arquitecturas de los períodos de más esplendor de las distintas localidades, pero ajeno a la fidelidad a las formas renacentes que habían marcado la producción previa de Madrigal. Del mismo modo, la galería de vanos del ático y las figuras que corren por encima de los frontones triangulares parecen tomadas de la fachada principal de la Universidad de Alcalá de Henares, obra renacentista de Rodrigo Gil de Hontañón.

Pese a todo lo dicho hasta ahora, a lo largo del período 1915-1930 e incluso en años posteriores, de forma aislada, algunos arquitectos partieron del Palacio de Monterrey a la hora de proyectar obras en Salamanca. Al estar contruidos en esta

ciudad, estos edificios tienen connotaciones próximas al regionalismo, ya que están inspirados en una de las construcciones más representativas del patrimonio local. Entendemos que esta circunstancia establece marcadas diferencias respecto a los inmuebles de la corriente nacional, emparentados con el mismo palacio renacentista, pero contruidos fuera de esta localidad.

Uno de los edificios más sobresalientes es la antigua Caja de Previsión Social de Salamanca, Ávila y Zamora (1928), situada en la Plaza de los Bandos. Fue proyectada por Joaquín Secall Domingo (1881-1957, titulado en 1911), nieto del citado José Secall, quien introdujo en el remate una galería de vanos de medio punto y un antepecho de balaústres pétreos que inequívocamente remiten al palacio quinientista. Otra serie de detalles como los arcos de medio punto con medallones en las enjutas, las columnas suspendidas, los flameros, etc. refuerzan la inspiración en los modelos del siglo XVI. Sin embargo, también hay placas, orejeras y volutas extraídas de la arquitectura barroca. En sí misma, esta simbiosis de elementos neorrenacentistas y neobarrocos es regionalista, pues ambos estilos son característicos de Salamanca.

Algunas intervenciones o reconstrucciones de edificios del pasado llevadas a cabo en Salamanca en la época que nos ocupa también ahondaron y enlazaron con el Palacio de Monterrey. Sirve de ejemplo el proyecto del edificio de la Compañía Telefónica (1928), situado entre la Plaza de los Bandos y la calle Concejo. Fue diseñado por el arquitecto José María de la Vega Samper (1900-1980, titulado en 1926), quien incorporó en la nueva construcción importantes restos del antiguo palacio renacentista de Solís, en concreto la portada con arco de medio punto con medallones en las enjutas y una ventana con antepecho con relieves tardogóticos. No obstante, el artífice de los planos introdujo como remate del frente noble una torre coronada por una galería de tres arcos de medio punto y una crestería calada que inequívocamente remiten al citado palacio quinientista²³.

El patrimonio salmantino cuenta con otro tipo de edificios regionalistas. Destaca el proyectado por el bilbaíno Rafael de Garamendi y Ordeñana (1882-1945, titulado en

²³ Con respecto a este inmueble vid. DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): pp. 292-295.

1906)²⁴, artífice de la casa de Andrés Pérez-Cardenal (1930), situada en la confluencia de las calles Toro y Pozo Hilera. Aquí introdujo elementos hasta entonces inéditos en su producción como los esgrafiados que, según recogió en la memoria, entendía que eran de estilo salmantino y que previamente había introducido en algunas de sus obras Madrigal. Asimismo, potenció el protagonismo de las placas y las orejeras barrocas respecto a otras obras suyas, aspecto que sin duda pone de manifiesto el esfuerzo por entroncar con la tradición local, en este caso basada en los edificios del siglo XVIII.

Frente a esto, otros detalles como el torreón y la galería entre cortafuegos son propios del repertorio montañés, mientras que los entramados de madera ficticios, el escudo, las molduras barrocas en torno a los huecos, la importancia concedida a las labores de forja, etc. fueron de presencia habitual en las obras regionalistas de este profesional. Lo mismo cabe decir de la inclusión de motivos ingleses, caso de un mirador tipo *oriel-window*, uno de los pocos existentes en Castilla y León, o el diseño de la carpintería de las ventanas²⁵.

La inclusión de citas de los edificios del patrimonio salmantino en la arquitectura del siglo XX no fue algo exclusivo de estas primeras décadas, pues tendría continuidad en obras de la Posguerra, época que también estuvo condicionada por una coyuntura económica poco favorable, pese a lo cual se erigieron inmuebles de interés dentro del antiguo recinto amurallado y por tanto en las inmediaciones de los ejemplos barrocos y renacentistas. Se trata también de un patrimonio que no debe ser ninguneado a la hora de explotar, cuantificar y poner en evidencia el acervo patrimonial de Salamanca, ciudad que, por lo demás, cuenta con otras obras de interés incluso más recientes como el Palacio de Congresos (1985), erigido dentro del casco histórico, que además ha jugado un papel importante en la revitalización de esa zona de la ciudad.

²⁴ Sobre este arquitecto vid. PALIZA MONDUATE, M (1989): *El arquitecto Rafael de Garamendi y la Residencia "Rosales"*, Salamanca: Seguros Bilbao, pp. 262.

²⁵ En cuanto a este inmueble vid. Díez Elcuaz, J. I. (2003): pp. 318-321. PALIZA MONDUATE, M. T. y NIETO GONZÁLEZ, J. R. (2001): pp. 14 y 104-105.



Fig. 1 Casa de Cesáreo Santos en la Plaza de la Libertad.



Fig. 2 Casa de Miguel Lis. Fachada al Paseo del Rector Esperabé.



Fig. 3 Casa de Miguel Lis. Fachada a la calle Expolio.



Fig. 4 Casa de Domingo Borrego en la Plaza del Mercado.



Fig. 5 Mercado de Abastos de Salamanca.



Fig. 6 En primer término las casas de Antonio González y Nicasio Rodríguez.

Café Olímpico, 18horas¹

Teresa Campos dos Santos²

Mestre em História da Arte. Faculdade de Letras. Universidade do Porto

Resumo: Eu trabalho de graça. Da afirmação, a *performer* Beatriz Albuquerque passou para a construção de um projecto que, desde 2005, vai pondo em prática em diferentes geografias culturais. Na senda do activismo social e da mudança do indivíduo, a *performer* explora o *non-sense*, oferecendo trabalhos artísticos, sem pedir nada em troca. Na rua ou na galeria. Nos Estados Unidos da América, em Portugal ou na Grécia. Beatriz rompe com o pensamento capitalista ocidental e com as normativas do mercado artístico. Este artigo, *Café Olímpico, 18horas* procura dar a conhecer um projecto de *performance art* que - colocando o seu foco no processo e não tanto no fim - propõe a desconstrução do real. Assim, a intervenção social concretiza-se através do diálogo, do momento, da experiência partilhada. Dar, sem receber. Um convite simples, que a sociedade actual já não consegue apreender. De tudo isto trata *Work For Free*. Sobre tudo isto se reflecte em *Café Olímpico, 18horas*.

Palavras-chave: *Performance art*, Beatriz Albuquerque, *Work For Free*

Abstract: I work for free. From this statement, the performer Beatriz Albuquerque passed to the construction of a project that, since 2005, she has been putting in practice in different cultural geographies. In the path of the social activism and of the individual change, the performer explores the non-sense, offering artistic works, asking nothing in return. In the street or in the gallery. In the United States of America, in Portugal or in Greece. Beatriz breaks with the occidental capitalistic thought and with the standards of the artistic market. In this article, *Olympic Café, 18hours* tries to make known a performance art project that – putting it focus in the process and not so much in the conclusion – proposes the deconstruction of the reality. Thus, the social intervention is materialised through the dialogue, the moment and the shared experience. Giving, without receiving. A simple invitation, which the current society can no longer apprehend. About all of this talks *Work For Free*. All of this is meditated in *Olympic Café, 18hours*.

Keywords: Performance art, Beatriz Albuquerque, *Work For Free*

¹ Trabalho de investigação realizado no âmbito da unidade curricular de História da Arte Contemporânea em Portugal (séculos XX e XXI) II, do Mestrado em História da Arte Portuguesa, no ano lectivo 2010/2011.

² Mestranda em História da Arte Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP).

1. Introdução

Café Olímpico, 18horas representa, neste contexto, um espaço e um tempo de reflexão, situados entre o travo das ideias e o aroma do pensamento.

Café Olímpico, 18horas. O espaço e o tempo condensam-se num título que toma por base as circunstâncias em que me encontrei com a performer Beatriz Albuquerque³. Considero que foi através deste contacto com a artista que o meu projecto de investigação começou a ganhar forma, na medida em que comecei a debruçar-me sobre um projecto seu intitulado Work For Free.

No entanto, o ponto de partida desta investigação teve um âmbito mais alargado. As primeiras pesquisas dividiram-se entre conceitos e práticas como a performance, o activismo cultural e a intervenção social. Desejando, desde início, focar a minha atenção na arte que procura provocar um efeito na sociedade; o trabalho da performer Beatriz Albuquerque surgiu como um caso ilustrativo disso mesmo. Partindo de uma visão global das práticas artísticas viradas para a sociedade e para as suas dinâmicas, cheguei ao caso, muito particular, dos projectos de Beatriz Albuquerque.

Neste artigo, centrei a minha análise no trabalho Work For Free, esboçado e posto em prática por Beatriz Albuquerque, desde 2005. O meu olhar será, por isso, um olhar direccionado para os fundamentos do projecto, para os seus objectivos e, sobretudo, para os seus resultados ou, melhor dizendo, para as experiências retiradas do processo.

Café Olímpico, 18horas – constitui, por isso, um projecto em construção na medida em que, independentemente da sua forma final, ele será sempre um trabalho em aberto, não continuasse Work For Free a ser posto em prática pela performer. Desta feita, este artigo espelha, forçosamente, essa abertura e mesmo esse espaço de diálogo interpretativo que a performance explora.

³ Breve nota biográfica: Beatriz Albuquerque é uma artista plástica portuguesa que faz uso de diferentes meios de expressão artística, na concretização dos seus trabalhos. A *performance* é um desses meios, onde explora a intervenção social, na senda da mudança do indivíduo. Entre Chicago e Portugal, a *performer* tem vindo a desenvolver os seus estudos e projectos. Em 2004, integrou o *Independent Performance Group* fundado por Marina Abramovic. Neste momento, encontra-se a realizar o doutoramento em “*Education in Art and Art Education*” no *Teachers College Columbia University*, em Nova Iorque.

2. Uma entrada no Café Olímpico, 18horas.

Nesta etapa do artigo, passo para um discurso mais directo. Só, assim, fará sentido falar sobre uma experiência de trabalho, que situo entre uma entrevista formal e uma informal conversa de café. Uma tertúlia de ideias. Uma partilha não tão dialéctica, uma vez que procurei, sobretudo, ouvir e interiorizar como alguém, uma performer, se entrega a projectos sem saber, de antemão, o que eles lhe vão trazer; no fundo, o que eles vão ser, em si mesmos. Neste contexto, alguns valores compõem a experiência performativa - **o risco, a indefinição, o incontrolável**. Com eles, o performer não pretende, somente, uma exploração gratuita dos limites físicos do indivíduo. O que procura, fundamentalmente, é a exploração das condicionantes intrínsecas ao ser humano, sobretudo, como ser social e membro de um grupo - **a educação, a instrução, a cultura, a religião, a política, os costumes**. Tudo aquilo que nos prende; que nos filtra o pensamento, que nos faz, por exemplo, hesitar perante um convite para assistir e participar numa performance. Ou tudo o que nos faz aceder, de imediato, a esse pedido.

Sobre tudo isto fala e falou-me Beatriz.

Por isso, Café Olímpico, 18horas representa, para mim – tal como para um performer, se me é permitida a comparação – um projecto que se concretizou no seu processo. O processo de conhecimento e descoberta, sem qualquer exaltação ou exacerbação despropositada foi o ponto central e concretizador deste trabalho de investigação. Isto, se entendermos a arte contemporânea como uma arte que vive verdadeiramente do projecto e da partilha. Se, num primeiro momento, no café Olímpico – espaço físico – foi mais intensa a partilha de Beatriz, no sentido da exposição dos seus projectos e das suas ideias; neste Café Olímpico – num plano mais metafórico e imaterial (em forma de artigo) – pretende completar-se esse processo iniciado e que se quer dialéctico.

Desta feita, as próximas linhas seguem os principais tópicos que regeram a conversa com Beatriz e que representam conceitos-chave no seu trabalho, como performer.

3. Estados Unidos da América. Espaços físicos e imaginários.

Um dos pontos fortes no encontro com Beatriz Albuquerque – forte, na medida em que tomou lugar em grande parte do nosso debate – foi, naturalmente, o impacto que a experiência de estudar, de trabalhar e de viver nos Estados Unidos da América tem trazido ou não, para o trabalho da artista, como performer. A questão surgiu tomando por base o excerto de um dos estudos consultados e serviu de mote para toda a conversa.

“For middle class Americans **the street** is an extremely important symbol **because your whole enculturation experience is geared around keeping you out of the street ...**”⁴

Este trecho fez com que, imediatamente, sentisse necessidade de perceber que significado especial assumia a rua, no contexto social dos Estados Unidos da América.

O choque foi total.

Quando apresento esta ideia - questionando Beatriz sobre o valor da rua, no contexto da performance americana, como espaço público, por excelência -, os olhos de Beatriz fitam-me para declarar, assertivamente, que a rua nos Estados Unidos da América é, absolutamente, privada. Habitualmente, as lojas compram o espaço circundante, como os passeios, pelo que é proibido estar muito tempo imóvel nessas zonas adquiridas pelas lojas. A polícia, bem como os seguranças, têm o poder de afastar quaisquer pessoas que estejam numa dessas áreas, sentadas à espera de um amigo ou, tão simplesmente, a olhar o rebuliço quotidiano.

Após o choque, veio a compreensão absoluta. Compreensão, em especial, de alguns dos trabalhos de Beatriz. Entendimento de como a rua continua a ser, efectivamente, um espaço simbólico e com significado mas, neste caso, por razões e motivações diferentes. Esta já não é uma rua democrática.

⁴ Abbie Hoffman, in Derek Taylor, *It was twenty years ago today*. Apud FELSHIN, Nina – *But is it art? : the spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 14.

Beatriz falou, essencialmente, sobre Nova Iorque e Chicago – cidades com as quais está mais familiarizada, por motivos académicos e profissionais. Muitas outras considerações foram feitas. A sociedade americana – por Beatriz Albuquerque – define-se através de três valores que deseja, intensamente: **poder; dinheiro; amor**. A equação perfeita torna-se, muitas vezes, inconciliável pelo que as relações humanas constituem um problema para muitos dos cidadãos americanos. Numa sociedade que se define, segundo a performer, como uma sociedade capitalista, onde o dinheiro se assume como um elemento central, outras características se destacam, até por oposição às sociedades europeias. Nos Estados Unidos da América, toda a actividade é remunerada. A sociedade não apreende a noção de dar, sem esperar algo em troca. Este último aspecto será, também, central para compreender o impacto do projecto *Work For Free* de Beatriz, nos Estados Unidos da América.

4. Multiculturalismo. Imagens aparentes e projectadas.

Nos primeiros momentos passados nos Estados Unidos da América e através do convívio diário que Beatriz ia estabelecendo, a artista apercebeu-se do significado do termo “multiculturalismo”, mas também daquilo que, apelidarei, de paradoxo americano. Numa sociedade multi-racial, Beatriz apercebeu-se de como existia e se manifestava a discriminação nos Estados Unidos da América. Uma experiência pessoal da performer ilustra esta mesma realidade. Beatriz é alvo de um insulto que, em tom pejorativo, a chama de “negra”. Por isso, Beatriz confessa que quando chegou aos Estados Unidos da América, percebeu que era negra. Este exercício de marginalização deveu-se ao sotaque que Beatriz apresentava ao comunicar em inglês. Esse sotaque apontava – no entendimento dos seus pares - para que Beatriz fosse natural da América latina. Assim, a exclusão de Beatriz iria ser determinada pelo seu sotaque e por aquilo que ele significava ou indiciava, em termos de origem geográfica e cultural. A partir deste momento e desta experiência, Beatriz reviu parâmetros e perspectivas sobre a cor da pele, sobre a sociedade americana e, principalmente, sobre os próprios processos de discriminação. Os seus trabalhos espelham estas mesmas vivências.



Fig. 1 - Performance Color, Musicircus, Chicago Cultural Center (USA), 2007.

Fonte da imagem: <http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/2007Musicircus.html>. 07-11-2011 15:33.

Fonte do vídeo da performance: <http://www.youtube.com/watch?v=pW5ElyPoeQM>. 07-11-2011 16:14.

Performance I. Proximidades e distâncias.

Ainda no que diz respeito à experiência de trabalho americano/europeia de Beatriz, do ponto de vista da performer não há um maior conhecimento nos Estados Unidos da América e por parte do público em geral do que é a performance, em comparação com o meio artístico português. A diferença entre ambas as realidades reside, essencialmente, na dimensão do mercado artístico – superior no caso dos Estados Unidos da América. Contudo, em relação ao público, é possível dizer que, em Portugal, as pessoas são, geralmente mais participativas e receptivas a uma situação de performance, do que nos Estados Unidos da América. Tal, segundo Beatriz, prende-se com algumas características próprias da idiosincrasia de cada uma das sociedades, com ambições e desafios muito distintos.

5. Performance II. O processo como fim.

Abordando a questão de como se processa a projecção de trabalhos conjuntos – entre vários artistas, neste caso, performers -, Beatriz alertou para a necessidade de estabelecer um contrato que estipule, entre vários pontos, a percentagem de ideia correspondente a cada participante. Este lado mais burocrático contribui, também, para a dessacralização da arte, bem como para assumir a vertente de mercado e de propriedade (direitos de autor), que alguns destes projectos possuem. Este lado mais formal está, também, presente nos formulários que, em algumas performances, o participante tem de preencher

para salvaguardar alguns aspectos dos quais o performer não quer abdicar. Ainda neste ponto, Beatriz explicou o significado de alguns dos seus trabalhos, intitulados Collaboration, e que dizem respeito a projectos onde há a colaboração de outras pessoas, que não a Beatriz, mas que não são performers.

No que diz respeito ao registo dos seus trabalhos, Beatriz faz uso de diferentes modalidades que servem, muitas vezes, como mediums para os seus projectos. Em todo o caso, admite que os participantes tirem fotos ou filmem, desde que não publiquem esse material. Esta é uma postura que diverge de alguns dos seus pares, defensores de outro tipo de perspectivas.

I Work For Free/Eu Trabalho De Graça⁵



Fig. 2 - Cartaz que divulga o projecto performativo “Trabalho de Graça”.

Fonte: <http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/2011/2011on-goïnWFF.html>. 07-11-2011 15:52.

⁵ Enumeração das datas e espaços onde, até então, o projecto *I Work For Free* foi posto em prática.

2005 - Project: *Work For Free*, Street, Chicago – USA.

2006 - Project: *Work For Free*, [edge]PerformanceInsideOut / Chicago Park Yourself, Citywide Parking Space Project, Chicago – USA.

2007 - Project: *Work For Free*, KLab9: Art – Technology, Authorship and Ways of Living, Institute for Advanced Studies, Lancaster University, Lancaster – UK.

2008 - Projecto: Trabalho de Graça, Galeria 3+1, Lisbon – Portugal.

2009 - Project: *Work For Free*, 2nd Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, Performance Festival, Thessaloniki – Greece.

2011 – Project: *work for free*, Desperate acts / performance into art, Macy Gallery, New York – USA.

Não vou particularizar a análise de nenhuma destas experiências performativas, mas sim dar uma panorâmica daquilo que são os pressupostos do projecto e do impacto que ele tem vindo a ter.

Entre espaços abertos e fechados. Ruas e Galerias. Espaços públicos e privados. O sagrado e o profano chocam-se em reacções e pedidos. O mote é sempre o mesmo: **trabalhar de graça**. Desde 2005, Beatriz já trabalhou – de graça – em três países diferentes. Estados Unidos da América, Portugal e Grécia responderam a um convite que só exige, ao público, um pedido, uma encomenda.

Num espaço mais improvisado – rua – ou numa divisão preenchida com uma secretária e algumas cadeiras – galeria -, Beatriz concretiza o seu projecto numa performance protagonizada por ela e por cada participante que se coloca diante da artista. Inspirada pelo capitalismo da sociedade americana, Beatriz subverte a noção de mercado artístico – financeiramente restrito e restritivo – colocando, à disposição de qualquer um, a possibilidade de adquirir um produto artístico, sem ter de retribuir tal gesto, de alguma forma.

“Whether the form these activities take is permanent or impermanent, **the process of their creation is as important its visual or physical manifestation.**”⁶

“And **how does one assess the impact of projects** that often strive for difficult-to-measure results like stimulating dialogue, raising consciousness, or empowering a community?”⁷

O impacto é sentido no processo. O contacto directo com o concomitante da obra constitui, em si, o momento central da performance. Aquele espaço e aquele tempo condensam-se. A partir deles, Beatriz conclui o seu trabalho.

As reacções ao projecto, em jeito de convite, são muito diversas.

⁶ FELSHIN, Nina – *But is it art? : the spirit of art as activism*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 26.

“[...] **what may appear simple or stereotyped to one audience may be rich and meaningful to another** that is more involved in specific issues.”⁸

Os pedidos feitos à artista exploram diversos meios e expressões artísticas, que a performer possibilita. Desde a encomenda mais tradicional – do quadro para colocar na sala, a condizer com a decoração -, a trabalhos que exploram a temática da pornografia. Outros, ainda, deixam a escolha ao critério da performer. Enquanto outros levam fotos de ente-queridos falecidos para, através de um desenho, ser perpetuada a sua memória. Em cada um destes pedidos, há uma experiência. Uma experiência de vida que se quer partilhar. Uma necessidade que se quer transmitir. Um entendimento do mundo e desta arte que também quer ser mundo. Algumas pessoas gostam, inclusive, de acompanhar o próprio processo de execução da obra. **Porquê?** Talvez porque se sintam parte desse mesmo processo e isso as faça sentirem-se arte... (Tal assume um significado muito mais profundo em comunidades, ou pessoas, cujo percurso de vida as tenha feito pensar a arte como algo inacessível.) Talvez pela perpetuação de uma concepção de arte ultrapassada. Talvez por, no geral, a arte permanecer ainda ligada a essas concepções...

Se na Europa, particularmente em Portugal, a receptividade ao projecto foi significativa, na medida em que as pessoas aderiram facilmente à ideia e ao modo como a performance se processava, já nos Estados Unidos da América o público teve dificuldade em perceber o sentido da performance. Como foi mencionado anteriormente, uma sociedade capitalista, como a americana, habituada a pagar por todo o tipo de produto e trabalho, nem sempre conseguiu ultrapassar os seus filtros culturais, não sendo capaz de aceitar esta subversão e este non-sense a que a performance de Beatriz nos convida.

Se a Europa foi mais receptiva ao projecto, na Grécia, Beatriz viveu uma situação verdadeiramente interessante. Uma vez que não sabia comunicar em grego, Beatriz necessitou de uma intérprete para estabelecer o contacto entre ela e cada participante. Algumas das pessoas que colaboraram – sentindo-se, provavelmente, mais desinibidas pelo entendimento não imediato, por parte de

⁸ LIPPARD, Lucy R. – Trojan Horses: Activist Art and Power. In TUCHER, Marcia – *Art after modernism: rethinking representation*, p. 356.

Beatriz, das palavras que proferiam – não hesitaram em fazer alguns comentários insultuosos, usando uma linguagem agressiva para com a performer.



Fig. 3 - Fotografia que regista a performance Work For Free, na Grécia.

Fonte: <http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/2011/2011on-goinWFF.html>. 07-11-2011 15:48.

Apesar do espaço físico destas performances variar, a distância entre Beatriz e o público é, também, outra questão importante. Foi nos Estados Unidos da América que Beatriz sentiu, de uma forma mais clara, o estabelecimento de uma distância considerável, imposta pelo público em relação a ela. A performer relaciona este facto não só com a dificuldade de interacção humana, na sociedade americana, como também pelo facto do público não ter compreendido, de imediato, o fundamento daquele projecto.

O preenchimento de um formulário, onde são indicados os limites estabelecidos pela performer, bem como aquilo que o participante pretende, é parte integrante da performance.



Fig. 4 - Fotografia que regista a performance Work For Free.

Fonte: <http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/2011/2011on-goinWFF.html>. 07-11-2011 15:44.

A performance é registada através da filmagem deste processo, estando o foco da câmara concentrado naquele que faz o pedido da obra.

No contexto deste projecto, Beatriz preserva o registo de todos os produtos artísticos que já fez.



Fig. 5 - Resultado de um projecto encomendado a Beatriz Albuquerque, no contexto da performance Work For Free.

Fonte: http://museubernardo.blogspot.com/2009_05_01_archive.html. 07-11-2011 22:26.

6. Café Olímpico, 18 horas. À saída.

A palavra. Não no texto previamente escrito. Mas no diálogo, na conversa, na troca. A performance *Work For Free* concentra-se no processo dialéctico. Não é só a arte que está em questão mas, sobretudo, o humano. A relação entre as pessoas. O peso cultural que cada um comporta.

O gesto. O registo da ideia, do pensamento, da reflexão. A performer cria um espaço e um tempo vazios de sentido sem o participante. É o público que constrói a performance, que a determina. Não está em questão o teor do pedido. O espaço e o tempo ganham forma naquela troca, que é de experiências, de pensamentos, de desejos. O indivíduo é livre. Sente-se livre. É mais determinante do que determinado.

O momento. Aquela parcela imaterial de tempo e de espaço. O indivíduo sente-se parte activa. Leva consigo algo que pertenceu àquela vivência que é artística mas, principalmente, humana. A obra serve de registo para algo muito maior em que o artista passa de actante a espectante. Quando Beatriz trabalha de graça, ela ouve de graça; compreende de graça; é amiga de graça numa sociedade onde as relações humanas tendem a seguir o processo de compra e venda.

Work For Free é, portanto, um repto constante à participação individual e, simultaneamente, à reflexão conjunta. Numa sociedade que já não dá, há quem ouse oferecer. Beatriz, através de um processo de tendência rizomática, concretiza a ideia de uma arte para todos. Uma qualquer arte. Pouco importa. A performer subverte as leis do mercado. No fundo, as leis sociais que regem o pensamento de cada um de nós. É neste non-sense que reside a problemática central de todo o projecto. É nesta inversão do processo habitual que se encontra o motor alimentador deste projecto, posto em prática desde 2005. É esta alteração do normal funcionamento do processo de produção e venda artísticas, que torna a performance numa performance que interroga, que questiona, que estimula a reflexão sobre “o eu social”.

O processo. Os minutos da performance dividem-se em períodos de grande afluência de público e outros de vazio, onde o espaço e o tempo estão lá, mas sem conteúdo, sem preenchimento. Ambas as circunstâncias são parte do processo. Do processo dialéctico, ao processo individual, solitário, de espera. O artista espera. E esta é uma das ideias fundamentais. O público deixa o artista à sua espera. Entra no espaço. Retorna à entrada. Hesita no pedido. Desiste. Questiona o porquê da câmara de filmar. Retrai-se perante a lente. Questiona o porquê de tudo aquilo. Procura entender. Não quer entender. Sente-se parte importante da performance. Sente-se mais importante que a artista. Faz uso dessa sensação. Sobrepõe-se ao momento. Domina o espaço e o tempo. Ousa controlá-lo. O processo dialéctico constrói-se. Vai sendo construído...

7. Conclusão

Esta reflexão pretendeu condensar um processo de trabalho, através de um contacto próximo e directo com os projectos de Beatriz Albuquerque, com as problemáticas que trata, com as perspectivas que apresenta.

Work For Free foi o tópico central desta análise. Não podendo descrevê-lo, através de uma experiência pessoal e presencial – por não ter tido a possibilidade de assistir ou participar na performance -, neste ponto foram apresentadas algumas das vivências da artista na execução deste projecto realizado há cerca de seis anos. A performance, os seus pressupostos, os seus objectivos, as experiências daí advindas foram alguns dos elementos que pretendi registar de um modo claro dando, também, espaço para interpretações próprias.

Café Olímpico, 18horas constitui-se, assim, como um projecto em aberto. Aberto a todos os trabalhos que Beatriz venha, daqui em diante, a realizar. Aberto à própria continuação do projecto Work For Free. Tal como nesta performance, também neste trabalho de investigação o espaço e o tempo foram condicionantes determinantes para a sua forma final. Menos profunda

em alguns aspectos, mais incisiva em outros, a reflexão foi-se desenvolvendo ao ritmo de um café – entre as horas de rebuliço, do aroma das conversas; e as horas de silêncio, de uma solidão por vezes angustiante, por vezes essencial para o pensamento e para a introspecção. Num processo não redundante, mas cíclico. A conclusão é encerrada com as mesmas palavras que serviram de abertura a este trabalho.

Café Olímpico, 18horas representa, neste contexto, um espaço e um tempo de reflexão, situados entre o travo das ideias e o aroma do pensamento.

Fontes consultadas

Fontes bibliográficas:

AA. VV. - Los manifestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Akal, cop. 2000.

ALBUQUERQUE, Beatriz – Art + Internet + Performance beginning of the 90s. Vila Nova de Famalicão: Impensável, 2008.

FELSHIN, Nina – But is it art? : the spirit of art as activism. Seattle: Bay Press, 1996.

LIPPARD, Lucy R. – Trojan Horses: Activist Art and Power. In TUCHER, Marcia – Art after modernism: rethinking representation. New York: The Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 341 a 358.

NOCHLIN, Linda – Why have there been no great women artists? In NOCHLIN, Linda – Women, Art and Power and Other Essays. Oxford: Icon Editions, 1988.

Fontes electrónicas:

BAUDRILLARD, Jean - Simulacra and Simulations.
<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations/>.
07-11-2011 16:10.

FIADEIRO, João – Composição em Tempo Real.
<http://www.re-al.org/>. 07-11-2011 16:01.

GREENBERG, Clement – Modernist Painting.
<http://www.toddstewart.net/gradseminar/Greenberg.pdf>. 07-11-2011 16:02.

NEVES, Rita Castro – Artist Statement.
http://www.ritacastroneves.com/textos.aspx?f=artigos&t=01_%20Artist%20statement_%20Artist%20statment. 07-11-2011 16:04.

TAVARES, Paula – O activismo político como uma das belas artes. A arte activista explicada às crianças.
<http://caldeira213.net/?p=39>. 07-11-2011 16:04.

Press releases – cortesia de Beatriz Albuquerque.

BORGES, Sofia – Arte: Beatriz Albuquerque sobre eu trabalho de graça.

COBB, Anthony - Anthony Cobb On Beatriz Albuquerque At Incubate, Chicago.
http://magazine.saatchionline.com/magazine-articles/reports-from%20denmark/anthony_cobb_on_beatriz_albuqu 07-11-2011 16:11.

MATOS, Miguel – Arte. Finalmente, a arte ao alcance de todos. Time Out Lisboa. (Setembro de 2008).

Projecto: Trabalho de Graça por Beatriz Albuquerque. Press release de 2008 da exposição na Galeria 3+1.

Vídeos:

Performance: “\$\$\$”, por Beatriz Albuquerque.
<http://www.youtube.com/watch?v=wQViXdWYkGI>. 07-11-2011 16:13.

Performance: “1 x \$”, por Beatriz Albuquerque.
http://www.artfem.tv/id;4/action;showpage/page_type;video/page_id;Beatriz_Albuquerque_performance_documentation_1x_2005_flv/. 07-11-2011 16:15.

Performance: “Color/Colour”, por Beatriz Albuquerque.
<http://www.youtube.com/watch?v=pW5ElyPoeQM>. 07-11-2011 16:14.

Outras fontes:

Contacto através de email com Beatriz Albuquerque. 16-04-2011 19:20, 17-04-2011 06:09, 17-04-2011 21:43, 19-04-2011 06:16, 20-04-2011 15:50, 22-04-2011 18:43, 18-05-2011, 17:09, 18-05-2011 23:19, 19-05-2011 04:41, 19-05-2011 09:53, 19-05-2011 23:54, 20-05-2011 14:47, 21-05-2011 19:18, 22-05-2011 14:24, 22-05-2011 19:28.

Entrevista a Beatriz Albuquerque. 19-05-2011 18:00, Café Olímpico (Porto).

Penafiel 1809 a cidade que os franceses viram¹

Teresa Soeiro
UP/FLUP - CITCEM

Resumo: sumariam-se os testemunhos sobre Penafiel, o edificado e a sociedade local, deixados por militares estrangeiros que conheceram a cidade no contexto da Guerra Peninsular, bem como de outros viajantes que a visitaram poucos anos depois de terminado o conflito, os quais nos deixaram uma primeira representação do aglomerado urbano.

Palavras-chave: Penafiel, Viajantes Estrangeiros, Guerra Peninsular

Abstract: The study summarizes the accounts about Penafiel, its built heritage and local society given by foreign military who had known the town during the Peninsular War in which they were involved, as well as by foreign travellers who had visited the town few years after the end of the conflict. The latter also left us the first pictorial testimony of Penafiel urban area.

Keywords: Penafiel, Foreign Travellers, Peninsular War

¹ Comunicação apresentada (em versão simplificada) no colóquio *A invasão do Entre Douro e Minho em 1809: uma perspectiva geo-histórica*, que teve lugar em Penafiel, a 15 de Abril de 2009, promovido pela Escola EB 2,3/S de Pinheiro (Penafiel), com o apoio do Município de Penafiel. Agradeço ao professor Luís Miguel Moreira o convite para participar neste evento dirigido ao público escolar, a quem o dedicamos, circunstância que nos levou a ensaiar a tradução dos textos originais.

No final do mês de Março de 1809 o exército francês ocupava o Porto, e Soult, pretendendo assegurar as ligações com as tropas que operavam no interior de Espanha antes de avançar para a capital, envia uma brigada de dragões tomar as posições que garantissem a passagem do baixo Tâmega nas pontes de Canaveses e Amarante e nas barcas de Entre-os-Rios. Assim manteria abertas as ligações a Trás-os-Montes, perturbadas pela actuação do general Silveira, e, se possível, eliminaria este para evitar ataques na retaguarda².

Camilo Castelo Branco recorda a presença do general Silveira em Penafiel pouco antes do ataque francês e as exortações à resistência lançadas do púlpito de um templo da cidade pelo dominicano frei António Pacheco:

«Ora este Fr. António, no dia 13 de Março de 1809, depôs na sacristia de uma igreja de Penafiel a espingarda ainda ferrugenta, a espada tingida de sangue, e subiu ao púlpito. Estava presente o general Silveira, a coisa mais redondamente portuguesa, boçal e valente que deu o século.

O frade, também conhecido pelo Mestre-Índio, não orou, espumou sangue. Cada palavra reboava nas naves como artilharia grossa. Quando ele dizia – morra Napoleão! Morra a grã-besta do Apocalipse! Abaixo a estátua de Nabuco! - o povo urrava, e as peanhas dos Cristos, batidas pelas vibrações do ar revoltado daquelas baforadas de patriotismo e vinho, cambaleavam.

Os milicianos e guerrilhas saíram da igreja com fome e sede de carne e sangue franceses. Queriam ser mártires e antropófagos ao mesmo tempo. O religioso do hábito branco permitia-lhes e aconselhava-lhes, primeiro que o martírio, o cevo na carniçaria, espedaçar franceses a dente quando cansassem as garras»³.

Assim se preparavam os ânimos da população⁴, cansada de alimentar as tropas que constantemente era obrigada a aboletar na cidade. Se olharmos para o mapa feito por ordem de sir Nicolao Trant, em 1813, que tem por matriz o de Custódio José de Villas-Boas de final do século XVIII, percebemos bem que

² Para uma leitura conjunta destas operações consultar: AZEREDO, Carlos de – *As populações a Norte do Douro e os franceses em 1808 e 1809*. Porto, 1984.

³ CASTELO BRANCO, Camilo - *A enjeitada*, in *Obras completas*, vol. 5, Porto: Lello & Irmão Editores, 1986, p. 186-187.

⁴ Em meados de Março de 1809, a Câmara volta a ouvir o Capitão-mor José Cardoso Pinto de Madureira Garcês dizer que era imperioso cumprir as ordens superiores e tratar da defesa da cidade, ameaçada de eminente ataque. AMPNF - A 18, Livro de registo das actas da Câmara: 1809, Março, 817

Penafiel fica numa encruzilhada de caminhos, sobre a estrada real que ligava o Porto a Trás-os-Montes e às Beiras. Mais ainda, com as vias e os meios de transporte da época, demorava-se um dia a chegar do Porto até aqui, por isso a cidade tinha tantas estalagens para viandantes e outros serviços relacionados.

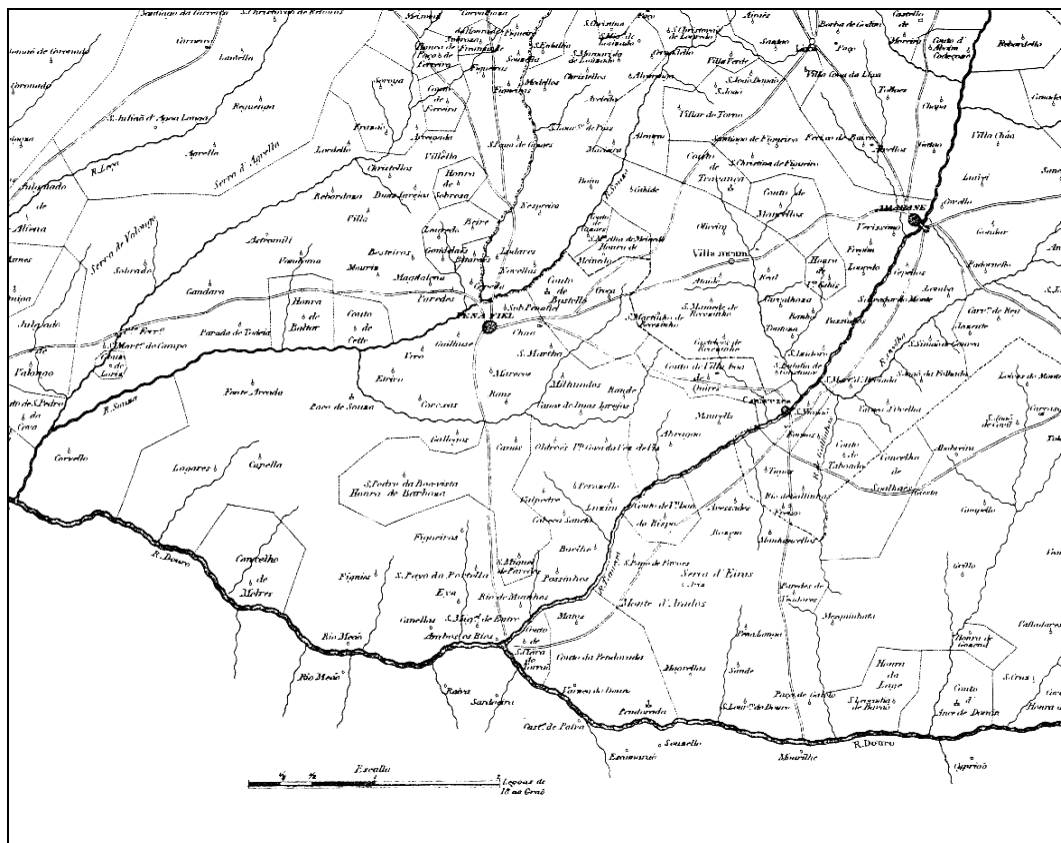


Fig. 1 Mapa feito por ordem de sir Nicolao Trant, em 1813

Acolher e alimentar as tropas de passagem era uma obrigação de todos os cidadãos. Mas também um pesadelo, independentemente de serem militares portugueses ou estrangeiros. Com pouco mais de quinhentas casas em 1800 (quinhentas e cinquenta e sete em 1820), a presença de um contingente numeroso, de mais de um militar por habitação, significava não só um perigo para a estabilidade das famílias pelo comportamento pouco cívico de alguns elementos que se viam forçadas a acolher, como um enorme esforço para os alimentar. Embora datando de 1842, podemos avaliar o que comiam estes homens pelas seguintes ementas, valorizadas segundo a patente do militar⁵:

⁵ AMPNF - A 22, Livro de registo das actas da Câmara: 1842, Março, 31.

«Cabos, anspeçadas e soldados*JANTAR (setenta reis)**Hum vintem de broa**hua tigella de caldo**meio quartilho de vinho verde**meia posta de bacalhau**CEIA (noventa reis)**hum vintem de broa**hua tigella de caldo**meio quartilho de vinho verde**cama e luz***Sargentos e Furrieis***JANTAR (cem reis)**hum vintem de broa**hua tigella de caldo**hum quartilho de vinho verde**hua posta de carne cozida ou de
bacalhao**CEIA (cento e cinquenta reis)**hum vintem de broa**hua tigella de caldo**hum quartilho de vinho verde**meia posta de bacalhau**cama e luz***Capitães, Tenentes e Alferes***JANTAR (duzentos e cinquenta reis)**hum prato de sopa**hum pão de trigo**hua posta de carne cosida**hum prato d'arroz**hum prato de meio**hum quartilho de vinho maduro**sobremeza**CEIA (duzentos e trinta reis)**hum caldo**hum vintem de trigo**hum prato assado ou frito**hum quartilho de vinho maduro**cama e luz***Coroneis, Tenentes coroneis e Majores***JANTAR (oitocentos reis)**hum pão de trigo**sopa**hum prato de cosido**hum dito de arroz**dous pratos de meio**hua garrafa de vinho maduro**sobremesa**CEIA (oitocentos reis)**chá com torradas de manteiga**hum prato de hervas**hum dito de cosido**hum dito de assado ou frito**hum pão trigo**hua garrafa de vinho maduro**sobremesa**cama e luz»*

É evidente que, mal alimentados como ficavam no caso dos postos inferiores, sujeitos a grandes esforços físicos, estes homens tentariam deitar mão a tudo o que os pudesse saciar. Mais para o topo da hierarquia já se comia melhor, refeições abundantes e variadas, a que não faltava alguma sofisticação: o pão deixara de ser a broa de milho para passar a pão de trigo; o vinho era maduro e em garrafa, não o verde corrente; havia mesmo lugar para um prato de legumes e o chá com torradas amanteigadas.

Desta obrigação de acolher e alimentar as tropas decorriam muitos dos protestos dos penafidelenses, que ficaram registados nas actas da Câmara mesmo antes da ocupação da cidade pelos franceses. De um momento para o outro, os cidadãos viam as casas devassadas e esgotados os bens alimentares de que necessitariam ao longo do ano, para não falar na radical aversão ao clima de guerra e mobilização que arrastava os elementos masculinos da comunidade, principal força de trabalho nos campos e nas oficinas. Em 1820 ainda são pelo menos vinte e quatro as casas recenseadas como ocupadas por militares ou destinadas a *quarteis da tropa*⁶. Pagar o aluguer de aposentos ou a estadia na estalagem podia ser uma alternativa menos má para quem tinha posses e não queria receber estranhos em casa. Em 1809 a Câmara decide mesmo cobrar tachas mais elevadas sobre alguns artigos para pagar o custo de enviar os militares para as estalagens⁷.

*

Mas a guerra chegou mesmo a Penafiel no final de Março de 1809. Londonderry⁸ caracterizou desta forma a situação: «*Encouraged by this success, he [Silveira] proposed to follow the steps of the French army, and, if possible, to cut off their detachment at Braga, as he had done at Chaves; but intelligence of the fall of Oporto caused him to relinquish that determination, whilst a rumour of an intended movement through the province of Tras os Montes, by way either of Canavezes or Entre Ambos Rios, induced him to act upon another. He immediately occupied the*

⁶ AMPNF - A 1478, Livro do lançamento da décima desta cidade: 1820. O Batalhão de Caçadores 6 estacionava em Penafiel desde a guerra peninsular, alojado em casas dispersas pela cidade, alugadas e sem condições de habitabilidade. Mas, como se tratava de edifícios particulares não se realizavam obras de adaptação, queixando-se os militares de também não terem local para fazer o rancho nem horta para o fornecer: Arquivo Histórico Militar 3ª Divisão, 20ª Secção cx 4, nº 36 e 37; cx 7 nº 46; cx 8 nº15; cx 12 nº 52.

⁷ AMPNF - A 18, Livro de registo das actas da Câmara: 1809, Março, 8.

⁸ LONDONDERRY, Charles William Vane - *Narrative of the peninsular war from 1808 to 1813*, 3ª ed., London, 1829, p. 317-318.

villages above-named; repulsed the enemy in two attempts upon the former; and reaching Amarante just as a body of French troops were advancing upon it, compelled them to retire to Penafiel, and himself took possession of the city».

[Encorajado por este sucesso, [Silveira] propôs-se seguir na pegada do exército francês e, se possível, desmembrar o respectivo destacamento em Braga como fizera em Chaves; mas, tendo tomado conhecimento da queda do Porto, teve de alterar essa decisão, ao passo que o rumor de um pretenso movimento através da província de Trás-os-Montes, ou por Canaveses, ou por Entre-os-Rios, o induziu a outra resolução. Ocupou imediatamente as localidades acima mencionadas, repeliu o inimigo por duas vezes na primeira e, chegando a Amarante exactamente quando o corpo das tropas francesas avançava sobre a localidade, obrigou-os a retirar para Penafiel, e foi ele quem tomou posse da cidade].

As memórias do marechal Soult⁹ mencionam também a deslocação de um corpo do exército francês para o Tâmega e a ocupação de Penafiel, cidade abandonada pelos habitantes: «*Dans la journée du 12 d'avril, Loison s'était retiré derrière la Souza et installé à Baltar. Cette position était bonne, mais le corps portugais de Silveira, réuni à Penafiel, se trouvait trop rapproché d'Oporto. Le 14, nos reconnaissances poussaient jusqu'à Penafiel. Cette localité, évacuée par l'ennemi, était occupée le lendemain*».

[Durante o dia 12 de Abril, Loison havia recuado para aquém do Sousa e tinha-se instalado em Baltar. Esta posição era boa, mas o corpo português de Silveira, reunido em Penafiel, encontrava-se demasiado próximo do Porto. A 14, os nossos destacamentos de reconhecimento avançaram até Penafiel. Esta localidade, evacuada pelo inimigo, seria ocupada no dia seguinte].

Idêntica visão dos acontecimentos nos transmitem Charles Oman e Hamilton, respectivamente: «*When, therefore, the troops under Loison, which Soult had sent out towards the Tras-os-Montes, drew near the Tamega, they found the Portuguese in force. The cavalry could get no further forward than Penafiel*»¹⁰; «*A body of six thousand men, under Delaborde and Loison, were accordingly despatched with orders to gain possession of the bridge, at any sacrifice. General Silveira was at*

⁹ SAINT-PIERRE, Louis et Antoinette - *Memoires du Maréchal Soult. Espagne et Portugal*. Paris, 1955, p. 88.

¹⁰ OMAN, Charles - *A history of the peninsula war*, vol. 2, Oxford, 1903, p. 267.

Penafiel, from which town he withdrew on the approach of the enemy, and fell back to the Campo de Manhufe»¹¹.

[Por conseguinte, quando as tropas comandadas por Loison, que Soult tinha enviado em direcção a Trás-os-Montes, alcançaram o Tâmega, depararam com os portugueses em força. A cavalaria não conseguiu ir mais longe do que Penafiel]; [consequentemente, um corpo de seis mil homens, comandados por Delaborde e Loison, foram enviados com ordens para tomar posse da ponte a qualquer custo. O general Silveira estava em Penafiel, de onde retirou perante a aproximação do inimigo, recuando para Campo de Manhufe].

Mais interessante do que qualquer das precedentes notícias é o quadro da cidade, aquando da chegada dos franceses, traçado por Robert Southey¹²: *«When the enemy entered Penafiel the scene was such as to abhorrence which they had excited and deserved. The whole city was deserted; all food and every thing that could have been serviceable to the invaders had been either carried away or destroyed. Every house had been left open; the churches alone were closed, that the Portugueze might not seem to have left them open to pollution. The very silence of the streets was awful, broken only when the clocks struck; and now and then by the howling of some of those dogs who, though living, as in other Portugueze towns, without an owner, felt a sense of desertion when they missed the accustomed presence of men. The royal arms upon the public buildings had been covered with black crape, to indicate that in the absence of the Braganza family Portugal was widow. Of the whole population one old man was the only living soul who remained*

¹¹ HAMILTON, Th. - *Annals of the peninsular campaigns from 1808 to 1814, by the author of Cyril Thornton*, vol. 2, Edimburgo, 1829, p. 189.

Muitas outras narrativas da Guerra Peninsular mencionam Penafiel mas, aquelas que consultámos directamente nada acrescentam às imagens aqui recolhidas. Citamos, a título de exemplo: *Aperçu nouveau sur les campagnes des français en Portugal en 1807, 1808, 1809, 1810 et 1811; contenant des observations sur les écrits de M M le baron Thiebaut, lieutenant général; Naylies, officier supérieur des gardes du corps de Monsieur; Gingret, chef de bataillon en demi-activité*. Paris, 1818, p. 136. (Obra atribuída por M. Bernardes Branco ao general Pamplona); *Bulletins of the campaign, 1793-1813*. London, 1809, p. 192-193. *A history of the campaigns of the british forces en Spain and Portugal, undertaken to relieve those countries from the french usurpation; comprehending memoirs of the operations of the interesting war, characteristic reports of the spanish and portuguese troops, and illustrative anedoctes of distinguished military conduct in individuals, whatever their in the army*, vol. 4, London, 1813, p. 169 e 206; MARBOT, Jean Baptiste Antoine Marcellin de - *Mémoires du général baron de Marbot*, vol. 2, Paris, 1811, p. 370; SARRAZIN, M. - *Histoire de la Guerre d'Espagne et de Portugal de 1807 a 1814*. Paris, 1814, p. 75-76; WARRE, William - *Letters from the Peninsula - 1808-1812*. London, 1909, p. 62.

¹² SOUTHEY, Robert - *History of the Peninsular war*, vol. 3, London, 1832, p. 394-395.

in the town. Being in extreme old age, he was either unable to endure the fatigue of flight, or desirous of ending his days in a manner which he would have regarded as a religious martyrdom; he placed himself, therefore, on a stone seat in the market-place; there the French found him in the act of prayer, while the unsuppressed expression of the strong features and fiery eye told them in a language not to be misunderstood that part of his prayer was for God's vengeance upon the invaders of his country....and here a beautiful lady, whose abode was near Penafiel, had raised some hundred followers; and in the sure war of destruction which they were carrying on, encouraged them, sword in hand, by her exhortations and her example».

[Quando o inimigo entrou em Penafiel, o cenário condizia com a aversão que tinha provocado e merecido. A cidade estava totalmente deserta; toda a comida e outras coisas que pudessem ser úteis aos invasores haviam sido levadas ou destruídas. As casas foram deixadas abertas, apenas as igrejas ficaram fechadas, para que não parecesse que os portugueses as tinham deixado expostas ao sacrilégio. Até o silêncio das ruas era terrível, quebrado apenas pelo bater das horas nos relógios e, de quando em quando, pelo uivar dos cães que, apesar de serem daqueles que vivem sem dono como sucede em outras cidades portuguesas, se sentiram abandonados quando lhes faltou a habitual presença dos homens. As armas reais dos edifícios públicos tinham sido cobertas com crepe negro, para assinalar que Portugal ficara viúvo na ausência da família de Bragança. De toda a população não restara viva alma na cidade, com a exceção de um velho. Sendo extremamente idoso, ou fora incapaz de enfrentar a fadiga da fuga ou desejava acabar os seus dias de uma forma que se lhe afiguraria como um martírio pela religião; assim, posicionou-se num banco de pedra do mercado; foi aí que os franceses o encontraram, a orar enquanto a expressão carregada do semblante e o luzir flamejante dos olhos lhes dizia, numa linguagem sem ambiguidades, que parte da oração se destinava a pedir a Deus vingança dos invasores do seu país... e aqui uma bela senhora, com residência perto de Penafiel, reunira umas centenas de seguidores e, na continuidade da guerra de destruição que levavam adiante, encorajou-os, espada na mão, com exortações e o seu exemplo].

O autor colheu a informação de Naylies¹³, que cita. Este último deixou-nos as suas *Mémoires sur la guerre*, que são as mais detalhadas quanto à presença francesa em Penafiel e as mais realistas visto derivarem de uma experiência vivida. Por isso, é este oficial que nos servirá de guia:

«Le 31 mars, nous passâmes la Souza, et nous établîmes nos bivouacs à Penafiel, autrefois appelé Arifana; cette petite ville est bâtie sur le penchant d'une montagne: elle forme un défilé très-étroit d'une demilieue; car elle n'a qu'une seule rue qui se prolonge du haut en bas de la montagne. Le 18^o régiment de dragons occupa la partie haute de la ville, et le 19^o la partie basse».

[No dia 31 de Março passámos o Sousa e estabelecemos os nossos bivaques em Penafiel, outrora chamada Arrifana; esta pequena cidade está construída sobre a vertente de uma montanha; forma um desfiladeiro muito estreito com meia légua, porque tem apenas uma rua que se alonga do topo ao sopé da montanha. O 18^o regimento de dragões ocupou a parte alta da cidade, e o 19^o a parte baixa].



Fig. 2 Ponte de Cepeda sobre o rio Sousa

¹³ NAYLIES, M. de - *Mémoires sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808, 1809, 1810 et 1811*. Paris, 1817, p. 101-112 e p. 121-123.

O exército, com as suas carroças de bagagem e artilharia pesada necessitava de se deslocar pelas estradas, por isso utilizou a estrada real do Porto, que cruzava o rio Sousa na medieva ponte de Cepeda, em Guilhufe, iniciando a aproximação a Penafiel pela subida da Costeira, passando a seguir a área aplanada, hoje coberta pelas vinhas da Aveleda e à época com campos de cereal cercados por uveiras e olivais, que tantas vezes serviram de protecção aos furtivos atiradores da guerrilha, para por fim vencer a restante diferença de cotas, que ronda os noventa metros, até ao início da área urbana.



Fig. 3 Aproximação à cidade de Penafiel (*Portugal Pittoresco*, 1885)

Depois, a estrada real passava a ser o eixo central da cidade, cujas casas e igrejas se foram construindo em banda, como podemos ver na planta, muito mais tardia, se concentrarmos o olhar no arruamento antigo que segue encosta acima: Santo António Velho, hoje rua do Carmo, a rua Direita que começava abaixo da matriz e ia até à Ajuda, e a de Cimo de Vila (rua Alfredo Pereira), num comprimento de cerca de 800 metros, em que a diferença de cotas volta a ser de noventa metros.



Fig. 4 Planta da cidade com a reconstituição do percurso da Estrada Real (H. Bernardo)



Fig. 5 Perspectiva da rua Direita, antiga Estrada Real

Foi feliz a imagem de Naylies quando comparou esta longa rua a um desfiladeiro. De facto as casas marginavam a rua sem deixar espaços entre elas, já

que os quintais ficavam para as traseiras. O piso térreo seria, na maior parte dos casos, ocupado por oficinas das mais diversas profissões, predominando ferreiros, carpinteiros, sapateiros e alfaiates. Nos andares superiores habitavam algumas famílias destes homens dos mesteres mais bem sucedidos e outros grupos de estatuto social superior e maiores posses: padres, funcionários, proprietários, comerciantes, etc.¹⁴.

No momento em que os franceses entraram na cidade, temerosos de um ataque vindo dos sobrados e coberturas, depararam com as ruas vazias, as habitações com as portas abertas, apenas estando fechadas as igrejas para não serem imediatamente profanadas. Os edifícios públicos tinham as armas reais carregadas de luto. Os habitantes, esses, haviam partido:

«Devancés par la terreur qu'inspiroit notre nom, nous ne trouvâmes pas d'habitants dans Penafiel: un vieillard octogénaire, qui n'avait pu suivre les siens dans les rochers, restoit seul; il étoit assis sur une borne, dans la place publique, et adressoit des prières au ciel. Le feu qui brilloit dans ses yeux, et les regards qu'il nous lançoit, indiquoient bien la nature des souhaits qu'il faisoit pour nous: Un silence effrayant régnoit dans la ville; il n'étoit interrompu que par le son uniforme des heures, et par les aboiemens de quelques chiens abandonnés. Les armes de la maison de Bragançe, placées sur les édifices publics, étoient couvertes d'un crêpe noir, et sembloient porter le deuil de la patrie. Toutes les habitations étoient ouvertes; les églises seules étoient fermées, comme si notre aspect en eût dû profaner la sainteté. Les comestibles, et tout qui pouvoit nous être utile, avoient été enlevés ou détruits»

[Precedidos pelo terror que o nosso nome inspirava, não encontramos habitantes em Penafiel: um octogenário, que não tinha podido acompanhar os seus até às fragas, ficara sozinho; estava sentado num marco, na praça pública, e dirigia orações ao céu. O fogo que brilhava nos seus olhos e os olhares que nos lançava indicavam bem a natureza dos votos que fazia para nós.

Um silêncio aterrador reinava na cidade, apenas interrompido pelo som regular da batida das horas e pelo latir de alguns cães abandonados. As armas da Casa de Bragança, nos edifícios públicos, estavam cobertas por crepes negros e pareciam significar o luto da pátria. Todas as casas estavam abertas, apenas as igrejas se encontravam encerradas, como se a nossa figura profanasse a santidade.

¹⁴ SOEIRO, Teresa – *Penafiel*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

Os comestíveis, e tudo o que nos pudesse ser útil, tinham sido retirados ou destruídos].

A cidade, evacuada, não ofereceu resistência e talvez por isso foi poupada, contrariamente ao que sucedeu, por exemplo, à vizinha Amarante. Os edifícios públicos marcantes permaneceram intactos: a igreja matriz quinhentista e o Hospital que lhe ficava diante; a Casa da Câmara e cadeia erguida ainda no século XVIII, quando Penafiel passou a ser vila (1741) e cidade (1770); a igreja da Misericórdia, do início do século XVII, que acabava de ser engrandecida com uma segunda e inacabada fachada monumental; a Casa da Correição, no ângulo do rocio da Piedade, que depois passou a quartel; o convento de Santo António dos Capuchos que viria a arder vinte e cinco anos mais tarde, no decorrer da guerra civil, salvando-se apenas a igreja; o recolhimento de N^a S^a da Conceição cujos terrenos tão cobiçados virão a ser quando a cidade do liberalismo se expandir para a nova estrada/avenida. Os arquivos das instituições também não mostram danos.



Fig. 6 Igreja Matriz, na rua Direita (MMPNF/Casa Alvão)

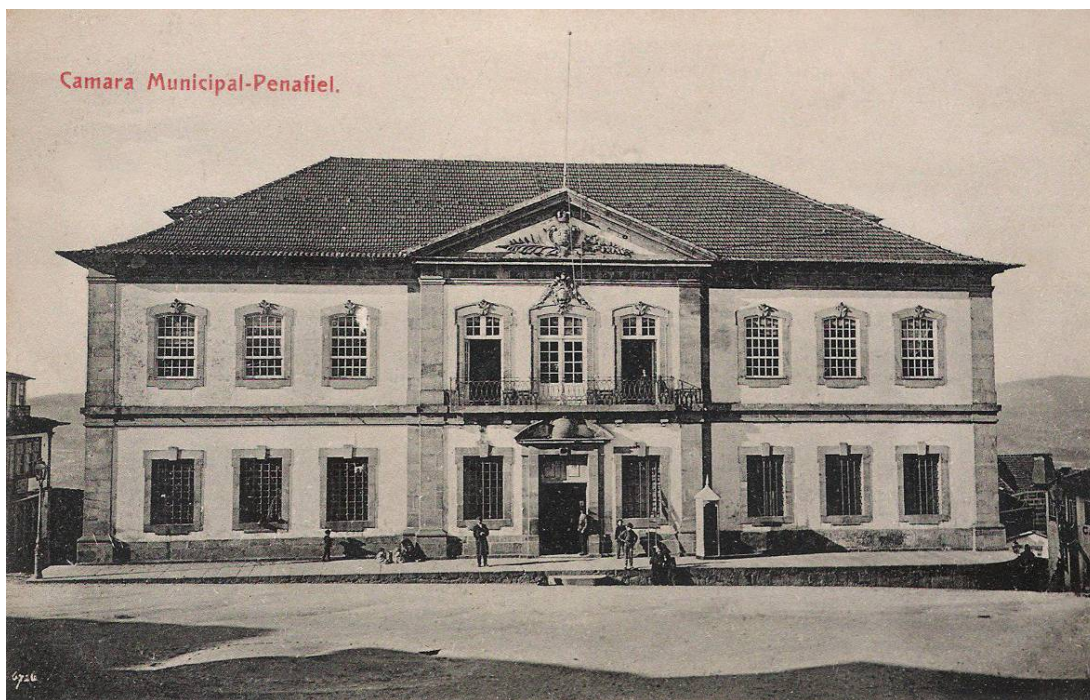


Fig. 7 A setecentista Casa da Câmara



Fig. 8 Obra da nova fachada lateral da Igreja da Misericórdia, no largo da Chans

Os franceses acamparam, ou montaram os seus bivaques, nos dois extremos da cidade, o que não quer dizer que não a tenham vasculhado toda à procura de objectos de valor, metais preciosos como as alfaias religiosas e,

sobretudo, de comida e roupas que lhes podiam ser imediatamente úteis. Os exércitos deste tempo não carregavam consigo alimentos necessários à subsistência dos homens e dos animais, deviam consegui-los no terreno ocupado, em acções altamente depredatórias que podiam espalhar a fome por muitos anos, se também fossem consumidas as reservas de cereal para sementeira, mortos os animais de trabalho ou cortadas as vides, fruteiras e oliveiras que exigiam grande investimento para serem replantadas e demorariam a produzir.

A resistência adoptada pelos populares e as milícias deu primazia às tácticas de guerrilha, atacando constantemente os bivaques e as patrulhas em movimento:

«Nous opérâmes notre retraite [de Canaveses] sur Penafiel, emmenant nos blessés. Nous fûmes harcelés jusque dans nos bivouacs par une multitude de paysans, qui sembloient sortir de la terre ou tomber des nues dès que nous étions un peu éloignés.

Le 3 avril, la haute ville et nos bivouacs de Penafiel furent attaqués par une forte reconnoissance, venue d'Amarante; l'ennemi fut repoussé et poursuivi jusques dans les rochers voisins.

Le 4, environ 600 paysans, débouchant par la route de Guimarens, se placèrent sur la Souza; leurs tirailleurs attaquèrent nos postes avancés. Pendant huit jours, nous fûmes continuellement sur pied, pour repousser les nombreux assaillants, qui, à la faveur des rochers et des plantations d'oliviers, se glissoient près de notre camp, et tiroient dans nos barraques et sur nos chevaux; ils poussaient le fanatisme jusqu'à se livrer à une mort certaine, pourvu qu'ils pussent tuer un Français. Dès qu'ils s'aventuroient dans une petite plaine voisine de notre bivouac, nous les chargions avec vigueur: nous les tuâmes un grand nombre; le reste, loin d'en être intimidé, n'en devenoit que plus furieux»

[Efectuámos a retirada para Penafiel, levando os feridos. Fomos incomodados até aos nossos bivaques por uma multidão de camponeses, que pareciam sair da terra ou cair das nuvens logo que nos afastássemos um pouco.

A 3 de Abril, a parte alta da cidade e os nossos acampamentos de Penafiel foram atacados por um forte destacamento de reconhecimento vindo de Amarante; o inimigo foi rechaçado e perseguido até aos penedos vizinhos.

A 4, cerca de 600 camponeses, vindos da estrada de Guimarães, colocaram-se sobre o Sousa; os seus atiradores atacaram os nossos postos avançados. Durante oito dias permanecemos continuamente alerta, para repelir os numerosos

assaltantes que, a coberto dos rochedos e dos olivais, se infiltravam até às imediações do nosso campo e atiravam sobre as nossas barracas e cavalos; levavam o fanatismo ao ponto de se entregarem a uma morte certa, desde que pudessem matar um francês. Logo que se aventuravam numa pequena planície vizinha do nosso acampamento, carregávamos com vigor, e matámo-los em grande número; os restantes, longe de ficarem intimidados, tornavam-se ainda mais furiosos].

Entre avanços e recuos, os dias seguiam-se somando baixas para ambos os lados. Mas Naylies recorda o recrudescer das ofensivas sempre que chegavam notícias de derrotas francesas em outras cidades.

Especialmente marcante parece ter sido a presença de uma mulher à frente destas improvisadas hostes:

«Ces nouvelles [libertação de Vigo] ranimèrent le courage des habitants, que la prise de Porto avoit consternés, et ils allèrent en foule se ranger sous les drapeaux de Silveyra. Ils furent aussi joints par les nombreux admirateurs d'une dame des environs de Penafiel, célèbre par sa rare beauté. Méprisant le repos et la timidité naturelle à son sexe, cette fière Portugaise, l'épée à la main, le casque en tête, avoit, par ses exemples et ses discours; enflammé tous les esprits. Promettant aux uns les lauriers de la gloire et la reconnaissance; flattant les autres d'un espoir que ses beaux yeux rendoient bien doux, elle voyoit marcher sous sa bannière plusieurs centaines d'hommes, qui la reconnoissoient pour leur chef. Je suis bien fâché d'avoir oublié le nom de cette amazone».

[Estas notícias reavivaram a coragem dos habitantes, que a tomada do Porto tinha consternado, e partiram em massa para se alistar sob as bandeiras de Silveira. Também se juntaram a eles os numerosos admiradores de uma dama das cercanias de Penafiel, célebre pela sua rara beleza. Desprezando o recato e a timidez natural do seu género, esta orgulhosa portuguesa, espada na mão e capacete na cabeça, tinha pelo seus exemplos e discursos incendiado todos os espíritos. Prometendo a uns os louros da glória e o reconhecimento, encantando os outros com uma esperança que os seus belos olhos tornavam mais doce, via marchar sob o seu estandarte várias centenas de homens que a reconheciam como chefe. Lamento ter esquecido o nome desta amazona].

Acossado em várias frentes, o exército francês ver-se-á obrigado a retirar de Penafiel em meados de Abril, tendo a cidade sido novamente ocupada, alguns dias depois, por um breve período. Na memória do militar que vimos a acompanhar, este primeiro momento de retirada frente às tropas de Silveira foi algo de aterrador e ao mesmo tempo inacreditável. A cidade, que parecera vazia, renascia como que por magia, despertada pela voz dos sinos tocados a rebate, a gente acorrendo a ocupar as casas e as igrejas, arremessando com toda a espécie de objectos que pudessem ferir ou matar os invasores:

«Le 12 avril, à midi, l'ennemi, venu d'Amarante, nous attaque sur trois points ... nous quittâmes Penafiel... Le général Silveyra commandoit cette expédition; il avoit sous ses ordres un capucin connu, dans le pays, par son audace et sa force prodigieuse: ont le nommoit le capitaine More: vêtu de rouge, avec une ceinture noire, on le voyoit à la tête de toutes les attaques; il entra un des premiers dans Penafiel. Cette ville, dans la quelle nous n'avions vu personne pendant notre séjour, fut bientôt remplie d'habitants; ils paroisoient, comme par enchantement, aux fenêtres et sur les toits, lançant des pierres, des meubles, et tout ce qui se présentoit sous leurs mains. Un misérable savetier, qui avoit beaucoup gagné avec nous, se distingua par son acharnement; il jetoit à la tête des fantassins de l'arrièregarde, ses formes, ses outils, et paroisoit y mettre d'autant plus d'animosité qu'il craignoit que ses concitoyens ne lui fissent un crime d'avoir travaillé pour nous. Le tocsin se faisoit entendre de toutes parts; le son lugubre et redoublé des cloches, imprimoit une sorte d'épouvante que n'avait jamais inspiré le bruit du canon et de la fusillade.

Comme nous passions près d'une église, des coups de fusil, tirés par les fenêtres, nous blessèrent quelques hommes, et tuèrent plusieurs chevaux».

[A 12 de Abril, ao meio-dia, o inimigo vindo de Amarante atacou-nos em três pontos... abandonámos Penafiel. O general Silveira comandava esta expedição; tinha sob as suas ordens um capuchinho, conhecido na região pela sua audácia e força prodigiosa, chamavam-lhe capitão-mor: vestido de vermelho, com uma faixa negra, foi visto à cabeça de todos os ataques, um dos primeiros a entrar em Penafiel. Esta cidade, na qual não tínhamos visto ninguém durante a nossa estadia, encheu-se repentinamente de habitantes: apareciam como que por encanto nas janelas e em cima dos telhados, lançando pedras, móveis e tudo o que lhes vinha às mãos. Um miserável sapateiro remendão, que muito ganhara connosco,

distinguiu-se pelo encarniçamento, atirava à cabeça dos soldados da retaguarda as suas formas e utensílios, e parecia colocar nisso ainda mais animosidade, já que temia que os seus concidadãos o acusassem do crime de ter trabalhado para nós. O toque dos sinos fazia-se ouvir por todos os lados, o som lúgubre e a rebate imprimia um pavor como nunca me inspirara o troar de um canhão ou da fuzilaria. Ao passar junto de uma igreja, tiros de espingarda disparados pelas janelas feriram-nos alguns homens e mataram diversos cavalos].

Aqui termina, nas *Memoires*, o relato da experiência vivida por Naylies em Penafiel.

A cidade foi reocupada a 15 de Abril e assim permaneceu até meados do mês seguinte. Entretanto, os combates prosseguiram em Amarante, perdida e recuperada por Silveira. A região ainda assistirá à retirada de Soult, que aqui se viu obrigado a abandonar o produto dos saques, muita da equipagem e grande soma de moeda, fazendo-os explodir para, carregando apenas comida e munições, poder tomar os difíceis caminhos de montanha por onde escapou do país. A decisão, por inusitada, marcou as memórias da guerra. O episódio ter-se-ia desenrolado perto do rio Sousa, ao subir a serra de Santa Catarina, mas muitos autores atribuem-no a Penafiel, o núcleo urbano dominante naqueles contornos:

«Perceiving that there was no way of getting rid of the mass of silver, Soult at last ordered the fourgons containing it to be dragged alongside of the powder wagons. When the train was exploded, after the rearguard had passed, the money was scattered to the winds. For years after the peasants of Penafiel were picking up stray coins on the hillside»¹⁵.

[Apercebendo-se de que não havia modo de se desembaraçar da grande quantidade de prata, Soult acabou por ordenar que os carros que a transportavam fossem colocados ao lado das carroças da pólvora. Quando fizeram explodir o comboio, após as tropas da retaguarda terem passado, o dinheiro foi lançado aos quatro ventos. Durante muitos anos os camponeses de Penafiel apanharam moedas dispersas pelas encostas].

O território apenas ficará mais seguro após esta partida dos franceses, retomando então lentamente o quotidiano. No regresso hesitante às rotinas, a

¹⁵ OMAN, Charles - *A history of the peninsula war*, vol. 2, Oxford, 1903, p. 348.

Câmara, envergonhada, não se esqueceu de riscar no livro de actas, que é o mesmo antes e depois da ocupação, as decisões do executivo tomadas desde 1807 por ordem do governo invasor.

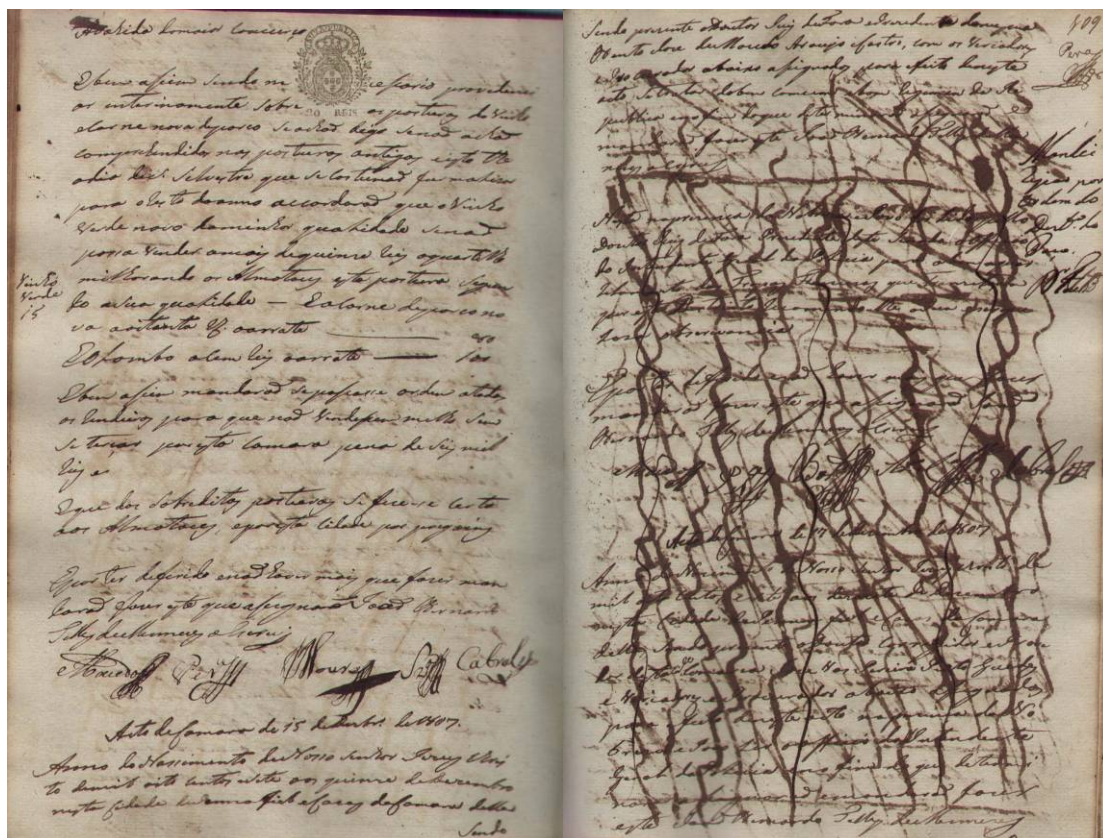


Fig. 9 Livro de Actas da Câmara Municipal de Penafiel (AMPNF)

Em 1809 as reuniões da Câmara Municipal haviam sido interrompidas em 26 de Março, em sincronia com a evacuação da população, e apenas se retomam a meados de Junho, para tratar dos assuntos banais, sendo tardio o balanço dos danos causados aquando da presença francesa e as queixas débeis, mais parecendo formuladas por mimetismo das apresentadas por outros lugares que sofreram grandes perdas, nomeadamente Amarante: «*neste se representou a Sua Alteza Real a extrema necessidade em que se achavão os moradores desta cidade pela invazão do exercito dos franceses, comuns inimigos que destruirão e arruinarão não só as cazas mas os fructos*»¹⁶. Prejuízos mais detalhados no texto da representação enviada nesse mesmo dia: «*e tendo fugido precipitadamente todos os seos moradores, não só forão saqueados do pão, vinho, azeite e carnes*

¹⁶ AMPNF – A 18. Livro de registo dos actos da Câmara: 1809, Junho 19.

de porco, generos da primeira necessidade, mas de outros consideraveis moveis, alfaias, e dinheiros, arruinando-se-lhes as janellas, e portas das cazas, quebrando-lhes e queimando-se-lhes mezas, cadeiras, leitos, barras, louças, e outros trastes»¹⁷.

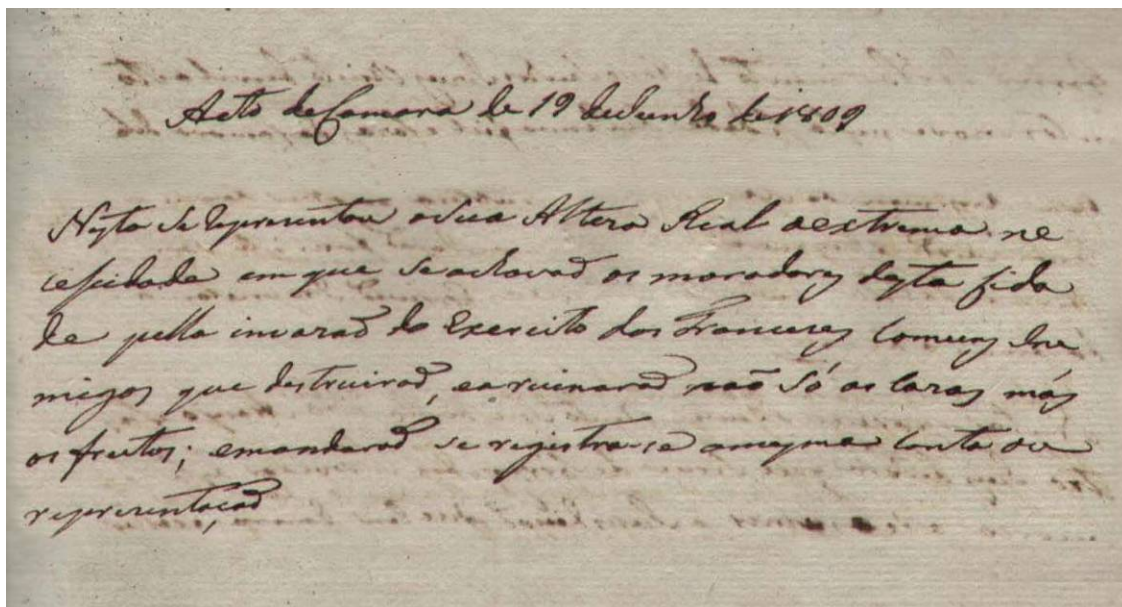


Fig. 10 Actas da Câmara subsequente à retirada dos exércitos franceses (AMPNF)

Não se reportam incêndios de edifícios públicos, roubos espectaculares nem grande número de mortes. Nos registos paroquiais há nota de 121 pessoas enterradas nesta conjuntura de guerra, muitas certamente abatidas pelos franceses. Mas outras podem ter perecido às mãos dos próprios conterrâneos, se estes tivessem suspeitado que eram simpatizantes do invasor. Destes mortos, 18 eram paroquianos da cidade, 13 de Guilhufe, 12 de Fonte Arcada, 10 de Santiago, 9 de Marecos, 8 de Croca e de Paço de Sousa, 7 de Novelas e por aí adiante, diminuindo o número de elementos de cada paróquia, e em algumas, mais afastadas da rota dos exércitos, não foi enterrado ninguém falecido na guerra¹⁸.

Enfim, a vida continuou, e porque a partir de Junho o país já estava livre dos franceses, a feira de S. Martinho de Novembro, momento maior do ano penafidelense, aquele em que se movimentavam milhares de pessoas e volumosos recursos, voltou a fazer-se.

¹⁷ AMPNF - A 110, Livro de registo geral: 1809, Junho, 19.

¹⁸ SOUSA, António Gomes de - Penafidelenses mortos pelos franceses em 1809. Penafiel, 1990.



Fig. 12 Feira de São Martinho (MMPNF)

A esta segunda invasão francesa seguiu-se ainda uma terceira, que já não decorreu no espaço do Entre-Douro-e-Minho, embora as tropas por aqui passassem e pernoitassem a caminho das Beiras¹⁹.

Uma vez confirmada a vitória, sir Nicolao Trant, oficial do exército britânico e governador militar do Porto, irá realizar por estas terras uma longa visita de promoção e pacificação social, que passará pelo município de Penafiel, a caminho de Alpendurada (Marco de Canaveses), mas sem paragem na cidade ou qualquer recepção oficial por parte das autoridades locais. A comitiva teve ocasião de pernoitar em casas fidalgas de Bustelo e Paço de Sousa, de fazer uma refeição no

¹⁹ Veja-se, por exemplo, *Personal narrative of adventures in the peninsula during de war in 1812-1813, by an officier late in the staff corps regiment of cavalry*. London, 1827, p. 45-46: «It was late in the afternoon of the 24th ult. when I left Oporto. The same evening I reached Penafiel, distant six leagues. The Juiz de Fora assigned me a billet on an inn kept by a man of colour, Señor Thomas: which is a very convenient way of giving your patron - a name by which the master of the house is always recognized - an opportunity of indemnifying himself for his gratuitous lodging».

mosteiro beneditino de Bustelo e de ser calorosamente recebido em Entre-os-Rios, onde tomou a barca para o destino desejado. A narrativa desta deslocação, iniciada a 19 de Maio de 1814, é feita pela jovem filha de Trant, Clarissa, num tom intimista, bem diferente do usual nos relatos militares, e denota um certo retorno à normalidade e harmonia das gentes e da paisagem rural, profundamente antropizada.

A autora começou por ficar bastante mal impressionada com a paragem, para muda, realizada em Valongo, que qualificou como *aldeia suja, cheia de mendigos e crianças mal alimentadas*. Daqui seguiram para a primeira escala, em Bustelo, a um dia de Viagem do Porto: *«a nossa primeira visita foi à quinta do coronel Menezes, onde chegámos tarde por nos termos perdido no caminho, viajando depois do anoitecer à luz de tochas. Fomos apresentados pelo nosso anfitrião amistoso a Donna Archangela, sua jovem esposa, cuja cara feia e modos desagradáveis não se harmonizavam com o seu nome angélico. Ergueu-se para nos receber e depois retomou a sua postura confortável e reclinada no sofá envolta por um enorme capote, com um palito na boca, o que lhe proporcionava uma boa desculpa para se manter em silêncio. Os nossos quartos tinham sido recentemente caiados e ainda estavam húmidos – os lençóis estavam molhados, mas eram todos enfeitados com muitas rendas; as almofadas eram cheias com palha, mas decoradas com laços de fita cor de rosa!! No entanto, apesar dos lençóis húmidos, camas duras, mosquitos, ratazanas e ratos, dormimos até às seis horas, quando a bela Archangela bateu à nossa porta para saber se estávamos confortáveis e com vontade de tomar o pequeno almoço. Quando esta refeição terminou, foi difícil decidir como o grupo deveria aproveitar, ou melhor, mal aproveitar o seu tempo até ao jantar. Concordou-se numa partie de chasse, e as senhoras foram convidadas a assistir; mas, se eu tivesse adivinhado a cena horrível de carnificina que se ia seguir, teria pedido insistentemente para ir estudar as minhas lições, em vez de me deliciar com tal festa. Um grupo enorme de cavalheiros reuniu-se num imenso campo onde estava um criado com um saco cheio de pobres coelhos meio domésticos. Foram tirados e lançados do saco um por um para fugirem o mais depressa possível através do campo, seguidos por uma matilha de cães de caça e foram, claro, imediatamente devorados.*

Fomos convidados para almoçar com os monges do Convento de Postella e, apesar de hereges, fomos bem e calorosamente acolhidos no espaço onde Donna

Archangela, a esposa do nosso anfitrião, apesar de ser uma boa católica, não podia ter acesso. O Superior do Convento fez as honras da mesa do almoço, enquanto quinze ou vinte jovens frades bem parecidos e atrevidos estavam de pé atrás das nossas cadeiras, rindo-se com vontade com o espectáculo invulgar de ver elementos do sexo feminino nos aposentos do próprio Superior. Havia uma profusão de doçarias e todos os luxos.

Daí seguimos por Penafiel para a bela quinta do Coronel Leite em Paço de Suza onde o meu pai tinha prometido ficar alguns dias. Este fidalgo tinha-se casado há dez dias apenas, e a sua linda noivinha, Donna Emília Delphina que acabara de completar dezasseis anos, fazia agora pela primeira vez de Dame du Château. Recebeu-nos nas escadas da casa, rodeada por uma multidão de criados e camponeses todos vestidos com os seus melhores fatos. Vários dos nossos conhecidos do Porto e um grupo de oficiais juntaram-se a nós ao jantar, onde teve lugar uma magnífica exibição de baixela de prata, acompanhamento musical, fogo de artifício a crepitar e sessão de cumprimentos na perfeição.

Ficámos encantados com esta região tão pitoresca e fértil. O rio Seiza serpenteando calmamente pelos campos esmaltados com todo o tipo de flores selvagens, as vinhas penduradas como ricas grinaldas, os campos de milho baloiçando-se com brisa constante, o Convento de Paco a espreitar através dos bosques densos e, ao longe, o pico coberto de neve da Serra do Marao reuniam-se para formar uma lindíssima paisagem do Sul da Europa. Ao jantar o nosso grupo aumentou com a chegada de uma delegação de monges mais velhos e muito feios enviados pelo Superior do Convento para cumprimentar o meu pai. Jantaram numa mesa separada, mas depois foram chamados para se juntarem a nós para dar três vivas depois de cada brinde que era proposto. Nunca esquecerei os trejeitos e atitudes desastradas dos pobres frades quando obrigados a pôr-se de pé de copo na mão; mas eles, de bom humor, seguiam o exemplo dos militares ao seu lado, e não eram nada avessos a engolir alguns copos de vinho do Porto antigo e espumante do Coronel Leite.

Em Ambos os Rios fomos recebidos com foguetes como era costume e cobertos com pétalas de rosa e flores de laranjeira. Tinham-nos preparado um barco decorado com ornamentos de todas as igrejas das redondezas. Estava coberto com um dossel de damasco vermelho, forrado de seda amarela e guarnecido com fita

dourada»²⁰. Daqui seguiram pelo rio até Alpendurada, onde continuaram a ser magnificamente acolhidos por clérigos e fidalgos.

*

Terminada a guerra peninsular, os estrangeiros que nela participaram editaram muitos livros de memórias, como já o tinham feito os viajantes setecentistas que os precederam²¹, mas com leituras ainda fortemente marcadas pelos interesses

²⁰ SOUSA, Maria Leonor Machado de – *A guerra peninsular em Portugal: relatos britânicos*. Lisboa, 2007, p. 95-97.

²¹ Durante o século XVIII, os viajantes estrangeiros já nos tinham brindado com importantes descrições do país. Vários passariam nesta estrada mas sem relatarem a impressão colhida. Escolhemos duas exceções anteriores às invasões, para documentar a imagem de Penafiel retida pelo olhar crítico destes viandantes muito especiais. Thomaz Woodmass, filho de comerciantes com actividade no Norte de Portugal, é enviado pela família para contactar directamente com a área onde se desenvolviam os interesses da firma. Deslocou-se a Viana do Castelo, regressou ao Porto e, de seguida, partiu para o Alto Douro. Dos relatos/cartas que escreveu sobre as suas itinações destacamos o da viagem de 1704 à Régua, centro duriense que despontava para o grande comércio. Saiu do Porto a 25 de Setembro e parou em Valongo, «*a village of noisy bakers and lankee pigs. Our horses did havea porridge of wine and brown bread and once more on our way troubl'dby dust and flies untillwe made Penafiel. Here we stay'd for ye night sleeping on the tables for reason of the insects*». No dia seguinte parte e deixa anotada a impressão que guardou do lugar e também das condições que eram proporcionadas a quem percorria as estradas, onde teve a oportunidade de encontrar compatriotas: «*This is a small town in a pretty position on St Catherine's Mount. There is but one street full of beggars and monks*» (SELLERS, Charles – *Oporto, old and new*. London, 1899, p. 23).

Pouco menos de um século volvido, falho de notícias, Penafiel reaparece. Cornide y Saavedra, ao serviço da coroa espanhola, em tempo de disputas peninsulares, deixou-nos uma descrição do país que inclui uma curta e incaracterística notícia da cidade de Penafiel, a qual poderia ter sido recolhida de um dicionário ou corografia: «*...Consta esta ciudad de 906 fuegos, que habitan una larga calle y algunas traviesas: sirve aquélla de paso al camino de Oporto á villa de Amarante. Tiene una buena iglesia, que se compone de tres naves sostenidas de columnas jónicas, con una regular portada del mismo orden; tuvo, antes de ahora, la advocación del Espíritu Santo y hoy tiene la de San Martín, y en ella estuvo la Catedral.*

Tiene igualmente otra iglesia en la Casa de Misericordia con fachada de dos órdenes de pilastras dóricas, Convento de San Francisco, un recogimiento de mujeres y un Hospital ó albergaria para peregrinos.

Entre los edificios públicos sobresale la Casa de la Cámara ó del Ayuntamiento, con carcel unida, mandada fabricar por la señora Reina Doña María, con arreglada arquitectura muy correspondiente al objecto para que fué destinada. La administración de justicia está confiada á un Juez da-fora que, con tres Vereadores y outros ministros, compone el Ayuntamiento.

Celébrase en esta villa en el día de San Martín y los ocho siguientes una de las más concurridas ferias de Portugal y en la que las principales ventas son de ganado mular y vacuno» (CORNIDE Y SAAVEDRA, Jose - *Estado de Portugal en el año de 1800*, vol.1, Madrid, 1893, p. 234-235).

Pelos diários ficamos a saber que visitou e pernitoiu na cidade a 11 de Novembro de 1800, em plena feira de S. Martinho, tendo deparado com «*la ciudad llena de gente y solo tuve alojamiento por el favor de unos caballeros con que me había juntado en el mesón de Quintela; pero al mismo tiempo gocé del divertido espectáculo de la feria y del de las muchas y varias gentes que hallé por todo el camino desde Amarante y que, como es bastante poblado, a cada paso se les ofrecen puestos a donde se reparan de las fadigas del viaje, pues no falta pan, vino, manzanas, nueces y castañas; y en los puntos más notables, carne asada y bacalao*». Apesar da recente elevação à dignidade de cidade, regista que a povoação ainda «*sólo se compone de una larga calle en una pendiente suave y de algunas cortas traviesas y casas sueltas*», com alguns edifícios de qualidade enumerados no texto antes citado: ABASCAL,

militares, como a de W.G. Eliot: «*in the town of Penafiel, six leagues from Oporto, 3000 men may be quartered, and there is a fair on the 26th of every month for fat cattle, most of which is purchased for the Oporto market*»²². Outros interessam-se também pelas potencialidades e personalidade de cada local.

[Na cidade de Penafiel, a seis léguas do Porto, podem ficar aquartelados 3 000 homens; realiza-se aí uma feira todos os 26 de cada mês para venda de gado bovino, a maior parte do qual é comprado para o mercado do Porto].

É exactamente numa destas obras, impressa em 1821, da autoria do britânico George Landman, que vamos encontrar a mais antiga imagem que conhecemos da cidade de Penafiel, datada de 1813. O autor fez uma observação cuidada do itinerário do Porto para Amarante. Para além da análise do estado das vias por onde transitou e das povoações com que deparava, teve especial cuidado em nos transmitir impressões da paisagem. A gravura que ilustra a descrição de Penafiel, colhida de Nascente, corresponde bem ao texto na hiperbolização da paisagem onde pontificam os grandes blocos graníticos e a linha serpenteada da estrada ladeada de árvores, mas quase deserta, sobre um cenário de montanhas em planos sucessivos. É já uma visão de sabor romântico, substancialmente diferente dos anteriores diários de guerra.

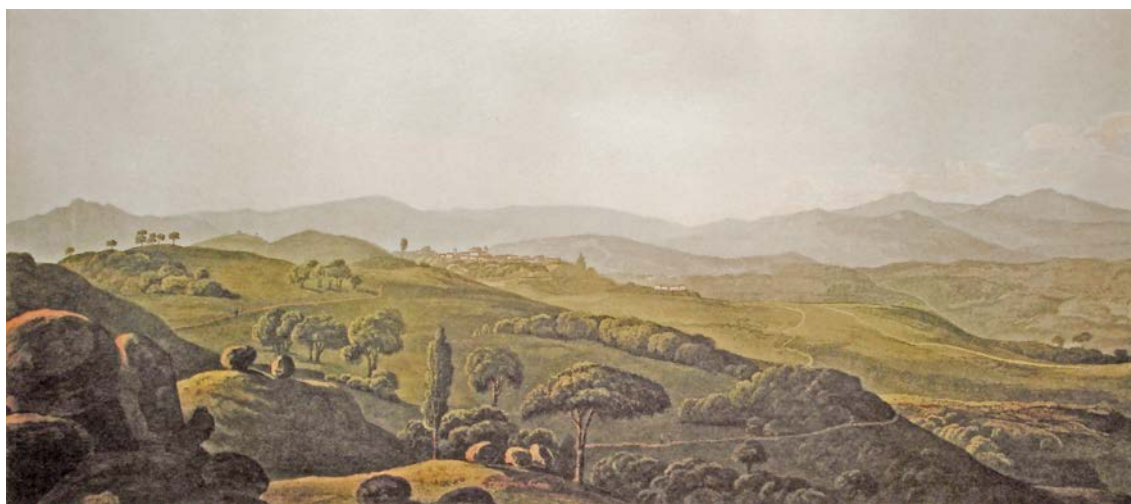


Fig. 13 Penafiel em 1813, segundo George Landman

Juan Manuel; CEBRIÁN, Rosario – *Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, p. 722.

²² ELIOT, William Granville - *A treatise on the defense of Portugal, with a military map of the country to which is added, a sketch of the manners and customs of the inhabitants, and principal events of the campaigns under Lord Wellington*, 2ª ed., London, 1811, p. 34-35.

A cidade que se pretendia descrever e ilustrar não passa de uma reduzida silhueta na crista da elevação, distinguindo-se com dificuldade o aglomerado das casas e a torre das igrejas. Aqui fica o texto, que marca um virar de página depois da guerra peninsular.

«Hence we obtain a view of Penafiel on the summit of a third chain, two leagues distant, and from which we are separated by a beautiful valley richly cultivated, abundantly wooded, refreshed by numerous springs, the sources of small rivulets, and interspersed with substancial villas and cottages. We now descend to the village of Paredes, situated in the bottom near the river Sousa, over wich we pass on a good stone bridge; the banks of this river are high and rocky, the current rapid, full of cascades, and the water excellent and plentiful during the driest seasons of the year: at one league further, of almost continual ascent, is the town of Penafiel... The road from Balthar to Penafiel for the last two leagues is exceedingly bad and stony. In a military point of view, this road is full of defences; the principal chains of mountains offer perpendicular positions, laborious to ascend by the advancing enemy, with rivers to traverse in their front: these, together with the quantity of wood useful in forming abbatis, and in covering light infantry, to the total exclusion of cavalry and artillery, are certainly important advantages.

The town of Penafiel is situated on a mountain, which extends from the river Souza to a small rivulet at two leagues beyond Penafiel: the town is not very considerable, and many of the houses suffered much damage by plunder and fire from the army of marshal Soult in 1809: the streets are very irregular, tolerably well paved, but narrow; and few of the houses exceed two stories in height. Water, forage, provision, and fuel, are all plentiful here, and eight-thousand men could be sheltered in Penafiel, without much inconveniency to the inhabitants. From Penafiel to Amarante is reckoned a distance of four leagues, or about seventeen miles, requiring five hours and a half of travelling. Soon after our departure, in looking towards the north and west, we have a very grand view: Penafiel is on the left, whence towards the right extends the valley we traversed from Balthar, and beyond this horizon is bounded by the second great chain of mountains from Porto, where Balthar is seated near the summit; the fore-ground is composed of the declivities of the mountain on which we stand, forming extensive ravines, where scattered pine-trees, and large masses of soft granite, many of them nearly spherical, are seen on

the surface in great profusion. The mountain upon which Penafiel is seated, extends about three leagues in length, and is of considerable height: it does not lie parallel to the two first mentioned after leaving Porto, but presents a broad end towards Amarante, where it divides into three points with two steep ravines, all bounded by a deep valley with a rivulet: this tract is less cultivated than the surrounding country, and produces fewer trees.»²³.



Fig. 14 Penafiel em 1813 (pormenor)

[Daqui obtemos uma vista de Penafiel na crista de uma terceira cordilheira, a duas léguas de distância e da qual estamos separados por um formoso vale, ricamente cultivado, abundantemente florestado, refrescado por numerosas nascentes, origem de pequenos ribeiros, e entrecortado por grandes quintas e casas rurais. Descemos agora para a aldeia de Paredes, situada em baixo, junto ao rio Sousa, que atravessámos por uma boa ponte de pedra; as margens deste rio são altas e rochosas, a corrente rápida, cheia de cascatas, e a água é excelente e

²³ LANDMANN, George - *Historical, military, and picturesque observations on Portugal, illustrated by seventy-five coloured plates, including authentic plans of the sieges and battles fought in the peninsula during the later war*, vol. 2, London, 1821, p. 258-259.

abundante mesmo nas estações mais secas do ano: a uma légua de distância, praticamente em subida contínua, fica a cidade de Penafiel... O último troço de duas léguas da estrada de Baltar para Penafiel é extremamente mau e pedregoso. Do ponto de vista militar, esta estrada está cheia de defesas; as serranias principais oferecem posições perpendiculares, de difícil ascensão para o inimigo que avança, com rios pela frente, que é preciso atravessar; estas características somadas à quantidade de madeira útil para construir trincheiras e cobrir a infantaria ligeira, excluindo totalmente a cavalaria e a artilharia, são certamente grandes vantagens.

A cidade de Penafiel está situada num monte que se estende do rio Sousa até um riacho que fica a duas léguas de Penafiel. A cidade não é muito importante; inúmeras casas sofreram grandes danos provocados pelo saque e fogo do exército do marechal Soult em 1809; as ruas são muito irregulares, razoavelmente bem pavimentadas, mas estreitas, e poucas casas têm mais de dois pisos. Água, forragens, mantimentos e combustível existem em abundância por estas bandas e seria possível instalar oitocentos homens em Penafiel sem causar grande incómodo aos habitantes.

Calcula-se que a distância de Penafiel a Amarante seja de quatro léguas ou cerca de dezassete milhas, sendo necessário cinco horas e meia de viagem para as percorrer. Logo após a nossa partida, olhando para norte e oeste, tem-se uma vista magnífica: Penafiel fica à esquerda, enquanto que o vale que atravessámos, vindos de Baltar, se estende para a direita, e mais além este horizonte é limitado pela segunda grande cordilheira desde o Porto, onde Baltar se situa, quase no topo; o primeiro plano é composto pelas vertentes da serra em que nos encontramos, formando extensas ravinas em cuja superfície se vêem pinheiros espalhados por todo o lado e uma profusão de grandes maciços de granito lisos, muitos quase esféricos. A cordilheira em que Penafiel está situada tem cerca de três léguas de extensão e uma altura considerável; não fica paralela às outras duas mencionadas ao sair do Porto, mas apresenta um extremo alargado em direcção a Amarante, onde se divide em três partes, com duas ravinas escarpadas, tudo limitado por um vale profundo com um riacho. Esta zona é menos cultivada que a região circundante e produz menos árvores].

Mas a relativa normalidade espelhada nas descrições dos últimos autores não duraria muito tempo, já se vislumbrava no horizonte a guerra civil.



Fig. 14 Penafiel em 1813 (pormenor)

[Daqui obtemos uma vista de Penafiel na crista de uma terceira cordilheira, a duas léguas de distância e da qual estamos separados por um formoso vale, ricamente cultivado, abundantemente florestado, refrescado por numerosas nascentes, origem de pequenos ribeiros, e entrecortado por grandes quintas e casas rurais. Descemos agora para a aldeia de Paredes, situada em baixo, junto ao rio Sousa, que atravessámos por uma boa ponte de pedra; as margens deste rio são altas e rochosas, a corrente rápida, cheia de cascatas, e a água é excelente e abundante mesmo nas estações mais secas do ano: a uma légua de distância, praticamente em subida contínua, fica a cidade de Penafiel... O último troço de duas léguas da estrada de Baltar para Penafiel é extremamente mau e pedregoso. Do ponto de vista militar, esta estrada está cheia de defesas; as serranias principais oferecem posições perpendiculares, de difícil ascensão para o inimigo que avança, com rios pela frente, que é preciso atravessar; estas características somadas à quantidade de madeira útil para construir trincheiras e cobrir a infantaria ligeira, excluindo totalmente a cavalaria e a artilharia, são certamente grandes vantagens.

A cidade de Penafiel está situada num monte que se estende do rio Sousa até um riacho que fica a duas léguas de Penafiel. A cidade não é muito importante; inúmeras casas sofreram grandes danos provocados pelo saque e fogo do exército do marechal Soult em 1809; as ruas são muito irregulares, razoavelmente bem pavimentadas, mas estreitas, e poucas casas têm mais de dois pisos. Água, forragens, mantimentos e combustível existem em abundância por estas bandas e seria possível instalar oitocentos homens em Penafiel sem causar grande incómodo aos habitantes.

Calcula-se que a distância de Penafiel a Amarante seja de quatro léguas ou cerca de dezassete milhas, sendo necessário cinco horas e meia de viagem para as percorrer. Logo após a nossa partida, olhando para norte e oeste, tem-se uma vista magnífica: Penafiel fica à esquerda, enquanto que o vale que atravessámos, vindos de Baltar, se estende para a direita, e mais além este horizonte é limitado pela segunda grande cordilheira desde o Porto, onde Baltar se situa, quase no topo; o primeiro plano é composto pelas vertentes da serra em que nos encontramos, formando extensas ravinas em cuja superfície se vêem pinheiros espalhados por todo o lado e uma profusão de grandes maciços de granito lisos, muitos quase esféricos. A cordilheira em que Penafiel está situada tem cerca de três léguas de extensão e uma altura considerável; não fica paralela às outras duas mencionadas ao sair do Porto, mas apresenta um extremo alargado em direcção a Amarante, onde se divide em três partes, com duas ravinas escarpadas, tudo limitado por um vale profundo com um riacho. Esta zona é menos cultivada que a região circundante e produz menos árvores].

Mas a relativa normalidade espelhada nas descrições dos últimos autores não duraria muito tempo, já se vislumbrava no horizonte a guerra civil.

DOUTORAMENTOS *HONORIS CAUSA*

UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE LETRAS

REITOR

PROF. DOUTOR JOSÉ CARLOS MARQUES DOS SANTOS

DOUTORANDOS

Prof. Alain Tranoy

Prof. Patrick Le Roux

**10 de outubro de 2011 SALÃO NOBRE DA REITORIA DA UNIVERSIDADE
DO PORTO**

"A Universidade do Porto poderá atribuir o grau de doutor *honoris causa* a personalidades eminentes, nacionais ou estrangeiras, no domínio da ciência e da cultura e ou que hajam contribuído, directa ou indirectamente, para o prestígio e engrandecimento do País, em geral, e da Universidade do Porto, em particular."

(In Regulamento do Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade do Porto)

A UNIVERSIDADE DO PORTO

Apesar de as suas origens remontarem ao século XVIII, a U.Porto foi oficialmente constituída a 22 de março de 1911. Em apenas um século, a Universidade do Porto transformou-se na maior universidade portuguesa e a mais bem classificada internacionalmente. Diariamente, uma comunidade estudantil de quase 31 mil membros alarga o seu horizonte de conhecimentos em 14 faculdades e uma Escola de Gestão, repartidas por três polos universitários.

O conjunto de saberes e competências ao dispor dos estudantes da U.Porto é vasto, diversificado e projetado para o futuro. Os 701 programas de formação disponíveis - 35 cursos de 1º Ciclo /Licenciatura, 18 de Mestrado Integrado, 135 de 2º Ciclo/Mestrado, 85 de 3º Ciclo/Doutoramento e 392 de Formação Contínua – cobrem áreas do conhecimento tão distintas como as engenharias, as ciências da vida, a economia, o estudo humanístico, social e jurídico, o desporto ou as artes.

Para assegurar todas estas competências académicas, existe um corpo qualificado e especializado de 2.366 docentes e investigadores ETI (Equivalente a Tempo Inteiro), 76% dos quais são doutorados. Os recursos humanos da U.Porto integram ainda 1.654 funcionários técnicos e administrativos, dos quais depende a operacionalidade da estrutura orgânica da instituição.

A U.Porto encontra-se, atualmente, num processo de modernização e expansão das suas infraestruturas, com vista ao incremento quantitativa e qualitativo dos equipamentos que compõem os três campus universitários: faculdades, centros de investigação, bibliotecas, auditórios, estruturas museológicas, residências universitárias, instalações desportivas e espaços de convívio apoio social.

Hoje, a universidade reparte a sua atividade pelo Polo I, na baixa da cidade do Porto (local de origem da instituição); pelo Polo II, na zona da Asprela(extrema norte do concelho); e pelo Polo III, na zona do Campo Alegre (margem ocidental do rio Douro). Dispersos pela cidade, ou mesmo em concelhos limítrofes, localizam-se outros institutos e centros universitários.

A qualidade de ensino da U.Porto é reforçada por uma estreita ligação a investigação científica, ao mundo empresarial, à expressão cultural e artística e aos dois hospitais centrais da cidade. O estudo ministrado extravasa assim a sala de aula, adquirindo uma natureza eminentemente técnico-científica e adequada as necessidades do mercado de trabalho. Existem, de resto, institutos e centros

que, dotados de uma certa autonomia, servem de interface entre a Universidade, enquanto parceiro principal, e organizações exteriores a instituição, como empresas, fundações, órgãos de soberania, organismos públicos, entre outras.

A abertura a comunidade constitui, alias, um dos objetivos estratégicos da U.Porto. A cooperação da Universidade com o exterior traduz-se em projetos de formação, em parcerias empresariais, em iniciativas de promoção cultural, em processos de transferência de tecnologia e em programas de financiamento de atividades académicas e de investigação. Neste contexto, a U.Porto disponibiliza um vasto conjunto de serviços promotores do desenvolvimento sociocultural e da inovação empresarial, cuja apropriação pela comunidade tem sido crescente.

Atualmente, a U.Porto é a universidade portuguesa mais procurada pelos candidatos ao ensino superior público e, de ano para ano, vê crescer o seu contingente de estudantes estrangeiros. Alguns cursos da U.Porto registam as mais elevadas médias de ingresso do país, o que é sintomático tanto do capital de prestígio alcançado por esta Universidade como do grau de exigência do seu ensino.

Em 2010, a U.Porto voltou a distinguir-se como a única universidade portuguesa a preencher 100% das vagas na 1ª fase do concurso de acesso ao ensino superior. Simultaneamente, a U.Porto viu o seu contingente de estudantes estrangeiros crescer para 3.550. O número total de estudantes estrangeiros atingiu, em 2010, os 3.550, dos quais 2.062 eram estudantes de grau e 1.488 estudantes de mobilidade.

Não menos reconfortantes são os indicadores relativos à investigação. De acordo com a Web of Science, a U.Porto é responsável por 21% dos artigos científicos portugueses publicados nacional e internacionalmente (1/5 do total de papers). Trata-se de um valor que comprova o nosso empenho estratégico na investigação, enquanto fator qualificador e distintivo da Universidade no contexto internacional. De resto, a U.Porto integra hoje 61 unidades de investigação, 31 delas avaliadas com Excelente e Muito Bom.

Com base nesta capacidade científica, a Universidade apostou na valorização do conhecimento e na transferência de tecnologia. Neste quadro, importa sublinhar a expansão do UPTEC. No Parque de Ciência & Tecnologia da U.Porto estão incubadas mais de 60 start ups, o que corresponde a quase 600 postos de trabalho diretos.

A U.Porto é, igualmente, uma janela aberta para o mundo. A instituição tem acordos de cooperação firmados com 650 universidades dos cinco continentes. Em 2009, quase 900 estudantes usufruíram dos programas de mobilidade internacional

em que a U.Porto participa, como o Programa Erasmus, para frequentarem universidades estrangeiras.

Por tudo isto, a U.Porto - fundação pública em regime de direito privado desde 2008 - esta para o "Times Higher Education World University Ranking" entre as cem melhores universidades europeias.

A FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

A Faculdade de Letras da UP, com mais de 3.000 estudantes, oferece 13 cursos de 1º ciclo (licenciatura), 30 de 2º ciclo (mestrado) e 18 de 3º ciclo (doutoramento), nas seguintes áreas: Arqueologia, Ciência da Informação, Ciências da Comunicação, Ciências da Linguagem, Didática, Estudos Culturais, Filosofia, Geografia, História, História da Arte, Línguas Clássicas e Estrangeiras, Literatura, Museologia, Português Língua Estrangeira, Relações Internacionais, Sociologia, Tradução e Turismo. Alguns destes cursos são partilhados com outras Faculdades da UP e/ou outras Universidades.

Além dos cursos conferentes de grau, há ainda uma variada gama de cursos de formação contínua e de cursos livres (de onde se salientam os cursos de línguas, do árabe ao chinês e japonês, passando pelo húngaro ou persa). Os cursos de formação contínua, na sua maioria creditados pelo Conselho Pedagógico e Científico da Formação Contínua, conferem créditos que podem ser usados para a progressão nas carreiras profissionais.

O ensino ministrado visa a produção de conhecimento científico e a aquisição de competências por parte dos estudantes, baseando-se numa troca de saberes, dirigida para a inserção no mundo do trabalho e para o empreendedorismo. Alguns mestrados têm uma componente profissionalizante, traduzida em estágios em empresas ou escolas, proporcionando experiências em contextos reais de trabalho, no cumprimento de objetivos de excelência formativa.

O corpo docente é altamente qualificado, constituído quase exclusivamente por professores doutorados, com vasta produção científica e experiência internacional nas áreas em que investigam e lecionam. A investigação dos docentes e dos estudantes de doutoramento e de mestrado está enquadrada em unidades de investigação e desenvolvimento, financiadas pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, estando em curso um número significativo de projetos nacionais e internacionais.

Protocolos com prestigiadas Universidades estrangeiras (com destaque para as europeias e brasileiras) permitem o intercâmbio de estudantes e docentes.

A Biblioteca tem cerca de 300.000 volumes, disponíveis no catálogo em linha, e é consultada regularmente por estudantes da FLUP e por estudantes de outras Faculdades da UP e de outras Universidades. Estão disponíveis bases de dados internacionais especializadas, podendo os utilizadores usufruir de uma grande

panóplia de publicações periódicas eletrónicas; há ainda uma biblioteca digital onde são disponibilizados textos integrais das publicações da FLUP.

A Diretora da FLUP

Maria de Fátima Marinho

HOMENAGEM a Alain Tranoy e Patrick Le Roux

Desde a sua fundação que a Universidade do Porto tem atribuído o título de doutor honoris causa a personalidades de mais diversa índole e de características e competências diferenciadas. Ao contrário de outras instituições, a U.Porto privilegia académicos que aliam a excelência da investigação à contribuição decisiva para o desenvolvimento das áreas científicas nela ministradas.

Os Professores Alain Tranoy e Patrick Le Roux respondem inequivocamente a estas condições. Conhecedores como poucos da história do noroeste peninsular, os seus trabalhos e dedicação foram estímulo imprescindível para a criação dos estudos de arqueologia na Faculdade de Letras, sobretudo no que ao período romano e à romanização dizem respeito. A excelência das práticas hoje consignadas dificilmente poderia ter sido atingida sem o seu imprescindível contributo.

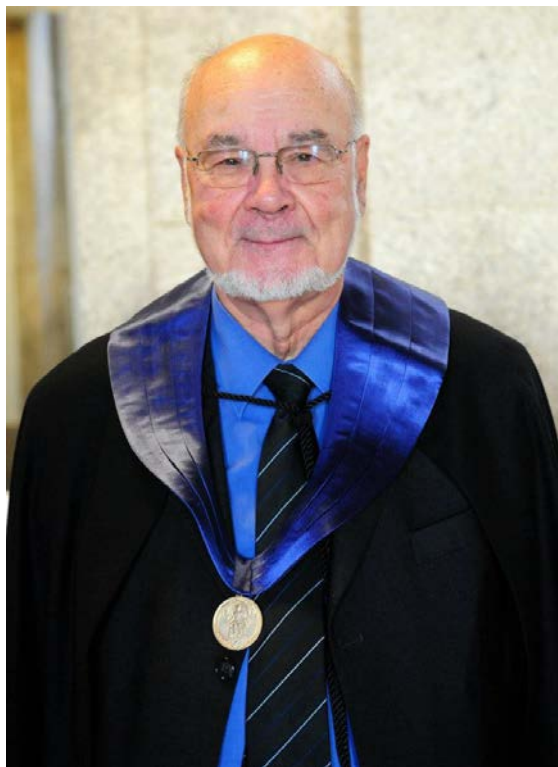
A Universidade sente-se honrada com a oportunidade de conceder a estes dois estudiosos um título que quer seletivo, sob pena de cair em generalizações lesivas, causadoras da banalização e do descrédito. A excelência e competitividade que pretendemos reveem-se também nas personalidades cuja obra é um marco impossível de ignorar.

Em nome da Universidade do Porto, muito obrigado!

Setembro de 2012

José Carlos Marques dos Santos

Reitor da Universidade do Porto



ALAIN TRANOY

Curriculum Vitae

Prof. Doutor Alain Tranoy

TRANOY Alain, né le 6 mars 1939 à Toul.

1965: Agrégé d'Histoire.

1967-71: Assistant d'histoire ancienne à la Faculté des Lettres de Poitiers.

1971: Docteur de 3ème cycle de l'Université de Bordeaux sur le sujet : Edition, traduction et commentaire de la Chronique d'Hydace, mention très bien.

Maître-assistant à la Faculté des Lettres de Poitiers en histoire ancienne.

1972-4: Membre de la section scientifique de la Casa de Velázquez à Madrid. Participation aux fouilles archéologiques de Belo (Tarifa).

Co-direction d'une fouille archéologique franco-portugaise à Braga (Portugal).

1979: Docteur d'Etat de l'Université de Bordeaux sur le sujet : La Galice Romaine, mention très honorable

1981: Professeur d'Histoire ancienne et d'Archéologie de la Faculté des Sciences Humaines de Poitiers.

1979-84: Directeur du Département d'Histoire de la Faculté des Sciences Humaines de Poitiers.

1986: Doyen de l'U.F.R. Faculté des Sciences Humaines de Poitiers.

1993 -1998: Président de l'Université de Poitiers.

1993-2001: Vice-président du Conseil Economique et Social de la région Poitou-Charentes.

1999-2002: Conseiller d'établissement auprès du Ministère de l'Education et de la Recherche pour l'Académie de Lyon, Caen, La Réunion.

2003: départ à la retraite.

2004 (octobre) : Remise des Mélanges offerts à A. Tranoy: Au Jardin des Hespérides.

2006-2009: Président de la Société des Amis des Musées de Poitiers.

Distinctions honorifiques :

1999 : Officier dans l'ordre des Palmes Académiques.

2003 : Officier dans l'ordre national du Mérite.

2005 : Chevalier dans l'ordre de la légion d'honneur.

BIBLIOGRAPHIE

1973

1. Notes d'épigraphie romaine de Galice, dans Cuadernos d'Estudios Gallegos, XXVIII, 1973, p. 221-234 (en collab. avec P. Le Roux).
2. Rome et les indigènes dans le nord-ouest de la péninsule ibérique. Problèmes d'épigraphie et d'histoire, dans Mélanges de la Casa de Velázquez, IX, 1973, p.177-231 (en collab. avec P. Le Roux).

1974

3. Pierre fautive ou un problème d'atelier au musée de Leòn, dans Mélanges de la Casa de Velázquez, X, 1974, p. 5-20 (en collab. avec P. Le Roux).
4. Hydace. Chronique (Sources Chrétiennes, n°218-9), Paris, 1974.
5. Contribution à l'étude des régions rurales du N.O. hispanique au Haut- Empire: deux inscriptions de Penafiel, dans III Congresso Nacional de Arqueologia, Porto, 1973, Porto, 1974, p. 249-258 (en collab. avec P. Le Roux).

1975

6. Problèmes épigraphiques de la province d'Orense, dans Boletín Auriense, V, 1975, p. 271-279 (en collab. avec P. Le Roux).
7. Histoire religieuse de la péninsule ibérique (Bibliographie), dans Revue des Etudes Anciennes, LXXVII, 1975, p. 200-204.

1976

8. Les dimensions sociales de la romanisation dans la péninsule ibérique des origines à la fin de l'empire, dans VI Congrès International d'Etudes Classiques (Madrid, 1974), Paris, 1976, p. 95-107 (en collab. avec R. Etienne, G. Fabre, P. Le Roux).

1977

9. Compte-rendu de F. Dunand et P. Lévêque, Les syncrétismes dans les religions de l'Antiquité, Leiden, 1975, dans Revue des Etudes Anciennes, LXXVIII-LXXIX, 1976-7, p. 234-235.
10. Compte-rendu de J. M. Blázquez, Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania, Madrid, 1975, dans Revue des Etudes Anciennes, LXXVIII-LXXIX, 1976-7, p. 243.
11. Compte-rendu de F. Javier Lomas Salmonte, Asturia prerromana y altoimperial, Séville, 1975, dans Revue des Etudes Anciennes, LXXVIII-LXXIX, 1976-7, p. 327-328.
12. Les chrétiens et le rôle de l'évêque en Galice au Vème s., dans Actas del Coloquio internacional sobre el bimilenario de Lugo, 1976, Lugo, 1977, p. 251-260.

13. A propos des Callaeci de Pline. Epigraphie et peuplement, dans *Bracara Augusta*, XXXI, 1977, p. 225-233.

1979

14. Histoire religieuse de la péninsule ibérique (bibliographie), dans *Revue des Etudes Anciennes*, LXXXI, 1979, p. 173-178.

15. Nouveau témoignage du culte de Jupiter dans le conventus Bracarus, dans *Minia*, II, 1979, p. 57-60 (en collab. avec P. Le Roux).

16. Inscriptions romaines de la province de Lugo (Centre Pierre Paris, 3), Paris, 1979 (en collab. avec F. Arias Vilas et P. Le Roux).

1980

17. Religion et société à Bracara Augusta (Braga) au Haut-Empire romain, dans *Actas do Seminario de Arqueologia do Noroeste peninsular*, Guimarães, 1979, Guimarães, III, 1980, p. 67-83.

18. Le pseudo-milliaire de S. Claudio (Gostei, Bragance) et les limites orientales du conventus de Braga, dans *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, XXIII, 1980, p. 589-594.

1981

19. Romanisation et monde indigène dans la Galice romaine : problèmes et perspectives, dans *Primera Reunión Gallega de Estudios Clasicos*, Santiago-Pontevedra, julio 1979, Saint-Jacques-de-Compostelle, 1981, p. 105-121.

20. La Galice romaine. Recherches sur le nord-ouest de la péninsule ibérique dans *l'Antiquité* (Centre Pierre Paris, 7), Paris, 1981.

1982

21. Les villes romaines de la péninsule ibérique, dans *Les villes dans le monde ibérique. Colloque de Talence*, 1980, Paris, 1982, p. 11-23 (en collab. avec J. N. Bonneville, R. Etienne, P. Rouillard, P. Sillières).

22. Agglomérations indigènes et villes augustéennes dans le nord-ouest ibérique, dans *Villes et campagnes dans l'empire romain*, Aix-en-Provence, 1982, p.125-137.

23. El contexto histórico del priscilianismo en Galicia en los siglos IV y V, dans *Prisciliano y el priscilianismo*, Cuadernos del Norte, Oviedo, 1982, p. 77-81.

24. Nouvelles inscriptions du nord du Portugal, dans *Minia*, V, 1982, p. 31-37 (en collab. avec P. Le Roux).

25. Compte-rendu de V. Bracco, *Le urne romane della costa d'Amalfi*, Salerne, 1971, dans *Revue des Etudes Anciennes*, LXXXIV, 1982, p. 351.

1983

26. Lucus Augusti, capital regional antiga, dans *Lucus*, 36, 1983, p. 16-17.
27. O, Le mot et la chose. Contribution au débat historiographique, dans *Archivo Español de Arqueología*, 56, 1983, p. 109-121 (en collab. avec P. Le Roux), publié aussi dans *Lucerna*, Porto, 1984, p. 239-255.
28. Inscrições romanas do Museu Pio XII em Braga, dans *Bracara Augusta*, XXXVII, 1983, p. 185-205 (en collab. avec L. Dos Santos et P. Le Roux).
29. Remarques sur la permanence et les mutations dans la Galice antique : le rôle de villes, dans *II Seminario de Arqueologia del Noroeste*, 1983, p. 195-201.
30. Compte-rendu de J. C. Bermejo Berrera, *La sociedad en Galicia castreña*, Santiago de Compostela, 1978, dans *Revue des Etudes Anciennes*, LXXXV, 1983-4, p. 350-351.

1984

31. L'épigraphie et le nord-ouest de la péninsule ibérique, dans *Epigraphie Hispanique. Problèmes de méthode et d'édition*, Paris, 1984, p. 334-335.
32. L'épigraphie du nord du Portugal. Bilan et perspectives, dans *Conimbriga*, XXIII, 1984, p. 19-41 (en collab. avec P. Le Roux).
33. Histoire religieuse de la péninsule ibérique (bibliographie), dans *Revue des Etudes Anciennes*, LXXXIV, 1982 (1984), p. 260-266.
34. Compte-rendu de J. Arce, *El ultimo siglo de la España romana*, Madrid, 1982, dans *Gnomon*, p. 471-472.
35. Ateliers lapidaires et niveaux de culture dans le nord du Portugal, dans *Gallaecia*, 7-8, 1984, p. 260-266.
36. Villes et fonctions urbaines dans le nord-ouest hispanique sous domination romaine, dans *Actas do Coloquio Inter-universitario do Noroeste*, 1983, *Portugalia*, IV-V, 1983-4, p. 199-207 (en collab. avec P. Le Roux).
37. Compte-rendu de J. André, *Isidore de Séville, Etymologies, Livre XVII*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 1984, p. 367.
38. Centralisme, décentralisation ou provincialisation. Aquitaine et Galice d'Auguste à Constantin, dans *Revue Historique*, CCLXXII, 1984, p. 273-294 et dans *Centralismo y Descentralización Modelos y procesos históricos en Francia y en España. Coloquio Franco-Espanol*, Madrid, 1984, Madrid, 1985, p. 51-75.
39. Enigmes épigraphiques et nouveaux cultes indigènes dans le conventus de Braga, dans *Revista de Guimarães*, XCIV, 1984, p. 443-449.

1985

40. Rapport du sujet d'écrit du CAPES. Histoire-Géographie 1985, dans *Historiens et Géographes*, 307, 1985, p. 454-458.

1986

41. Dans le monde romain antique, chap. 11 à 17 (p.96-147) du manuel, Histoire-Géographie. Initiation économique, 6e, Hatier, Paris, 1986, avec livret du professeur, p. 46-6

42. Immigration et émigration. Les mouvements de population dans le conventus d'Astorga, dans *Actas del I Congreso Internacional sobre Astorga Romana*, septiembre 1986, Astorga, 1986, p.123-144.

43. Compte-rendu de la table ronde "Epigraphie Hispanique", Paris, 1984, dans *Revue des Etudes Latines*, 1987.

1987

44. La Tessera Hospitalis, instrument de sociabilité et de romanisation dans la péninsule ibérique, dans *Actes du Colloque de Rouen*, novembre 1983, Rouen, 1987, p. 323-336.

45. La Gaule, six premiers chapitres de Histoire de France, sous la direction de J. Carpentier et F. Lebrun, Paris, 1987, p. 17-86, réédité dans la collection "Points-Histoire", H.125.

46. Compte-rendu de "Religión, Supersticiones y Magia en el mundo romano", (*Encuentros en la Antigüedad. Departamento de historia antigua*) Cadix, 1985, dans *Revue des Etudes Anciennes*, LXXXIX, 1987, p. 184-185.

1988

47. Minerve et la Civitas des Pictons, dans *Hommage à Robert Etienne*, Paris, 1988, p. 167-178.

48. Du héros au chef. L'image du guerrier dans les sociétés indigènes du nord-ouest de la péninsule ibérique (II^{ème} s. avant J.-C.-I^{ers}. après J.-C.), dans *Actes du Colloque, Le monde des images en Gaule et dans les provinces voisines*, Ecole Normale Supérieure, Sèvres, mai 1987, Paris, 1988, p. 219-227.

49. Gallaecia romana: historiografía y problemática, dans *IV Jornadas de Historia de Galicia, Historiografía Gallega*, Orense, 1988, p. 83-103.

50. Religion. Bibliographie dans Histoire et archéologie de la péninsule ibérique antique. Chronique IV-1983-1987 (*REA*, XCI, 1989, 3-4, p. 229-234 (en collaboration avec Ph. Peaud).

1990

51. L'organisation urbaine dans le "conventus Scallabitanus", dans *Les villes de Lusitanie romaine. Table ronde internationale du CNRS*, Editions du CNRS, Paris, 1990, p. 11-20.

52. Propositions pour un nouveau tracé des limites anciennes de la Lusitanie romaine, dans *Les villes de Lusitanie romaine*. Table ronde internationale du CNRS, Editions du CNRS, Paris, 1990, p.318-329 avec carte (en collaboration avec J. Alarcao, J. G. Gorges, V. Mantas, M. Salinas de Frias, P. Sillières).

53. *La Méditerranée antique, IVe siècle av. J.-C. / IIIe siècle ap. J.-C.* (collection *Cursus*), Paris, 1990 (en collaboration avec M. Sartre).

54. Chapitre 3 à 6 de *L'Histoire de l'Europe*, sous la direction de J. Carpentier et F. Lebrun, Paris, 1990, p. 60-119.

55. Compte-rendu de J.E.Lopez Pereira, *El primer despertar cultural de Galicia. Cultura y literatura en los siglos IV y V*, dans *Grial*, t. XXVIII, n°108, Vigo, 1990, p.563-564.

56. Rapport sur l'épreuve d'explication de texte pour l'écrit de l'agrégation d'histoire de 1990, dans *Historiens et Géographes*, n°330, Janvier/Février 1991, p. 115-118.

57. Compte-rendu de S. MULHBERGER, *The Fifth-Century Chroniclers: Prosper, Hydatius and the Gallic Chronicler of 452*, Leeds, 1990, dans *REL*, 92, 1990, p. 403-405.

1991

58. Rapport sur l'épreuve d'explication de texte pour l'écrit de l'agrégation d'histoire de 1991, dans *Historiens et Géographes*, n°334, Novembre/Décembre 1991, p. 94-95.

59. Compte-rendu de CL.DOMERGUE, *Les mines de la péninsule ibérique dans l'Antiquité romaine*, Rome, 1990, dans *REA*, XCIII, 1991, 3-4, p. 443-444.

1992

60. *Permanences indigènes et romanisation*, dans *Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, outubro 1990.

1993

61. *As necropóles de Bracara Augusta. B. Les inscriptions funéraires*, dans *Cadernos de Arqueologia*, 1989-1990, 6-7, p.187-248 (en collaboration avec P. Le Roux).

62. *Communautés indigènes et promotion juridique dans le nord-ouest hispanique*, dans *Actes du Colloque organisé par le Casa de Velázquez et par le Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid, 25-27 janvier 1990 : *Ciudad y comunidad cívica en Hispania. Siglos II y III d.C. ; cité et communauté civique en Hispania*, Madrid, 1993, p. 27-35.

63. *Conclusions de la Mesa Redonda Internacional "El Medio Rural en Lusitania Romana. Formas de Habitat y ocupación del suelo"*, Salamanca, 29-30 janvier 1993, dans *Studia Historica. Historia Antigua*, X-XI, 1992-1993, p.319-323 (voir 1994, édition en français).

1994

64. Conclusions de la table ronde internationale (Salamanque, 29 et 30 janvier 1993) : "Les campagnes de Lusitanie romaine". Occupation du sol et habitats." (Collection de la Casa de Velázquez, 47), Madrid-Salamanque, 1994, p. 319-323.

65. Compte-rendu de P.AUPERT, contribution de J. HIERNARD et de M. FINCKER, Sanxay, Paris, 1992, dans Atlantiques, Aquitaine, Poitou-Charentes, dossier n°2, Février 1994, p.19.

1995

66. La rive nord du Douro à l'époque romaine : contribution épigraphique à l'étude d'une zone frontrière, dans 1 Congresso internacional sobre o rio Douro. Arqueologia, Gaia, VI, 1995, p. 125-136.

67. Notice "Epigraphie", dans Encyclopédie internationale de la Bibliologie (en collab. avec R. Favreau).

68. Histoire religieuse, dans Histoire et archéologie de la péninsule ibérique antique. Chronique V-1988-1992, dans REA, 97, 1995, 1-2, p.344-349.

1996

69. La route, image et instrument du pouvoir impérial dans le nord-ouest ibérique, dans Actas do Colóquio sobre a rede viária da Gallaecia, novembre 1995, Cadernos de Arqueologia, 12-13, 1995-6, p. 31-36.

1997

70. René Descartes, étudiant à Poitiers, dans Chemins de Descartes, Colloque de Poitiers 14-15 novembre 1997, Paris, 1997, p. 35-39.

1998

71. La Méditerranée antique ou la quête de l'unité dans Histoire de la Méditerranée, sous la direction de J. Carpentier et F. Lebrun, Paris, 1998, p. 21-122.

2000

72. Histoire religieuse, dans Histoire et archéologie de la péninsule ibérique antique. Chronique VI-1993-1997, dans REA, 102, 2000, 1-2, p. 185-190.

73. Migrations et courants migratoires dans le conventus Scallabitanus, dans Sociedad y cultura en Lusitania romana. IV Mesa redonda internacional, Mérida, 2000, p.229-239 (en collaboration avec B. Martineau).

74. La Parthénos: mythes et réalités, dans Actes du Colloque « Grossesse et adolescence, Deuxième Journée Médecine et santé de l'adolescent », Poitiers, 2000, p. 9-13.

75. Le forum antique, lieu de mémoire et lieu de pouvoirs, dans Mathesis, 9, 2000, p. 175-196.

2001

76. Introduction, dans *Elites hispaniques*, Bordeaux, Ausonius-Publications. *Etudes*, 6, 2001, p. 9-10.

77. La sacralisation du pouvoir impérial, dans *Colloque Théologie et société. Affirmation trinitaire et modèle impérial au temps d'Hilaire de Poitiers*, Centre théologique de Poitiers, 2001, p. 5-9.

2002

78. A Fonte da Idolo, dans *Religiões da Lusitânia*, Loquuntur Saxa, Museu Nacional de Arqueologia, Lisbonne, 2002, p. 31-32.

2003

79. Atlas antroponímico de la Lusitania romana, Merida-Bordeaux, 2003, 427 p. (en collaboration avec les membres du Grupo de Mérida).

2004

80. Panóias ou les rochers des dieux, dans *Conimbriga*, XLIII, 2004, p. 87-98 (hommage à J. Alarcão).

81. Stèle funéraire d'Eiras Velhas, Horta de Vilariça (Conventus Bracaaugustanus), dans *Ficheiro Epigráfico*, 75, 2004, n°330 (avec P. Le Roux)

2005

82. Religion et territoire en Galice au premier siècle de l'empire romain, dans *L'Aquitaine et l'Hispanie septentrionale à l'époque julio-claudienne*, Saintes, septembre 2003, *Aquitania*, supplément 13, Bordeaux, 2005, p. 119-124.



PATRICK LE ROUX

Curriculum Vitae

Prof. Doutor Patrick Le Roux

LE ROUX Patrick, né le 3/10/1943 à Morlaix (29).

1960 (juin): Baccalauréat, série Philosophie.

1960-1962: Lettres supérieures, Lycée de Rennes. Première supérieure, Lycée de Rennes.

1964: Licence d'Enseignement d'Histoire (Université de Rennes).

1964-1965: Maître-auxiliaire à l'Institution Saint-Martin Rennes

1965 (oct.): D.E.S. Histoire Ancienne (dir. A. Chastagnol), mention Très Bien.

1967: C.A.P.E.S. Histoire-Géographie (17e) ; Agrégation d'Histoire (20e).

1967-1968: Professeur au Lycée Descartes à Tours.

1968-1970: Professeur coopérant au Lycée Français de Londres (Grande-Bretagne).

1970-1973: Membre de la Section Scientifique de la Casa de Velázquez à Madrid (Espagne).

1972 (déc.): Inscription sur la L.A.F.M.A.

1973-1977: Assistant d'Histoire ancienne à l'Université de Paris X-Nanterre.

1977-1983: Maître-Assistant d'Histoire ancienne à l'Université de Paris X-Nanterre.

1980 (13 mars): Soutenance de ma thèse d'Etat à l'Université de Bordeaux III: L'armée romaine et l'organisation des provinces ibériques d'Auguste à l'invasion de 409 (Jury : R. Etienne, directeur; Cl. Nicolet, prof. à Paris I; M. Le Glay, prof. à Paris X; A. Chastagnol, prof. à Paris IV; L. Maurin, prof. à Bordeaux III). Mention très honorable à l'unanimité.

(depuis) 1980: rédacteur de l'Année Épigraphique.

1983 (depuis le 1er avril): Professeur d'Histoire ancienne et Archéologie à l'Université de Toulouse 2.

1983 (session de): nommé correcteur de l'écrit de l'Agrégation (président : M. Bordet).

1986 (sept-déc.): Visiting member à l'Institute for Advanced Study de Princeton (New Jersey, USA).

1990-1994: Enseignant invité à l'ENS Ulm (préparation à l'Agrégation programme et hors-programme. Enseignement module de première et deuxième année).

1992 (janv.): Admission à la première classe des Professeurs des Universités sur proposition du C.N.U.

1992-1994: Détaché comme D.R. au CNRS, Laboratoire Année-Epigraphique- Fonds Pflaum.

(depuis) 1992: Secrétaire de rédaction, L'Année Épigraphique.

1994-1996: Professeur à l'Université de Toulouse 2.

1995 (30 juin): élu membre correspondant de la Real Academia de la Historia, Madrid.

1996-2003: Professeur à l'Université de Rennes 2.

2003: Professeur à l'Université de Paris 13.

2003 (JO du 23 juin): membre du CTHS.

2006: (1er septembre) admission à la Classe exceptionnelle des Professeurs des Universités sur proposition du CNU.

2008: (4 octobre): admission à la retraite; Professeur émérite.

BIBLIOGRAPHIE

I - OUVRAGES ET EDITIONS :

1. F. ARIAS VILAS, P. LE ROUX, A. TRANOY, *Inscriptions Romaines de la Province de Lugo* (Publications du Centre Pierre Paris 3), Paris, 1979, 158 p.
2. P. LE ROUX, *L'armée romaine et l'organisation des provinces ibériques d'Auguste à l'invasion de 409* (Publications du Centre Pierre Paris 8), Paris, 1982, 493 p. (épuisé).
3. J.-N. BONNEVILLE, S. DARDAINE, P. LE ROUX, *Belo V. L'Epigraphie. Les inscriptions romaines de Baelo Claudia* (Publications de la Casa de Velazquez, série Archéologie X), Madrid, 1988, 164 p.
4. Rédaction annuelle de *L'Année Epigraphique 1981-2004* (25 vol. en collaboration avec en particulier les traductions pour la première fois en français de la *Lex Irnitana* et du *Senatus-consultum de Cn. Pisone patre*); 2005 sous presse (équivalent depuis dix ans d'environ 70 à 80 p. par an en dehors des indices et de la relecture de la totalité du manuscrit).
5. (J. ARCE et P. LE ROUX éd.) : *La ciudad y la comunidad cívica en Hispania* (siglos II-III d.C.), Actes du Colloque international (Casa de Velazquez Madrid 25-27 janv. 1990), Madrid, 1993.
6. P. LE ROUX, *Romains d'Espagne. Cités et politique dans les provinces*, Paris, A. Colin, 1995, 182 p. (épuisé).
7. P. LE ROUX, *Le Haut-Empire romain en Occident d'Auguste aux Sévères*, Paris, *Nouvelle Histoire de l'Antiquité-8*, Points-Seuil H 219, 1998, 510 p. (deuxième tirage en juin 2000 (porté à 11000 ex.); troisième tirage en 2003 (porté à 16 000 ex.)).
8. Révision de *Pline l'Ancien, Histoire naturelle. Livre III, texte établi, traduit et commenté* par H. ZEHNACKER, Paris, CUF, 1998.
9. P. LE ROUX, *L'Empire romain*, Paris, *Que sais-je ?*, 1536, février 2005, 128 p. (traduction italienne, *L'Impero romano*, Newton and Compton, novembre 2005 ; traduction en turc, DOST 2006; traduction en arabe en cours au Liban ; traduction en grec moderne en cours).
10. P. Le Roux, *Romanos de España. Ciudades y política en las provincias [siglo II A.C. – siglo III D.C.]*, Barcelone, trad. espagn. de l'ouvrage de 1995 avec nouvelle préface et compléments bibliographiques, Bellaterra, 2006.
11. « *La invención de una geografía de la Península ibérica. I. La época republicana* », G. Andreotti, P. Le Roux, P. Moret eds, Madrid, Casa de Velázquez, 3-4 de marzo de 2005, Malaga, 2006.
12. « *La invención de una geografía de la Península ibérica. II. La época imperial* », G. Andreotti, P. Le Roux, P. Moret eds, Madrid, Casa de Velázquez, 3-4 de abril de 2006, Malaga, 2007.

13. P. LE ROUX, Romanos de España. Ciudades y política en las provincias [siglo II a. C. – siglo III d. C.], Barcelone, Bellaterra arqueología, 2006 (trad. espagnole révisée et augmentée).

En préparation:

14. P. LE ROUX, M. NAVARRO, A. TRANOY : L'épigraphie romaine du nord du Portugal I: les inscriptions du Tras-os-Montes, Bordeaux, PETRAE.

15. P. LE ROUX, La péninsule Ibérique aux époques romaines, 206 avant J.-C – 409 ap. J.-C., Paris, Armand Colin, en cours.

II - ARTICLES ET CONTRIBUTIONS:

1971

1. P. LE ROUX et G. FABRE, Inscriptions latines du Musée de Coimbra, Conimbriga, 10, 1971, p. 117-130.

1972

2. P. LE ROUX, Recherches sur les centurions de la Legio VII Gemina, MCV, 8, 1972, p. 89-147.

3. (en collaboration avec J.C.M. RICHARD et M. PONSICH), La sixième campagne de fouilles à Belo (Bolonia, province de Cadix) en 1971, MCV, 8, 1972, p. 571-578.

4. Structures agraires antiques dans la région de Séville : essai de problématique. Révision des textes et liaisons entre les différentes communications par P. LE ROUX, MCV, 8, 1972, p. 539-646.

1973

5. P. LE ROUX et A. TRANOY, Rome et les indigènes dans le Nord-Ouest de la péninsule Ibérique. Problèmes d'épigraphie et d'histoire, MCV, 9, 1973, p. 177-231.

6. P. LE ROUX, La VIIe campagne de fouilles à Belo (Bolonia, province de Cadix), MCV, 9, 1973, p. 755-768.

7. P. LE ROUX et A. TRANOY, Notes d'épigraphie romaine de Galice, CEG, 28, 1973, p. 221-234.

1974

8. P. LE ROUX et A. TRANOY, Contribution à l'étude des régions rurales du N.O. hispanique au Haut-Empire: deux inscriptions de Penafiel, (Congresso Nacional de Arqueologia III Porto -1973), Porto, 1974, p. 249-258.

9. P. LE ROUX, Les stèles funéraires de Braga. Remarques sur une nouvelle inscription en vers, *Archaeologia Opuscula* 1, Porto, 1974, p. 41-48.

10. A. TRANOY et P. LE ROUX, Pierre fautive ou un problème d'atelier au Musée de León, *MCV*, 10, 1974, p. 5-20.

1975

11. P. LE ROUX, L'Hispania et l'armée romaine. Remarques autour d'un livre de J.M. Roldán, *REA*, 77, 1975, p. 140-150.

12. P. LE ROUX, Histoire militaire dans "Histoire et Archéologie de la péninsule Ibérique antique", *Chronique I*, 1968-1972, *REA*, 77, p. 184-191.

13. P. LE ROUX, La Villa campaña de excavaciones de Baelo-Bolonia (Provincia de Cádiz), *NAH*, 3, 1975, p. 195-205.

14. P. LE ROUX, Aux origines de Braga (Bracara Augusta), *Bracara Augusta*, 29, 1975, p. 3-7.

15. P. LE ROUX et A. TRANOY, Problèmes épigraphiques de la province d'Orense, *Boletín Auriense*, 5, 1975, p. 271-279.

16. P. LE ROUX, J.C.M. RICHARD et M. PONSICH, Un document nouveau sur Belo (Bolonia, province de Cadix): l'inscription de Q. Pupius Urbicus, *AEspArq*, 48, 1975, p. 129-140.

1976

17. P. LE ROUX, Remarques générales sur le vicus gallo-romain, *Caesarodunum*, 11, 1976, p. 328-329.

18. R. ETIENNE, G. FABRE, P. LE ROUX, A. TRANOY, Les dimensions sociales de la romanisation dans la péninsule Ibérique des origines à la fin de l'Empire, *Assimilation et Résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien*, VIe Congrès de la FIEC (Madrid 1974), Paris-Bucarest, 1976, p. 95-107.

1977

19. P. LE ROUX, Une inscription fragmentaire d'Augusta Emerita de Lusitanie à la lumière des Histoires de Tacite, *Chiron*, 7, 1977, p. 285-289.

20. P. LE ROUX, Lucus Augusti capitale administrative au Haut-Empire, *Actas del Coloquio internacional sobre el bimilenario de Lugo*, Lugo, 1977, p. 83-105.

21. P. LE ROUX, L'armée de la péninsule Ibérique et la vie économique sous le Haut-Empire romain, *Armées et Fiscalité (Colloque International du CNRS)*, Paris, 1977, p. 341-371.

1978

22. P. LE ROUX, A propos d'une inscription de Tarragone : la carrière du centurion Aurelius Iustus, *AEspArq*, 50-51, 1977-1978, p. 77-86.

1979

23. P. LE ROUX et A. TRANOY, Nouveau témoignage du culte de Jupiter dans le conventus Bracarus, *Minia*, 2, 3, 1979, p. 57-60.

24. P. LE ROUX, Histoire militaire dans "Histoire et Archéologie de la péninsule Ibérique antique", *Chronique II*, 1973-1977, *REA*, 81, 1979, 1/2, p. 160-164.

1980

25. P. LE ROUX, Les auxiliaires recrutés chez les Bracari et l'organisation politique dans le Nord-Ouest hispanique, *Actas do Seminario de Arqueologia do Noroeste Peninsular III*, Guimarães, 1980, p. 43-65.

1981

26. P. LE ROUX, Inscriptions militaires et déplacements de troupes dans l'Empire Romain (*Gedenkschrift für H.-G. Pflaum*), *ZPE*, 43, p. 195-206.

27. (en collaboration avec J.-N. BONNEVILLE et alii), La XVe campagne de fouilles de la Casa de Velazquez à Belo en 1980 (Bolonía, province de Cadix), *MCV*, 17, 1981, p. 393-456.

1982

28. (en collaboration avec J.-N. BONNEVILLE et alii), La XVIe campagne de fouilles de la Casa de Velazquez à Belo en 1981 (Bolonía, province de Cadix), *MCV*, 18, 2, 1982, p. 5-65.

29. P. LE ROUX, Contributions à "Histoire et Archéologie de la péninsule Ibérique antique", *Chronique III*, 1978-1982, *REA*, 84, 1982, p. 213-217 et 246-248.

30. P. LE ROUX, Le monde urbain et les indigènes: les données du problème dans le Nord-Ouest hispanique, *Villes et campagnes dans l'Empire romain, Aix-en-Provence*, 1982, p. 177-179.

31. Intervention sur l'exposé de Ph. Leveau, *Ibid.*, p. 91-93.

32. P. LE ROUX et A. TRANOY, Nouvelles inscriptions du nord du Portugal, *Minia*, 2e sér., 6, 1982, p. 31-37.

33. P. LE ROUX, Les sénateurs originaires de la province d'Hispania citerior au Haut-Empire, *Epigrafia e ordine senatorio II*, Rome, 1982, p. 439-464.

34. P. LE ROUX, *Eléments de réflexion*, *Ibid.*, p. 785-787.

1983

35. L. DOS SANTOS, P. LE ROUX, A. TRANOY, *Inscrições romanas do Museu Pio XII em Braga, Bracara Augusta*, 37, 1983, p. 182-205.

36. P. LE ROUX et A. TRANOY, le mot et la chose. Contribution au débat historiographique, *AEspArq*, 56, 1983, p. 109-121.

37. P. LE ROUX, L'armée romaine au quotidien: deux graffiti de Pompéi et Rome, *Epigraphica*, 45, 1983, p. 65-77.

38. J. LANCHÀ, P. LE ROUX, P. ROUILLARD, La XVII^e campagne de fouilles de la Casa Velazquez à Belo en 1982 (Bolonía, province de Cadix), *MCV*, 19, 1983, p. 401-432.

1984

39. P. LE ROUX, Galba et Tarraco: à propos de Suétone Galba XII, 1, *Pallas*, 31, 1984, p. 113-124.

40. P. LE ROUX, E. Hübner ou le métier d'épigraphiste, *Epigraphie Hispanique. Problèmes de méthode et d'édition* (Publications du Centre Pierre Paris 10), Paris, 1984, p. 17-31.

41. P. LE ROUX, Autour de la notion d'inscription fautive, *Ibid.*, p. 175-180.

42. P. LE ROUX et G. FABRE, Conclusions générales, *Ibid.*, p. 387-391.

43. P. LE ROUX et A. TRANOY, L'épigraphie du nord du Portugal: bilan et perspectives, *Conimbriga*, 23, 1984, p. 19-41.

44. P. LE ROUX et A. TRANOY, Villes et fonctions urbaines dans le Nord- Ouest hispanique sous domination romaine, *Portugalia*, 4/5, 1983-1984, p. 199-207.

45. P. LE ROUX, Pouvoir central et provinces, *REA*, 86, 1984, p. 31-53.

1985

46. M. CHRISTOL et P. LE ROUX, L'aile Tauriana Torquata et les relations militaires de l'Hispanie et de la Maurétanie Tingitane entre Claude et Domitien, *AntAfr.*, 21, 1985, p. 15-33.

47. P. LE ROUX, Provincialisation et recrutement militaire dans le Nord-Ouest hispanique au Haut-Empire romain, *Gerión*, 3, 1985, p. 283-308.

48. P. LE ROUX, L'exercitus hispanus et les guerres daciques de Trajan, *MCV*, 21, 1985, p. 77-97.

49. P. LE ROUX, L'Hispania et l'imperium. Réponse à G. Alföldy, *Gerión*, 3, 1985, p. 411-422.

50. P. LE ROUX, Procurateur affranchi in Hispania: Saturninus et l'activité minière, *MM*, 26, 1985, p. 216-233.

1986

51. P. LE ROUX, L'huile de Bétique et le Prince: sur un itinéraire annonaire, *REA* (Hommages à R. Etienne), 88, 1986, p. 247-271.

52. P. LE ROUX, Th. Mommsen et C. Iulius Macer (CIL, XIII, 1041), *Pallas* (Hommages à M. Labrousse), h.s., 1986, p. 119-135.

53. P. LE ROUX, Les diplômes militaires et l'évolution de l'armée romaine de Claude à Septime Sévère : auxilia, numeri et nationes, Heer und Integrationspolitik: die römischen Militärdiplome als historische Quelle (Passauer Historische Forschungen 2), Cologne, 1986, p. 347-374.

54. P. LE ROUX, Municipale et droit Latin en Hispania sous l'Empire, RHD, 64, 1986, p. 325-350.

1987

55. R. ETIENNE, P. LE ROUX, A. TRANOY, La Tessera hospitalis instrument de sociabilité et de romanisation de la péninsule Ibérique, Sociabilité, Pouvoirs et Société (Actes du Colloque de Rouen 24/26 novembre 1983), 1987, p. 323-336.

56. P. LE ROUX, L'empereur et l'armée romaine, REL, 63, 1987, p. 42-49.

1988

57. P. LE ROUX, Siarum et la Tabula Siarensis: statut politique et honneurs religieux en Bétique sous Tibère, Estudios sobre la Tabula Siarensis (Anejos de Archivo Español de Arqueología IX), Madrid, 1988, p. 21-33.

1989

58. P. LE ROUX, Les provinces romaines d'Europe centrale et occidentale de 31 av. J.-C. à 235 ap. J.-C., Bibliographie Agrégation, Historiens et Géographes, 324, août-septembre 1989, p. 151-167.

59. P. LE ROUX, Exploitations minières et armées romaines : essai d'interprétation, Minería y metalurgia en las antiguas civilizaciones mediterráneas y europeas (coloquio internacional Madrid 25-28 octubre 1985), Madrid, 1989, p. 171-182.

60. P. LE ROUX, Aux frontières de l'épigraphie juridique : l'inscription d'Asadur, Orense (AE, 1973, 317=1974, 394), Epigrafía jurídica romana en el ultimo decenio, Pampelune, 1989, p. 339-354.

61. P. LE ROUX, Histoire militaire et administrative dans "Histoire et Archéologie de la péninsule Ibérique antique" - Chronique IV, REA, 91, 3-4, 1989, p. 217-222.

1990

62. P. LE ROUX, L'amphithéâtre et le soldat sous l'Empire Romain, Spectacula I-Gladiateurs et amphithéâtres, Lattes, 1990, p. 203-215

63. P. LE ROUX, Les villes de statut municipal en Lusitanie sous l'Empire Romain, Les villes de Lusitanie romaine (Table Ronde internationale du CNRS, Talence 8-9 déc. 1988), Paris, 1990, p. 35-49.

64. P. LE ROUX, Conclusions générales, Ibid., p. 313-318.

65. P. LE ROUX, L'Etat augustéen servi par la géographie, AESC, 2, 1990, p.423-432 (note critique).

66. P. LE ROUX, Le phare l'architecte et le soldat: l'inscription rupestre de la Corogne (CIL, II, 2559), *Miscellanea Greca e romana*, XV, 1990, p. 133-145.

67. R. ETIENNE et P. LE ROUX, Un siècle de recherches sur l'épigraphie romaine de la péninsule Ibérique, *Actes du colloque international du centenaire de L'Année Epigraphique*, Paris, 1990, p. 101-134.

1991

68. P. LE ROUX, Le juge et le citoyen dans le municpe d'Irni, *Cahiers du Centre Glotz*, II, Paris, 1991, p. 99-124.

69. P. LE ROUX, Municipium Latinum et municipium Italiae: à propos de la lex Irnitana, *Epigrafia. Actes du colloque en mémoire de A. Degrassi, Collection de l'Ecole Française de Rome - 143*, 1991, p. 565-582.

70. P. LE ROUX, L'armée romaine dans ses réalités: remarques sur un recueil d'articles de R.W. Davies, *JRA*, 4, 1991, p. 322-326.

1992

71. P. LE ROUX, Cité et culture municipale en Bétique sous Trajan, *Ktèma*, 12, 1987 [1992], p. 271-284.

72. P. LE ROUX, Domesticus et poète: le cursus versifié d'Abla (Almeria), *Institutions, société et vie politique au IV^e et V^e siècle (Hommage à A. Chastagnol)*, Rome-Paris, 1992, p. 263-274.

73. P. LE ROUX, L'armée romaine sous les Sévères, *ZPE*, 94, 1992, p. 261-268.

74. P. LE ROUX, L'armée romaine dans la péninsule Ibérique: bilan pour une décennie, *REA*, 94, 1-2, 1992, p. 231-258.

75. P. LE ROUX, I.O.M. municipalis: dieux et cités en Occident sous l'Empire, *Religio deorum. Actas del coloquio internacional de Epigrafia "Culto y sociedad en Occidente"*, Sabadell (Barcelona), [1992], p. 405-413.

76. A. TRANOY et P. LE ROUX, As nécropoles de Bracara Augusta. Les inscriptions funéraires, *Cadernos de Arqueologia*, 6-7, 1989/1990 [1992], p. 187-232.

77. P. LE ROUX, L'Hispanie indigène sous l'Empire, *BSNAF*, 1992, p. 150-151.

78. P. LE ROUX, Deus Aernus: CIL, II, 2607 = 5651 reconstitué, *Conimbriga*, 31, 1992, p. 173-180.

1993

79. P. LE ROUX, XVII - La citoyenneté romaine, et XLI -Les provinces occidentales : Hispanie, Gaules et Bretagne, *Sources d'Histoire romaine. Ier siècle av. J.-C.-début du Ve siècle apr. J.-C. (X. LOROT et C. BADEL éd.)*, Paris, 1993, p. 307-323 et 751-774.

80. J. ARCE et P. LE ROUX, Présentation du colloque Cité et communauté civique en Hispanie au II^e-III^e siècle, *Madrid (CCV 40)*, 1993, P. 9-12.

81. P. LE ROUX, Peut-on parler de la cité hispano-romaine aux IIe et IIIe siècles ?, *Ibid.*, Madrid, 1993, p. 187-195.

1994

82. P. LE ROUX, L'historien et les généalogies, *La France généalogique*, 42e année, 185, 1994, p. 10-11 (sur 10 colonnes).

83. P. LE ROUX, Vicus et Castellum en Lusitanie sous l'Empire, *Studia Historica. Historia antiqua*, vol. X-XI, 1992-93 (Actes du Colloque Les campagnes de Lusitanie romaine: occupation du sol et habitat) [1994], p. 151-160. 83 bis : rééd. Dans *Les campagnes de Lusitanie romaine*, J.-G. Gorges et M. Salinas de Frías éd., Madrid-Salamanque, 1994 (CCV- 47), p. 151-160.

84. P. LE ROUX, Bracara Augusta ville Latine, 1^o Congresso de Arqueologia Peninsular. *Actas IV, Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 34, 3-4 Porto, 1994, p. 229-241.

85. P. LE ROUX, L'épigraphie des limites: les termini Augustales de la péninsule Ibérique, *MCV*, 30, 1994, p. 37-52.

86. P. LE ROUX, L'évolution du culte impérial dans les provinces occidentales d'Auguste à Domitien, Actes du colloque "Les années Domitien", Toulouse oct. 1992, *Pallas*, 40., 1994, p. 397-411.

87. P. LE ROUX, La tessère de Montealegre et l'évolution des communautés indigènes d'Auguste à Hadrien, *Klio*, 76, 1994, p. 342-354.

88. P. LE ROUX, La questione municipale nel I secolo d.C.: l'esempio spagnolo, *Epigrafia e territorio, politica e società. Temi di antichità romane*, III, Bari, 1994, p. 159-173.

89. P. LE ROUX, *Epigrafia ed evergetismo: la Spagna nel II-III secolo d.C.*, *Ibid.*, Bari, 1994, p. 175-188.

90. H. KEREBEL et P. LE ROUX, Une dédicace fragmentaire découverte en 1991 à Corseul, *Rev. Archéol. Ouest*, 1994, p. 165-171.

91. P. LE ROUX, Mai 68 en Gaule, *Mélanges Pierre Lévêque 8, Religion, anthropologie et société*, Paris, 1994, p. 259-274.

1995

92. P. LE ROUX, Le ravitaillement des armées romaines sous l'Empire, Du latifundium au latifondo. Un héritage de Rome, une création médiévale ou moderne ? (Actes de la Table ronde internationale du CNRS organisée à l'Université Michel de Montaigne- Bordeaux III, les 17-19 décembre 1992), Paris, 1995, p. 395-416.

93. P. LE ROUX, Cultes indigènes et religion romaine en Hispanie sous l'Empire, L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine. *Mélanges à la mémoire de M. Le Glay* (coll. Latomus), Bruxelles, 1994 [1995], p. 560-567.

94. P. LE ROUX, L'émigration italique en Citérieure et Lusitanie jusqu'à la mort de Néron, Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente, Saragosse, 1995, p. 85-95.

95. P. LE ROUX, L'épigraphie; Histoire militaire et administrative, Chronique Hispanique 1988-1992, REA, 97, 1995, p. 310-315; 333-339.

1996

96. P. LE ROUX, Droit Latin et municipalisation en Lusitanie sous l'Empire, Teoría y práctica del ordenamiento municipal en Hispania, Actas del symposium de Vitoria-Gasteiz (22 a 24 de Noviembre de 1993), Revisiones de Historia Antigua II, E. Ortiz de Urbina y J. Santos eds, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 239-253.

97. P. LE ROUX, La question des colonies latines sous l'Empire, Ktéma, 17, 1992 [1996], p. 183-200.

98. P. LE ROUX, Las ciudades de la Callaecia romana durante el Alto Imperio, Gerión, 14, 1996, p. 363-379.

99. P. LE ROUX et J. L. RAMIREZ SADABA, Nuevas inscripciones funerarias de Mérida, Anas, 6, 1993 [1996], p. 85-93.

1997

100. P. LE ROUX, Armées, rhétorique et politique dans l'Empire gallo-romain. À propos de l'inscription d'Augsbourg, ZPE, 115, 1997, p. 281-290.

101. P. LE ROUX, Le armate provinciali: il ruolo del soldato, Hispania romana da terra di conquista a provincia dell'impero, J. Arce, S. Ensoli, E. La Rocca éd., Milan, Electa, 1997 (Catalogue de l'exposition aussi en version espagnole), p. 127-129.

102. P. LE ROUX, Rome ou l'acculturation permanente, Crises, 5, 1995 [1997], p. 125-131.

103. S. GARCÍA MARTÍNEZ, P. LE ROUX, Un nuevo testimonio sobre Celticum Flavium en Asturica Augusta (Astorga, León), Conimbriga, 35, 1996 [1997], p. 59-68.

104. P. LE ROUX, Les cités de l'Empire romain de la mort de Commode au Concile de Nicée, Pallas, H.S., 1997, p. 31-55.

1998

105. P. LE ROUX, Armées et promotion urbaine en Hispanie sous l'Empire, Los orígenes de la ciudad en el noroeste hispánico, Actas del congreso internacional Lugo 15-18 de Mayo 1996, I, Lugo, 1998, p. 193-208.

106. P. LE ROUX, Corpus Inscriptionum Latinarum. II2 14, 1 ; II2 7, Gnomon, 70, 1998, p. 516-522.

107. P. LE ROUX, Rome et le droit latin, RHD, 76, 3, 1998, p. 315-341.

108. P. LE ROUX, P. CIPRES, Note d'épigraphie hispanique: à propos de HAEp. 2523 et AE, 1995, 858, Veleia, 15, 1998, p. 181-191.

1999

109. P. LE ROUX, Armée et société en Hispanie sous l'Empire, Kaiser, Heer und Gesellschaft in der Römischen Kaiserzeit, Stuttgart, 1999 (Habes 31), p. 261-278.

110. P. LE ROUX, Briques et tuiles militaires dans la Péninsule ibérique: problèmes de production et de diffusion, dans *El ladrillo y sus derivados en la época romana* (Manuel Bendala Galán, Christian Rico, Lourdes Roldán Gómez editores científicos), Madrid, 1999, p. 111-123.

111. P. LE ROUX, Le territoire de la colonie Auguste de Mérida: réflexions pour un bilan, dans *Economie et territoire en Lusitanie romaine* (Jean-Gérard Gorges et F. Germán Rodríguez Martín éd.), Madrid (Collection de la Casa de Velázquez volume n° 65), 1999, p. 263-276.

112. P. LE ROUX, Sur les puissances tribunicienes de Trajan, dans *Traian in Germanien Traian im Reich*, Saalburg-Schriften 5, 1999, p. 55-65.

113. P. LE ROUX, Vectigalia et revenus des cités en Hispanie au Haut-Empire, Il capitolo delle entrate nelle finanze municipali in Occidente ed in Oriente, (Actes de la Xe Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, Rome 27-29 mai 1996), Rome, CEFR-256, 1999, p. 155-173.

114. P. LE ROUX, La ville romaine en Hispanie, Actas da Mesa Redonda Emergência e desenvolvimento das cidades romanas no Norte da península Ibérica, Porto, p. 233-250.

2000

115. P. LE ROUX, Ejército y sociedad en la Tarraco romana, Butlletí Arqueològic, época V, 19-20, 1997-1998, p. 83-107 [2000].

116. P. LE ROUX, L'épigraphie; Histoire militaire et administrative, Chronique Hispanique 1993-1997, REA, 102, 2000, p. 138-141 et 170-174.

117. P. LE ROUX, AE, 1988, 788 (Clunia, Hisp. cit.), et le s.-c. de Cn. Pisone patre, ll. 55-57, ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ. Miscellanea epigrafica in onore di L. Gasperini, Macerata, 2000, p. 511-520.

118. P. LE ROUX, Legio VII Gemina (Pia) Felix, Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du Congrès de Lyon (17-19 septembre 1998), Lyon, 2000, p. 383-396.

119. P. LE ROUX, L'époque romaine, dans *L'art en Espagne et au Portugal*, Citadelles-Mazenod, Paris, 2000, p. 37-55 et sites p. 547, 566, 575-576, 584.

2001

120. P. LE ROUX, L'Vrbs, les provinces et l'Empire de César à la mort de Commode. Autour de la notion de capitale, Rome, les Césars et la Ville aux deux premiers siècles de notre ère (sous la direction de N. Belayche), Rennes, 2001, p. 231-266.

121. P. LE ROUX, Oriunda Mauretania, Vbique amici. Mélanges offerts à Jean- Marie Lassère, Montpellier, 2001, p. 239-248.

122. P. LE ROUX, La «crise» des élites hispano-romaines (IIIe-IVe siècles), Les élites hispano-romaines sous l'Empire, Table Ronde Bordeaux 19-21 déc. 1998, Bordeaux, 2001, p.45-61.

123. P. LE ROUX, Le droit latin provincial: un itinéraire d'historien, Ktèma (hommage à la mémoire d'A. Chastagnol), 26, 2001, p. 173-178.

124. P. LE ROUX, L'edictum de Paemeiobrigensibus: un document fabriqué ?, Minima Epigraphica et Papirologica, 6, 2001, p. 331-363.

2002

125. P. LE ROUX, Armées et ordre public dans le monde romain à l'époque impériale, Armée et maintien de l'ordre, CEHD 2002, p. 17-51.

126. P. LE ROUX, L'amor patriae dans les cités sous l'empire romain, Les idéologies civiques dans le monde romain. Hommage à Claude Lepelley, 2002, p. 143-161.

127. P. LE ROUX, Penser la cité ou la cité revisitée. Conclusions du colloque Les idéologies civiques dans le monde romain. Hommage à Claude Lepelley, 2002, p. 287-294.

128. P. LE ROUX, Soldats et cultes indigènes dans les provinces occidentales sous l'Empire, Conimbriga, 41, 2002, p. 105-126.

129. P. LE ROUX, Les métiers du monde romain: approches épigraphiques. Présentation, Cahiers Glotz, 13, 2002, p. 197-199.

2003

130. P. LE ROUX, Paul Veyne, dans Les historiens, Paris, A. Colin, 2003, p. 301-316.

131. P. LE ROUX, À la recherche des élites locales: le Nord-Ouest hispanique, Les élites et leurs facettes, Colloque international 24-26 novembre 2000, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, Rome-Clermont-Ferrand, 2003, p. 171-186.

132. P. LE ROUX, Les territoires de la péninsule Ibérique aux deux derniers siècles de notre ère, Introduction à la Table ronde Defensa y territorio en Hispania de los Escipiones a Augusto (espacios urbanos y rurales, municipales y provinciales), Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez (19 y 20 de marzo 2001), Actas reunidas por Ángel Morillo, François Cadiou y David Hourcade (coords), León-Madrid, 2003, p. 13-22.

133. P. LE ROUX, Conclusions: Épigraphie et Histoire, dans Epigrafia y sociedad en Hispania durante el Alto Imperio: estructuras y relaciones sociales, S. Armani, B.

Hurlet-Martineau, A. U. Stylow éds, Madrid-Alcalá de Henares (10-11 avril 2000), Madrid, 2003, p. 269-275.

2004

134. P. LE ROUX, La romanisation en question, AHSS, 59, mars-avril 2004, p. 287-311.

135. P. LE ROUX, H.-I. Marrou et l'État romain, dans Que reste-t-il de l'éducation classique ? Relire « Le Marrou » histoire de l'éducation dans l'Antiquité, Actes du colloque international 17-20/11/1999, PUM-Toulouse, 2004, p. 121-128.

136. P. LE ROUX, L'armée de la péninsule Ibérique de Dioclétien à Valentinien I (284-375 p. C.), dans L'armée romaine de Dioclétien à Valentinien Ier, Actes du troisième congrès sur l'Armée romaine (Lyon, 12-14 septembre 2002), p. 171-178.

137. P. LE ROUX, Conclusions, L'armée romaine de Dioclétien à Valentinien Ier, Actes du troisième congrès sur l'Armée romaine (Lyon, 12-14 septembre 2002), p. 533-537.

138. P. LE ROUX, La question des conventus dans la péninsule Ibérique d'époque romaine, Au jardin des Hespérides. Histoire, société et épigraphie des mondes anciens. Mélanges offerts à Alain Tranoy, Rennes, PUR, 2004, p. 337-356.

139. E. CERILLO, P. LE ROUX, J. L. RAMIREZ SADABA, Un pretoriano hallado en Cáceres, Au jardin des Hespérides. Histoire, société et épigraphie des mondes anciens. Mélanges offerts à Alain Tranoy, Rennes, PUR, 2004, p. 157-166.

140. P. LE ROUX, Alain Tranoy, Au jardin des Hespérides. Histoire, société et épigraphie des mondes anciens. Mélanges offerts à Alain Tranoy, Rennes, PUR, 2004, 17-22.

2005

141. P. LE ROUX, Mérida capitale de la province de la Lusitanie, V Mesa redonda internacional sobre Lusitania Romana: las comunicaciones, Cáceres, 7-9 nov. 2002, Mérida, 2004 [2005], p. 17-31.

142. P. LE ROUX, Armées et contrôle des territoires en Aquitaine et en péninsule Ibérique occidentale sous les Julio-Claudiens, L'Aquitaine et l'Hispanie septentrionale à l'époque julio-claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux, Colloque Aquitania, Saintes 11-13 septembre 2003, Bordeaux, 2005, p. 51-64.

143. P. LE ROUX, Mars dans la péninsule Ibérique au Haut-Empire romain, Colloque Mars Mullo (Le Mans, 4-6 juin 2003), Rennes, PUR, 2005 [2006], p. 93-102.

144. Conclusions, Colloque Mars Mullo (Le Mans, 4-6 juin 2003), Rennes, PUR, 2005 [2006], p. 353-356.

145. P. LE ROUX, Contribution à la chronique quinquennale collective Péninsule Ibérique REA 1998-2002 : épigraphie ; histoire militaire et histoire administrative, REA, 107, 2005, p. 230-234, p. 277 et p. 285-293.

146. P. LE ROUX, Peregrini incolae, ZPE, 154, 2005, p. 261-266.

2006

147. P. LE ROUX, Les dévotions des gouverneurs de la péninsule Ibérique au Haut-Empire romain, dans Pouvoir et religion dans le monde romain en hommage à Jean-Pierre Martin, Paris, Presses de la Sorbonne, 2006, p. 367-385.

148. P. LE ROUX, H.-G. Pflaum, l'armée romaine et l'empire, dans H.-G. Pflaum, un historien du XXe siècle, Paris, EPHE, 2006, p. 157-187.

149. P. LE ROUX, L'invention de la province d'Espagne citérieure de 197 a. C. à Agrippa, Actes de la Table ronde « La invención de una geografía de la Península ibérica. I. La época republicana », G. Andreotti, P. Le Roux, P. Moret eds, Madrid, Casa de Velázquez, 3-4 de marzo de 2005, Malaga, 2006, p. 89-101.

150. P. LE ROUX, Conclusions, dans Michel Molin dir., Les régulations sociales dans l'Antiquité, Actes du colloque d'Angers, 23 et 24 mai 2003, p. 403-408.

151. P. LE ROUX, Rome et le monde celtique à la veille de la conquête césarienne, Celtes et Gaulois, l'archéologie face à l'histoire. La romanisation et la question de l'héritage celtique. Actes de la Table Ronde Lausanne 17 et 18 juin 2005, sous la direction de Daniel Paunier, Bibracte, 2006 (Collection Bibracte – 12/5), p. 17-28.

152. P. LE ROUX, Roman Military Epigraphy, The Roman Army in Hispania, Ángel Morillo et Joaquín Aurrecoechea (eds) [publication préliminaire au XXe congrès sur le Limes], León, août 2006. Morillo et Joaquín Aurrecoechea (eds) [publication préliminaire au XXe congrès sur le Limes], León, août 2006, p. 451-471.

2007

153. P. LE ROUX, Géographie péninsulaire et épigraphie romaine, Actes de la Table ronde « La invención de una geografía de la Península ibérica. II. La época imperial », G. Andreotti, P. Le Roux, P. Moret eds, Madrid, Casa de Velázquez, 3-4 de abril de 2006, Malaga, 2007, p. 197-219.

154. P. LE ROUX, Las inscripciones militares, El ejército romano en Hispania. Guía arqueológica, Ángel Morillo ed., León, 2007, p. 481-501.

155. P. LE ROUX, Statio lucensis, Hommage à Bernard Rémy, Grenoble, 2007, p. 371-382.

2008

156. P. LE ROUX, L'Empire gréco-romain de Paul Veyne ou le retour à l'histoire des civilisations, RH, 645, janvier 2008, p. 85-97.

157. P. LE ROUX, Hapax ou question d'épigraphie locale? *Municipalis à Aquae Flaviae* (AE, 1973, 305), *Conimbriga*, 47, 2008, p. 81-94.

158. P. LE ROUX, Les sénateurs originaires d'Espagne citérieure (2): un bilan 1982-2006, Rome, 2008, p. 67-92.

159. P. LE ROUX, Dans les centres monumentaux des cités de la péninsule Ibérique au Haut-Empire: à propos de statues, dans *Le quotidien institutionnel des cités*, Clermont-Ferrand, 19-21 octobre 2007, Clermont-Ferrand, 2008, p. 569-594.

A paraître:

160. P. LE ROUX, Soldados hispanorromanos en el ejército imperial, dans *Hispania Provincia*, Tudela, 2008 (sous presse).

161. P. LE ROUX, Ciudades y ciudadanos en las áreas circumpirenaicas bajo el alto imperio romano, Vitoria, 2008 (accepté en 2006).

162. Ch. BADEL, P. LE ROUX, Tables de patronat et tessères d'hospitalité dans l'espace domestique, dans *L'écriture dans l'espace domestique dans l'Antiquité hellénistique et romaine*, Paris 11-13 mars 2004 (sous presse).

163. P. LE ROUX, Le regard augustéen sur la péninsule Ibérique et la Gaule: étude comparée, Table ronde, Paris, 15-16 novembre 2007 (sous presse).

164. P. LE ROUX, L'empereur romain et la chasse, Actes du colloque *La chasse dans l'Antiquité*, Rennes, 21-22 septembre 2007 (sous presse).

165. P. LE ROUX, J. L. Ramírez Sádaba, Un nuevo testimonio del Ala Miliaria de Mauretania caesariensis en Emerita Augusta de Lusitania, Homenaje a A. U. Stylow, Madrid, 2008 (sous presse).

166. P. LE ROUX, J. L. Ramírez Sádaba, Nouvelle épitaphe d'un légionnaire à Mérida, Homenaje a Luis García Iglesias, Madrid, 2008, (sous presse).

167. P. LE ROUX, Cultos y religión en el noroeste de la península ibérica en el alto imperio: nuevas perspectivas, *Veleia*, 26, 2009 (sous presse).

168. P. LE ROUX, Les colonies et l'institution de la province romaine de Lusitanie, Actes de la table ronde sur la Lusitanie romaine, Toulouse, 2007 (sous presse).

169. P. LE ROUX, Conclusions, Actes de la table ronde sur la Lusitanie romaine, Toulouse, 2007 (sous presse).

170. P. LE ROUX, Conclusions, Actes de la table ronde sur Les politiques du pardon, Paris 13, 7 décembre 2007, (en préparation).

171. P. LE ROUX, Inscriptions romaines de Belo 1988-2008, *MCV*, 39, 2009 (sous presse).

III - COMPTES RENDUS et Préfaces:

1. H. Galsterer, Untersuchungen zum römischen Städtewesen auf der iberischen Halbinsel, REA, 74, 1972, p. 410-413.
2. E. Gabba, Per la storia dell'esercito romano in età imperiale, REA, 77, 1975, p. 385-386.
3. K. Kraft, Gesammelte Aufsätze zur antiken Geschichte und Militärgeschichte, REA, 77, 1975.
4. G. Alföldy, Flamines Provinciae Hispaniae Citerioris, BJ, 177, 1977, p. 779-781.
5. H. von Petrikovits, Die Innenbauten römischer Legionslager während der Prinzipatszeit (Abhandlungen der rheinisch-westfälischen Akademie der Wissenschaften), REA, 78-79, 1976-1977, p. 332-334.
6. J. Guitart Durán, Baetulo. Topografía, urbanismo e historia, Revue archéologique, 1978, p. 353-354.
7. M.-P. Speidel, The religion of Iuppiter Dolichenus in the roman army, REA, 82, 1980.
8. M. Mirkovic et S. Dusanic, Inscriptions de Mésie supérieure : Singidunum et le nord-ouest de la province, REA, 82, 1980, p. 374-375.
9. M. Christol, c. r. de la soutenance de thèse sur L'État romain et la crise de l'Empire sous le règne des empereurs Valérien et Gallien, Revue historique, 544, 1982, p. 553-558.
10. H.-G. Pflaum, Les carrières procuratoriennes équestres sous le Haut-Empire romain. Supplément, Latomus, 43, 1984, p. 491-492.
11. I. Richmond, Trajan's Army on Trajan's Column, AESC, 5, 1985, p. 1220-1221.
12. L. Keppie, Colonisation and Veteran Settlement in Italy 47-14 BC, Latomus, 45, 1986, p. 896-898.
13. J. C. Mann, Legionary recruitment and Veteran Settlement during the Principate, Latomus, 45, 1986, p. 896-898.
14. J. C. Bermejo, Mitología y mitos de la Hispania prerromana, AESC, 2, 1987, p. 315-317.
15. W. Harris éd., The imperialism of mid-republican Rome, (Papers and Monographs of the American Academy in Rome 29), AESC, 2, 1987, p. 328-329.
16. J. Fitz, Honorific titles of roman military units in the 3rd century, Latomus, 47, 1988, p. 183-184.
17. Ph. Leveau, Caesarea de Maurétanie. Une ville romaine et ses campagnes, REA, 92, 1990, p. 438-439.
18. Y. Le Bohec, L'armée romaine au Haut-Empire, AESC, 4, 1990, p. 891-893.

19. A. M. Adam et A. Rouveret (textes réunis et présentés par), Guerre et sociétés en Italie aux Ve et IVe siècles. Les indices fournis par l'armement et les techniques de combat, AESC, 4, 1990, p. 895-896.
20. C. Franzoni, Habitus atque habitudo militis, Latomus, 49, 1990, p. 894-896.
21. J. Alarcão, Roman Portugal, I et II, REL, 68, 1990.
22. E. Cizek, Mentalités et institutions politiques romaines, AESC, 2, 1992, p. 412-413.
23. L'Afrique dans l'Occident romain (Ier siècle av. J.-C.-IVe siècle ap. J.-C., Actes du colloque de l'EFR sous le patronage de l'INAATunis, Rome, 3-5 décembre 1987, AESC, 2, 1992, p. 432-433.
24. J. Rich et G. Shipley éd., War and society in the roman world, Latomus, 55, 1995, p. 705-707.
25. D. Breeze, B. Dobson, Roman officers and frontiers, Latomus, 55, 1995, p. 26. M. Speidel, Die Denkmäler der Kaiserreiter. Equites singulares Augusti, Latomus, 56, 1997, p. 889-893.
27. A. T. Fear, Rome and Baetica. Urbanization in Roman Spain, JRS, 1997, p. 295-296.
28. J. Richardson, The Romans in Spain, JRS, 87, 1997, p. 296.
29. Corpus Inscriptionum Latinarum. II2, 14, 1 et II2, 7, Gnomon, 70, 1998, p. 516-522.
30. S. P. Mattern, Rome and the Enemy. Imperial Strategy in the Principate, Latomus, 60, 2001, p. 494-496.
31. R. Haensch, Capita provinciarum. Statthaltersitze und Provinzialverwaltung in der römischen Kaiserzeit, Gnomon, 74, 2002, p. 83-86.
32. Corpus Inscriptionum Latinarum. II2 5, Gnomon, 74, 2002, p. 424-428.
33. Ma J. Moreno Pablos, La religión del ejército romano: Hispania en los siglos I-III, Latomus, 64, 2005, p. 792-794.
34. Michael Kulikowski, Late Roman Spain and its Cities, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2004, Mediterranean Historical Review (Tel Aviv), 2005, p. 247-251.
35. Evan W. Haley, Baetica Felix. People and prosperity in southern Spain from Caesar to Septimius Severus, Austin, University of Texas Press, 2003, Phoenix, 59, 2005, 410-412.
36. M. Reddé et S. Von Schnurbein dir., Alésia. Fouilles et recherches franco-allemandes sur les travaux militaires romains autour du Mont-Auxois (1991-1997), Paris 2001, REL, 84, 2006, p. 460-461.

37. Storia di Cremona. L'Età Antica, a cura di Pierluigi Tozzi. Testi di Angelo Maria Ardivino, Ermanno A. Arslan, Giovanni Braga, Rita Lizzi Testa, Claudia Maccabruni, Claudia Meisina, Lynn Passi Pitcher, Mark Pearce, Luisa Pellegrini, Rita Scuderi, Pierluigi Tozzi, Domenico Vera, Comune di Cremona, Bolis Edizioni srl, Azzano San Paolo (BG), 2003, XVIII +449 p., *Geographia Antiqua*, 14-15, 2005-2006 [2007], p. 118-119.

38. Maureen Carroll, *Spirits of the Dead. Roman Funerary Commemoration in Western Europe*, Oxford Studies in Ancient Documents, Oxford University Press, 2006, 331 p.; 80 fig. + 3 cartes, *Revue Archéologique*, 2008, 1, p. 148-149.

39. Estrabón, *Geografía de Iberia*, traducción de Javier Gómez Espelosín. Presentaciones, notas y comentarios de Gonzalo Cruz Andreotti, Marco V. García Quintela y Javier Gómez Espelosín, Madrid, Alianza Editorial, 2007 (Clásicos de Grecia y Roma), *Conimbriga*, 47, 2008, p. 191-193.

40. Greg Woolf (éditeur), *Cambridge Illustrated History of the Roman World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, AHSS 2008 ? (remis en 2004 à paraître en 2009).

Préfaces à:

1. J. Nelis-Clément, *Les beneficiarii: militaires et administrateurs au service de l'empire (Ier s. a. C.- VIe s. p. C.)*, Bordeaux, 2000 (*Ausonius-Études*), p. 9.

2. W. van Andringa, *La religion en Gaule romaine. Piété et politique (Ier s.-IIIe s. apr. J.-C.)*, Paris, 2002, p. 7-8.

3. Y. Maligorne, *L'architecture romaine dans l'ouest de la Gaule*, Rennes, 2006 (PUR), p. 11-12.

4. F. Cadiou, *Hibera miles in terra. L'armée romaine dans la péninsule Ibérique à l'époque républicaine*, Madrid, 2008 (*Bibliothèque de la Casa de Velázquez-38*), p. IX-XI.

5. J. R. Aja Sánchez, M. Cisneros Cunchillos, J. L. Ramírez Sádabacoord., *Los Cántabros en la Antigüedad. La Historia frente al Mito*, UC, 2008, p. 13-14.



O Professor Doutor Rui Centeno proferindo o elogio ao doutorando Alain Tranoy

Elogio do Prof. Doutor Alain Tranoy
pelo Prof. Doutor Rui Manuel Sobral Centeno

Exmo. Senhor Reitor da Universidade do Porto

Exmos. Senhores Vice-Reitores e Pro-Reitores

Exma. Senhora Diretora da Faculdade de Letras

Ilustres Autoridades

Caros Colegas, Estudantes e Funcionários

Prezados Doutorandos e Padrinhos

Minhas Senhoras e Meus Senhores,

Ao longo dos seus cem anos de existência, a Universidade do Porto tem sabido distinguir e homenagear com a outorga do grau de Doutor “Honoris Causa” diversas personalidades, nacionais e estrangeiras, que se distinguiram pelo seu labor em prol da Ciência e da Cultura.

Por esta razão, temos assistido neste Salão Nobre da Reitoria da Universidade, com uma particular frequência desde o 25 de Abril de 1974, a cerimónias de imposição das insígnias doutorais como a que hoje aqui nos congrega em homenagem aos Professores Doutores Alain Tranoy e Patrick Le Roux, que saúdo de forma muito especial.

Mas a realização destes atos académicos, que reforçam a coesão entre todos os que contribuem para o sucesso da nossa Universidade, também serve para projetar a Universidade do Porto, no País e no estrangeiro, como uma instituição que valoriza a excelência na investigação científica e na criação cultural e artística, bem como a formação humanística e a intervenção cívica.

O Conselho Científico da Faculdade de Letras incumbiu-me uma difícil missão de apresentação do Professor Doutor Alain Tranoy, tarefa obrigatória neste ato solene de outorga das insígnias de Doutor Honoris Causa.

Refiro esta missão como difícil, não pela existência de qualquer aspeto de especial complexidade, relacionado com o curriculum vitae do Professor Tranoy. Simplesmente, é meu receio que, estando perante uma personalidade com um percurso profissional tão rico e uma vasta produção científica de grande qualidade, não tenha a capacidade e/ou a habilidade para mostrar a esta distinta assembleia, nos poucos minutos que me foram concedidos, da admiração e do

respeito que Alain Tranoy tem merecido no seio comunidade científica internacional e também da excelência da sua obra.

Devo confessar que, tendo conhecido Alain Tranoy, e também Patrick Le Roux, ainda nos meus tempos de estudante da Faculdade de Letras, pela mão do saudoso Professor Carlos Alberto Ferreira de Almeida, nunca mantivemos quaisquer contatos regulares, apesar de me considerar um razoável conhecedor da sua obra científica. De qualquer forma, cumpre-me declarar que muito me honra, a minha designação pelos órgãos competentes da Faculdade de Letras para desempenhar esta tarefa de tão grande responsabilidade. Nascido em Toul, no nordeste de França, em 1939, Alain Tranoy inicia a sua carreira de docente universitário, aos vinte e oito anos, como assistente de História Antiga na, então, Faculdade de Letras de Poitiers.

Em 1971, é aprovado nas provas para a obtenção do grau de “doutor de 3º ciclo”, na Universidade de Bordéus, com a apresentação da edição, tradução e comentário da **Crónica** de Idácio, bispo de Chaves.

A análise aprofundada desta obra, fonte literária de grande relevância para o conhecimento do noroeste hispânico entre os finais do século IV uma boa parte do século V, e a sua ligação à Universidade de Bordéus, onde pontificava o Professor Robert Étienne — fundou o **Centre Pierre Paris**, instituição que desenvolvia e apoiava diversos projetos científicos na Península ibérica—, (estes factos) terão sido certamente determinantes para, então, o Professor Alain Tranoy direcionar de forma privilegiada os seus trabalhos de investigação para o estudo da História Antiga peninsular.

Foi com a realização deste trabalho sobre a Crónica do bispo flaviense, que Alain Tranoy se interessou pelos diferentes aspetos das relações entre as regiões a norte do rio Douro e o Mundo Romano. Para o Professor Tranoy “a riqueza do meio indígena das regiões do norte de Portugal [e da Galiza] permitia abordar em diversos ângulos a penetração de Roma nas mentalidades e na organização dos territórios”. Mas Alain Tranoy também percebeu que a escassez de testemunhos escritos da época clássica sobre a história do noroeste peninsular recomendava a utilização sistemática de outras fontes, nomeadamente as arqueológicas, numismáticas e epigráficas.

Durante a década de setenta do século passado, o Professor Tranoy, muitas vezes em companhia do Professor Patrick Le Roux, inicia um período de deslocações frequentes ao norte de Portugal e à Galiza, onde calcorreou o território, com a ajuda de diversos colegas portugueses e galegos, para registo e estudo de nova documentação, com destaque para as inscrições romanas. Alguns dos resultados destas pesquisas originaram um notável conjunto de artigos científicos (uns em colaboração com outros autores e, em particular, com Patrick Le Roux), publicados entre 1973 e 1979, que, pelo rigor e finura na análise dos vários documentos estudados e pela erudição revelada pelo(s) autor(es), irão influenciar alguns dos jovens investigadores que então iniciavam a suas carreiras nesta região do noroeste.

O intenso e profícuo labor empreendido durante estes anos culminou com a conclusão da dissertação de doutoramento que, em 1979, Alain Tranoy submeteu também à

Universidade de Bordéus para a obtenção do grau de “Docteur d’État”, intitulada **La Galice Romaine** e orientada pelo professor Robert Étienne. A divulgação desta obra, sobretudo após a sua publicação em

1981, marca a consagração científica do Professor Tranoy, considerado desde então como uma das autoridades no domínio da História Antiga da Península Ibérica e, particularmente, sobre a romanização do noroeste hispânico.

O êxito do seu doutoramento em Bordéus proporcionou, em 1981, a passagem à categoria de Professor de História Antiga e de Arqueologia na instituição onde havia iniciado a sua carreira docente em 1967— a **Faculdade de Ciências Humanas de Poitiers**. É então que inicia um período de intensa produção científica, de participação em congressos internacionais, a par do desempenho de algumas funções de gestão universitária e de coordenação de grupos de investigação, como a Direção do seu Departamento de História, entre 1979 e 1984, e a coordenação da unidade de investigação da sua faculdade, em 1986. No decurso da década de oitenta do século XX, publicou mais de quatro dezenas de títulos, entre os quais se contam alguns livros, artigos nas principais revistas científicas internacionais e comunicações em congressos.

O prestígio internacional alcançado pelo Professor Alain Tranoy e a elevada competência e dedicação com que exerceu todas as funções que lhe foram confiadas pela sua faculdade, para além das suas qualidades humanas, foram aspetos decisivos para uma importante alteração no seu percurso profissional nos inícios dos anos noventa.

Por esta altura e fruto da sua intensa atividade, Alain Tranoy granjeou uma grande notoriedade, admiração e respeito na sua universidade, aspetos que, inegavelmente, contribuíram para a sua eleição como **Presidente da Universidade de Poitiers** em 1993, cargo que ocupou até 1998.

Como seria de esperar, a assunção destas novas funções, de tão grande exigência e responsabilidade, não permitiram ao Professor Tranoy prosseguir com o ritmo de produção científica evidenciada em anos anteriores, apesar de, sempre que lhe foi possível, ter participado em encontros internacionais da especialidade.

Como também quase sempre acontece às personalidades que desempenham elevados cargos, o então Presidente da Universidade de Poitiers foi alvo de múltiplas solicitações para ocupar outras funções por parte da comunidade académica e da sociedade civil, com destaque para a **vice-presidência do Conselho Económico e Social da região de Poitou-Charentes**, entre 1993 e 2001.

Em 1998, com o final do mandato à frente dos destinos da sua universidade, Alain Tranoy retomou, de novo e com vigor, as suas atividades de investigação, tendo publicado em 2003, entre outros trabalhos, o livro: **Atlas antropológico de la Lusitania romana**, em colaboração com alguns colegas espanhóis.

Foi precisamente neste ano de 2003 que se aposentou das suas funções de docente universitário, mas prosseguiu com os seus trabalhos de investigação científica, de quem ainda muito se espera, sendo certo que os seus contributos continuarão a ser

fundamentais para um mais rigoroso e profundo conhecimento da Hispânia Romana.

No ano seguinte, em 2004, surgiu a homenagem que os seus pares, amigos e discípulos, de diversas nacionalidades, lhe quiseram prestar: um livro preparado sob a direção de Claudine Auliard e Lydie Boiou, intitulado: ***Au jardin des Hespérides: Histoire, société et épigraphies des mondes anciens. Mélanges offerts à Alain Tranoy***, publicado pela Presses Universitaires de Rennes.

A qualidade e a diversidade dos estudos apresentados neste volume de homenagem, elaborados em exclusivo para este efeito, são bem elucidativos do reconhecimento do mérito científico da obra do Professor Tranoy.

Tratando-se de uma personalidade de tamanha craveira científica e com um percurso profissional e cívico de grande relevância, Alain Tranoy foi agraciado com as seguintes distinções honoríficas, em reconhecimento dos altos serviços prestados ao seu País:

Oficial da Ordem das Palmas Académicas (1999) Oficial da Ordem Nacional de Mérito (2003) Cavaleiro da Ordem da Legião de Honra (2005).

Exmo. Senhor Reitor,

Procurei mostrar nesta intervenção, de uma forma extremamente célere, alguns dos momentos mais significativos do trajeto profissional e da invulgar obra científica do Professor Alain Tranoy que, como atrás referi, distinguiu com os seus estudos, de uma forma particular, esta finisterra da Europa - o nosso noroeste-, aspetos que, de per si, justificam plenamente a atribuição do “Doutoramento Honoris Causa” ao nosso homenageado. Tal decisão honra a própria Universidade Porto e contribuirá para o engrandecimento da longa galeria de ilustres doutores “honoris causa” perpetuamente unidos a esta já centenária instituição e que são parte integrante da sua História.

Assim, termino solicitando que seja conferido o grau de “Doutor Honoris Causa” pela Universidade do Porto, através da Faculdade de Letras, ao Professor Doutor Alain Tranoy que hoje aqui se apresenta para receber as insígnias doutorais, devidamente acompanhado pelo seu padrinho, o Professor Doutor José d’Encarnação, prestigiado Historiador e Epigrafista, Catedrático aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, para, de seguida, poder tomar o lugar que tem por direito no claustro dos doutores da nossa Universidade.

Disse.

Porto, 10 de Outubro de 2011

Rui Manuel Sobral Centeno

Discurso de agradecimento pronunciado pelo

Prof. Doutor Alain Tranoy

Senhor Reitor da Universidade do Porto, senhores vice-reitores e pró-reitores, senhora directora da Faculdade de Letras, senhoras e senhores eminentes professores, senhoras e senhores estudantes, caros amigos,

Sinto muito a honra que me é feita ao receber o grau de doutor honoris causa por parte da vossa ilustre Universidade e agradeço muito particularmente ao professor Rui Centeno as palavras que usou para o meu elogio e que julgo não merecer, longe disso.

Quando cheguei ao Porto em mil novecentos e setenta e dois, não podia imaginar que me encontraria nestas circunstâncias, nesta cidade, em Portumcale, como lhe chama o bispo de Chaves, Hydacio, que foi o meu primeiro iniciador do norte de Portugal. Também não podia adivinhar em que condições iria fazer as minhas pesquisas, várias vezes na companhia do meu colega e amigo Patrick; é com muito prazer que nos vejo hoje associados nesta cerimónia.

Gostava de poder prosseguir em português, mas receio muito alterar uma língua tão bela. Peço portanto desculpa pelas palavras que vos dirijo agora em francês.

Les premiers contacts furent immédiatement marqués par la chaleur del'accueil, par les liens d'amitié qui s'établirent avec mes collègues portugais. Avant tout, je voudrais saluer ici la mémoire du professeur Carlos Alberto Ferreira de Almeida ; il fut l'un des premiers à m'ouvrir les pistes épigraphiques du Minho et du nord du Portugal; je pense en particulier à la mémorable expédition qui me conduisit aussi avec Patrick, par la route alors difficile d'Amarante et de Vilareal et par les redoutables virages de Murça, vers le Trás-os-Montes et Miranda do Douro. Là, le padre Mourinho, de Duas Igrejas, lui aussi hélas disparu, grand spécialiste ethnologue de cette belle et rude région du Nord-Est, nous ouvrit sa remarquable collection d'inscriptions qu'il avait recueillie dans cette région et entreposée dans un dépôt glacé ! : ce fut là ma première réelle expérience épigraphique. C'est aussi tout un secteur géographique que connaît parfaitement notre collègue le professeur Sende Lemos --qui a si bien accueilli ma fille Laurence en 2006 qui me représentait lors d'une rencontre sur les voies romaines, rencontre à laquelle je n'avais pas pu assister pour raisons de santé. Comment ne pas évoquer mes premiers contacts à Sanfins avec le professeur Armando Coelho Ferreira da Silva qui est, je le crois, responsable de cette cérémonie d'aujourd'hui. Qu'il soit très profondément remercié de ce très grand témoignage d'amitié. Nous avons aussi parcouru avec lui et son épouse, dont je remercie la présence, les routes de cette région, toujours à la recherche de nouvelles inscriptions. Je souhaite faire une place particulière à notre très cher ami José Joao Rigaud de Sousa et à sa famille qui hélas ne peuvent être présents aujourd'hui. Ils nous ont largement ouvert leur maison de Porto qui devint notre véritable camp de base pour l'étude des inscriptions des nombreux et riches musées de la ville de Porto et des sites de la région du Minho. Son aide fut précieuse pour trouver dans les petites églises ou chez des propriétaires particuliers des autels ou des stèles antiques. Mais

ce fut aussi José João, grand spécialiste en la matière, qui m'a initié à la connaissance et à la dégustation du vin de Porto, lors de mémorables soirées autour de bouteilles anonymes, mais au goût et au parfum inoubliables. Patrick et moi formions un auditoire attentif et étions des élèves dociles! Il nous a convaincu, sans peine je dois le dire, à ce nectar indispensable pour bien interpréter les inscriptions romaines.

La liste de tous ceux qui m'ont aidé serait très longue : les professeurs Manuela Delgado, Manuela Martins, Sande Lemos sans oublier le professeur Alarcão et notre ami galicien Fernando Acuña et bien d'autres encore. Tous ces témoignages d'amitié sont un bon exemple du sens de l'accueil et de la bonne collaboration de nos collègues pour notre recherche.

Enfin, j'ai été très ému par la présence et par les paroles de mon très cher ami, le professeur José d'Encarnação. Je suis très honoré de l'amitié de ce grand épigraphiste et historien portugais. Nos liens sont en effet particulièrement forts. Nous sommes réellement collègues par le titre de docteur honoris causa, toi, José, de Poitiers et moi de Porto et en plus maintenant me voilà devenu par le fait de ce parrainage ton filleul alors que tu es aussi le mien!!!!. Ce croisement de parrain et de filleul est une belle illustration de ce que peut être la communauté universitaire au sein de l'Europe !

Ma recherche personnelle a été facilitée par tout ce réseau amical de Porto et de Braga et c'était indispensable pour découvrir toute la richesse de la documentation des régions au nord du Douro. Je crois qu'avec Patrick, nous avons parcouru presque toutes les routes de cette région, à une époque où le réseau routier n'était pas ce qu'il est aujourd'hui. Mais quelle beauté des paysages que nous traversons, depuis les vignobles du Minho et du Douro jusqu'aux arides plateaux du Trás-os-Montes. Comment ne pas évoquer ici les éblouissants couchers de soleil à Foz do Douro et sur le littoral, qui firent si peur aux soldats romains qui y voyaient le soleil avalé par la mer, spectacle qu'on ne pouvait contempler, comme le soulignent les sources antiques, « sans craindre d'avoir commis un sacrilège et sans une religieuse horreur ». Quelle authenticité et quelle qualité de vie dans tous les villages que nous avons découverts. Ce fut aussi l'occasion de nombreuses et étonnantes rencontres, comme cette vieille femme qui nous a ouvert l'église de Cural de Vacas, petit village dans la montagne près de Chaves. Elle nous conduisit à une inscription qu'elle désignait comme venant « do princípio do mundo », belle expression pour une ancienne divinité portugaise. Ou encore cet émigré brésilien de retour dans son village qui m'ouvrit l'église de Gostei près de Bragança. Il y avait été baptisé et comme dans le mur existait une inscription dédiée à l'empereur Claude, avec la formule Claudio, ses parents lui donnèrent le prénom de Claudio ! Quel bel exemple de la transmission d'un héritage culturel ! Si j'évoque souvent des églises, c'est qu'elles sont la plupart du temps des lieux de conservation des pierres antiques gardées dans les murs en réemploi, utilisées comme bénitiers ou encore comme support d'autels : à ce propos le concile de Vatican II, en demandant que, pour le culte, les autels soient désormais face aux fidèles a rendu, sans le savoir, un grand service aux épigraphistes!

Le nord du Portugal offre en effet à l'historien de l'Antiquité un terrain de recherche inépuisable. Regroupés autour des Castros ou des Citania comme Sanfins ou Briteiros, sites qui constituent une forme de proto-urbanisation et thème central des

recherches de notre ami Armando, les habitants de cette région ont développé une civilisation originale dans le contexte d'une société organisée avec ses propres structures politiques, sociales et religieuses. Même si la documentation est souvent trop lacunaire pour saisir tous les aspects de cette « civilisation des castros » comme il est habituel de désigner cette période pré-romaine, les travaux les plus récents en démontrent l'importance et la vitalité que ne purent effacer les nouvelles contraintes de la période romaine. Sur ce dernier point, l'histoire de cette région participe à un véritable débat historique autour du terme tant discuté de « romanisation », illustré en particulier par Patrick dans ses articles récents et brillants. Il s'agit bien de l'interprétation et de la signification de l'influence et de l'interaction entre le milieu indigène et le monde romain. La notion de romanisation renvoie au constat d'une transformation lente, de formes variées, des sociétés indigènes, confrontées à des nouvelles structures spatiales dans une région où les castros, constituaient l'habitat caractéristique. Dans cette région appartenant au Conventus Bracarum, l'impact de la conquête romaine fut d'abord accompagné du développement urbain avec la création de nouvelles cités comme Aquae Flaviae, nom antique de Chaves et surtout comme Bracara Augusta que nous connaissons mieux grâce aux fouilles réalisées par le professeur Manuela Martins et l'Unité Archéologique de cette ville. La conquête favorisa aussi la création d'un réseau routier au cœur duquel se trouve la ville de Porto relié à Lisbonne et passage obligé du Douro. On peut aussi en mesurer l'importance par la route qui conduit le voyageur de Porto à Astorga en passant par Braga, route dont les traces sont encore étonnamment visibles dans la Serra De Gerez et à Portela do Homen. L'étude de la religion est certainement le domaine le plus évident par l'importance et la richesse de la documentation mais aussi le plus complexe étant donné les difficultés de son interprétation ; Jose d'Encarnação en sait quelque chose !. L'étonnant sanctuaire de Panóias avec ses bassins, ses rochers et ses inscriptions est un bon exemple des problèmes posés par des cultes indigènes, mêlés aux cultes orientaux importés et récupérés par le pouvoir romain ou encore au pied de la belle Serra de Larouco, ce petit sanctuaire rural consacré au dieu Laroucus, qui établit le lien entre les populations indigènes locales et leur environnement géographique ; belle illustration aussi de l'attachement des habitants du nord du Douro à leurs terres, à leurs racines, comme c'est encore le cas aujourd'hui. La conquête créa aussi de nouveaux circuits économiques, des nouvelles contraintes monétaires, sujet que connaît bien le professeur Rui Centeno.

J'espère, en toute modestie que nous avons contribué, Patrick et moi, à une meilleure compréhension de cette évolution, dans des recherches qui sont loin d'être achevées. Mais quelles que soient les interprétations qui peuvent être faites à partir d'une documentation exceptionnelle et toujours renouvelée par d'autres découvertes, il se dégage l'image d'une région au nord du Douro marquée par son originalité, sa propre identité, son homogénéité économique et sociale et qui a su conserver sa personnalité face à la culture romaine et aux apports extérieurs à toutes les époques. N'est-ce pas ce qui caractérisent encore aujourd'hui le nord du Portugal et la ville de Porto, pôle essentiel dans le développement de ce pays, où l'Université de Porto trouve toute sa place et para a qual desejamos um excelente futuro.

Muito obrigado pela vossa atenção



A Professora Doutora Teresa Soeiro proferindo o elogio ao doutorando Patrick Le Roux

Elogio do Prof. Doutor Patrick Le Roux

Pela Prof^a Doutora Maria Teresa Cordeiro de Moura Soeiro

Senhor Reitor da Universidade do Porto, Professor Doutor Marques dos Santos

Senhores vice-reitores e pró-reitores

Senhora Directora da Faculdade de Letras, Professora Doutora Fátima Marinho

Senhores autarcas e demais autoridades

Representantes das universidades

Professores, estudantes e funcionários da Universidade do Porto

Ilustres doutorandos e padrinhos

É meu privilégio a tão honrosa quão difícil tarefa de proferir o elogio de Patrick Le Roux, e tal, evidentemente, não por falta de mérito do candidato, mas antes pela dimensão do seu trajecto profissional, embora seja curiosa leitora da obra no que toca ao noroeste, a Callaecia dos tempos romanos.

Patrick Le Roux, historiador que a Universidade do Porto hoje homenageia com a atribuição do grau de doutor honoris causa, por proposta do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras, nasceu em Morlaix, na Bretanha, em outubro de 1943. Frequentou o liceu e a Universidade de Rennes, onde recebeu, em 1965, o diploma de estudos superiores de história antiga. Completou depois a sua formação profissional, o que lhe permitiu, no final dos anos sessenta, exercer a docência no liceu de Tours e no Liceu Francês de Londres.

A década seguinte será já plenamente dedicada à investigação em história antiga, percurso iniciado em 1970, como membro da Casa de Velazquez em Madrid, num tempo em que também outros académicos franceses rumaram à península ibérica para cumprir o desiderato de a estudar nas mais diversas vertentes disciplinares, cabendo ao Centro Pierre Paris da Universidade de Bordéus III, sob a orientação de Robert Etienne, a história e arqueologia da época romana. É nesta universidade que Patrick Le Roux apresentará em 1980 a tese de doutoramento intitulada *O exército romano e a organização das províncias ibéricas de Augusto à invasão de 409*, tornando-se especialista em assuntos relativos ao exército romano.

Durante este período desempenhou ainda funções como assistente de história antiga na Universidade de Paris - Nanterre, mas foi sobretudo na condição de investigador da Casa de Velazquez que percorreu a península, com o propósito de visitar e colher documentação sistemática em museus e sítios arqueológicos, de contactar docentes e centros de investigação das universidades, bem como estudiosos locais, criando assim simultaneamente um repositório de fontes fiável e uma malha de

relacionamentos pessoais e institucionais indispensável ao sucesso do seu projecto de estudo da Hispânia romana.

Nas prístinas deslocações ao norte de Portugal, tantas vezes acompanhado por Alain Tranoy, que também homenageamos, Patrick Le Roux teve oportunidade de contactar com o então docente de Arqueologia da Faculdade de Letras, Carlos Alberto Ferreira de Almeida, e com o seu padrinho de hoje, Armando Coelho Ferreira da Silva.

Por indicação do primeiro foram estudadas e apresentadas no III Congresso Nacional de Arqueologia, que decorreu na FLUP em 1973, duas aras existentes no Museu Municipal de Penafiel, uma das quais com texto invulgarmente relevante para o estudo das comunidades rurais de época romana. No ano seguinte visitou as escavações arqueológicas de Monte Mozinho, onde estava a decorrer a primeira campanha dirigida pelo mesmo professor, com a participação de jovens locais e de estudantes da Faculdade, circunstância em que pela primeira vez vi Patrick Le Roux, já então conhecido epigrafista e historiador.

Voltei a ouvi-lo em reuniões científicas, a que acorria com grande disponibilidade para apresentar e discutir temas atinentes ao noroeste na época clássica, tendo por fonte principal a epigrafia, sempre revista no original, com reconhecido rigor técnico, e interpretada no quadro de uma história global. A sua primeira monografia, de 1979, foi, aliás, dedicada à epigrafia da Callaecia, neste caso às inscrições romanas da província de Lugo, em co- autoria com Alain Tranoy e Filipe Arias Vilas, bom exemplo das sinergias potenciadas pela conjugação de interesses com investigadores peninsulares.

Outras iniciativas plasmam idêntica colaboração neste domínio, sendo relevantes para o norte de Portugal, entre outros, o inventário das inscrições guardadas no Museu Pio XII e a síntese da epigrafia funerária que acompanha a publicação dos dados arqueológicos das necrópoles de Bracara Augusta da responsabilidade de Manuela Delgado e Manuela Martins, ou a anunciada compilação das inscrições romanas de Trás-os-Montes. E o filão nunca estará esgotado, não só porque mais inscrições continuam a surgir, como pela necessidade de a elas voltar, para discutir leituras e renovar interpretações, e sirva de exemplo a revisitação da ara dedicada a Júpiter municipalis da cidade de Chaves, publicada em 1973 e novamente glosada em 2008, porque, como afirma o autor, sempre atento a problemas de método, «nenhuma inscrição está verdadeiramente isenta de problemas, na medida em que uma boa interpretação deve combinar leitura, significado ou sentido, valor das palavras utilizadas, comentário do texto e reconstituição minuciosa do contexto para o qual o monumento foi escolhido e pensado».

Escreveu também no resumo do seu currículo: a epigrafia conduz à história administrativa, à história política, à sociedade, à cultura material e à religião das populações que viveram nestes territórios, fonte que não dispensa a informação aportada pela arqueologia e outras ciências para produzir um cada vez mais rigoroso e abrangente conhecimento das comunidades que, como as da Callaecia, pertencem de corpo inteiro à multifacetada história das províncias romanas, apesar da posição geográfica marginal ou da conquista tardia da região, quase dois séculos volvidos sobre a entrada do exército romano na península.

Na última década muito se tem discutido o impacto da presença de Roma na Europa e no mediterrâneo, bem como o interesse heurístico do conceito de romanização, com importantes intervenções de Patrick Le Roux. Mas para quem se interessa pela história e arqueologia do noroeste nos primeiros séculos da nossa era, torna-se impossível ignorar a profunda transformação então operada.

Sem excluir o passado, mostra como o império, beneficiando do tempo de paz iniciado com Augusto, redesenhou o mapa político e administrativo, não com base na origem étnica dos grupos como acontecia antes, mas alicerçado em cidadãos e comunidades municipais a que estes pertenciam, empenhados num projecto histórico comum sancionado por Roma.

A estruturação da rede de centros urbanos primeiramente marcada pela criação exógena das cidades augústeas capital de *conventus*, Bracara e Lucus, a que depois se juntarão outras de época flávia, como Chaves, foi objecto de investigação do homenageado, assim como a falsa alteridade cidade/campo e as relações políticas e mobilidade social das elites locais e provinciais com aspirações a viver à romana, já que do eventual desinteresse de outros, embora estimulante para pensar, será sempre difícil fazer prova.

Não podemos esquecer também o estudo do exército, tema da sua tese doutoral e de muitos contributos complementares, nomeadamente sobre o papel das unidades militares presentes na província durante o império, a sua interacção com as comunidades e a importância do recrutamento de indígenas para os corpos auxiliares, a servir em frentes longínquas, homens que, de regresso à vida civil, podiam tornar-se agentes privilegiados para a transmissão dos novos comportamentos e modos de viver aprendidos, aquisição cultural susceptível de conduzir à promoção social.

Os cultos e religião, os monumentos e os espaços a eles dedicados, deduzidos a partir das fontes epigráficas e revelados pela arqueologia foram objecto de vários artigos, que se adensam com o acumular da informação e constante problematização como a apresentada no trabalho de 2009 intitulado cultos e religião no noroeste da península ibérica no alto império romano, novas perspectivas, em que se discutem os conceitos de *interpretatio* e de sincretismo no quadro da romanização, argumentando em contra-corrente que

«com respeito aos cultos indígenas, não há dúvida de que estes não indiciam uma resistência à dominação romana mas, pelo contrário, puseram de manifesto um avanço em direcção a Roma e a recepção das suas práticas religiosas patente na utilização de construções e monumentos desconhecidos nos territórios do noroeste, assim como no uso de inscrições em latim cujos formulários expressavam novas actuações com respeito ao culto referido».

Uma última nota para a inevitável atenção prestada pelo epigrafista à vulgarização do latim, à aprendizagem da escrita e sua utilização para os mais diversos fins e sobre diferentes suportes, à reveladora variação da onomástica.

Foi curta enumeração para tão extensa e reflectida obra sobre as mundividências da gente do noroeste no contexto da Hispânia que soube sentir-se romana.

Ao longo dos anos, essa Hispania das épocas romanas tornou-se, e penso que continua a ser, paixão e missão do historiador, que também realizou incursões na arqueologia, quer fugazmente em Conímbriga, quer de forma mais continuada como na cidade romana de Baelo Claudia, próximo de Cádiz, da qual publicou não só a monografia da epigrafia, co-autoria de 1988, como colaborou nos relatórios das campanhas anuais.

Trabalhador incansável, testemunham os colegas, é desde 1981 redactor de *L' Année Epigraphique*, a publicação periódica repositório da epigrafia clássica. Posteriormente, entre 92 e 94, o CNRS destacou-o para a função de *Directeur de Recherche* no *Laboratoire Année Epigraphique*, passando desde aí a secretário da redacção, tarefa hercúlea que implica um conhecimento sistemático, actualizado e crítico de quanto se publica neste domínio, para preparar recensões e ponderar a selecção comentada das cerca de mil epígrafes a eleger em cada ano.

A par das publicações para especialistas, o currículo de Patrick Le Roux contempla livros igualmente rigorosos mas destinados a um público mais alargado, contribuindo assim para a divulgação da história antiga. São exemplo desta bem sucedida prática quer a publicação na série *Nova História da Antiguidade*, da *Seuil*, do título *O Alto-império romano no ocidente de Augusto aos Severos*, com três tiragens e mais de 30.000 exemplares, quer a publicação em 2005, na colecção *Que sais-je?* da síntese *O império romano*, volume já traduzido para turco, árabe, grego e português, no Brasil, em 2009. Sobre a península ibérica salientamos a obra *Romanos de Espanha. Cidades e política nas províncias*, primeiramente publicada em Paris, pela *Armand Colin*, em 1995, onze anos depois revista e traduzida para castelhano, editada em Barcelona. De maior envergadura, o recente livro *A Península Ibérica nas épocas romanas (fim do séc. III a.C. - início do séc. VI d.C.)*, também da *Armand Colin*, oferece-nos uma síntese maturada.

Apesar de todo este empenho na investigação, somando inúmeras participações em reuniões científicas e a publicação de cerca de quinze monografias, duzentos artigos e meia centena de recensões e prefácios, não deixou de ser professor. Durante a década de noventa ensinou, sucessivamente, na reputada *Escola Normal Superior* da rua de *Ulm*, em Paris, e nas universidades de *Toulouse* e *Rennes*, para em 2003 passar à *Universidade de Paris 13* onde se reformou, permanecendo desde 2008 como professor emérito.

A Espanha reconheceu institucionalmente a relevância do labor de Patrick Le Roux ao elegê-lo membro correspondente da *Real Academia de la Historia*, em 1995. Os seus pares dedicaram-lhe as actas da *VII Mesa Redonda Internacional sobre a Lusitânia romana*, com a epígrafe «veterano das Mesas Redondas sobre a Lusitânia romana, sempre comprometido ao serviço da Hispania antiqua, homenagem dos editores por uma honesta missio». Portugal cumpre hoje igual dever de gratidão.

Senhor Reitor, distinta assembleia

Quatro décadas a investigar e divulgar ao mais alto nível internacional a história da Hispânia romana, e em particular da Callaecia, são certamente argumento por excelência justificativo da obtenção do grau de doutor honoris causa. O currículo testemunha o empenho e o elevado valor científico do candidato.

Mas esta distinção também muito honra quem a atribui, a centenária e sempre renovada Universidade do Porto que, na senda da almejada internacionalização, passará desde hoje a integrar Patrick Le Roux no claustro dos seus doutorados. Termino por isso com uma saudação propiciatória simples: que seja, por muitos e frutuozos anos, bem-vindo nesta casa de todas as ciências.

Porto, 10 de Outubro de 2011

Teresa Soeiro

Discurso de agradecimento pronunciado pelo

Prof. Doutor Patrick Le Roux

Senhor Reitor da Universidade do Porto,

Senhores Vices-Reitores e Pró-Reitores,

Senhora Directora da Faculdade de Letras,

Senhores e Senhoras eminentes professores,

Senhoras e Senhores estudantes,

Caro Padrinho, Cara Teresa, Caros Colegas e amigos

O caminho, iniciado há mais de quarenta anos, foi traçado pouco a pouco com o auxílio de mestres, de colegas e amigos e ao sabor de encontros imprevistos. Todos estão presentes na minha mente, mas neste momento lembro-me mais particularmente dos que já nos deixaram. Sem o meu mestre André Chastagnol que me inoculou o vírus da história romana e da epigrafia, sem o seu amigo Robert Etienne, meu director de tese, que me orientou para a Casa de Velázquez e Conímbriga no início e me encorajou a explorar as riquezas de Portugal, sem Carlos Alberto Ferreira de Almeida que não hesitou em acompanhar-nos na procura de inscrições latinas bem longínquas, por estradas estreitas e sinuosas, não estaria aqui perante vós. Apesar de pouco familiarizados com a Península Ibérica e Portugal, dois mestres em História romana, H.-G. Pflaum e C. Nicolet moldaram a minha inteligência histórica e ensinaram-me os arcanos da profissão. Sei o que lhes devo.

A minha gratidão vai também para a Manuela Delgado, espírito aberto sempre disponível para quem quisesse trabalhar e para que os nossos conhecimentos progredissem. José João Rigaud de Sousa, do Instituto do vinho do Porto, espírito curioso e apaixonado por arqueologia romana serviu-me de mensageiro junto de muitos colegas e de amadores esclarecidos porque ele queria que a história que amava e cultivava fosse partilhada e mais bem conhecida. O acolhimento, a generosidade e carinho nunca faltaram. É com um prazer não dissimulado que soube que o Professor Armando Coelho Ferreira da Silva seria o meu “padrinho”. Foi no Congresso do Porto de Outubro de 1973 que me cruzei com ele pela primeira vez. Desde então, nunca nos perdemos de vista. Desde a colaboração no terreno até projectos por vezes, inacabados, infelizmente, por causa da distância, entre publicações “trocadas” e visitas a Paris, desenvolvemos um apreço recíproco pelos nossos estudos respectivos e uma franca amizade. Especialista da cultura castreja que ele prolonga até à época romana, deu a devida importância ao contributo da epigrafia. Vi-o feliz e muito activo no castro de Caminha ou na citânia de Sanfins. O seu gosto pelas relações humanas pacientemente tecidas e cultivadas facilitou muitas vezes o acesso a documentos que, aliás, era preciso procurar com perseverança. Evidentemente, não posso esquecer Alain Tranoy: a nossa associação de hoje não é

devida ao acaso. De tanto seguirmos por curvas e contracurvas entre Vila Real e Amarante e demais sítios, de tanto matutarmos ingloriamente perante pedras ilegíveis ou egnimáticas, de tanto “fazermos ficheiros” demos início a uma sólida cumplicidade amigável porque preservada pela aceitação das nossas diferenças. Foi no Porto, em 1973, que também conheci o nosso amigo J. D’Encarnação que se dedica com tanta ciência e arte da comunicação e de sentido de amizade à promoção da epigrafia portuguesa em Portugal e na Europa, e até no Brasil. Vítor Oliveira Jorge, que acaba, há pouco, de dar a sua última aula, abordou-me um dia de

1971, nestes mesmos locais, em francês e falou-me das suas relações com Rennes, a cidade dos meus estudos. Lembro-me de um almoço de domingo alguns anos mais tarde em Baião: é pena que as nossas épocas de estudo não tenham tido mais para se dizer. Partilho com ele a preocupação da epistemologia tão preciosa ao arqueólogo e ao historiador.

Porto foi um lugar de iniciação para as minhas investigações sobre o Império romano. Em Fevereiro de 1971, na sequência do exame sistemático do CIL II, verifiquei um grande vazio epigráfico no território do “conventus” de Braga, correspondendo grosso modo em Portugal ao Norte do Douro. Tinha a intenção de preencher este vazio tentando começar pelos museus antes de me deslocar às aldeias e povoados. Com o apoio de Manuela Delgado, foi assim que inaugurei a minha aprendizagem directa das inscrições romanas, e portanto do Norte de Portugal, mergulhando nas reservas do Museu Soares dos Reis antes de me deixar absorver pelo Museu do Seminário Maior cuja colecção apontava desta vez para Cárquere, a sul do rio. Do Museu Martins Sarmiento em Guimarães ao Museu Diogo de Sousa em Braga, de Viana do Castelo a Chaves e a Bragança, acumulei no espaço de dois anos uma documentação confidencial ou inédita cuja focagem histórica se revestia de uma importância insuspeitada para a apreciação das sociedades provinciais no Império. Com uma certa dose de inconsciência, tinha sobreposto os meus passos aos de F. Martins Sarmiento, J. Leite de Vasconcelos, M. Cardoso, F. Manuel Alves, o Abade de Baçal, F. Russell Cortez, cujas sombras tutelares velavam sobre a epigrafia destas terras acolhedoras. As viagens posteriores na companhia de Alain durante duas décadas, a redacção de *L’Année Epigraphique* ao fio dos anos atestam que o contacto com os lugares dos meus primeiros passos jamais foi interrompido. Um grande momento foi o estudo no museu de Penafiel de um altar escrito nas três faces cujo texto não tinha sido entendido. Quando da escavação do Monte Mosinho em 1974, dirigida por C.A. Ferreira de Almeida, a minha panegirista do dia, Teresa Soeiro, a quem muito agradeço, fazia parte da equipa que me acolheu à volta de um pequeno altar de que nunca soube se trazia realmente uma inscrição.

O Porto foi uma cidade de começos. Não é de espantar? Eu vinha de longe. Oriundo de uma finisterra, sempre questioneei esta noção criada por poderes longínquos e um pouco desdenhosos. Porque há-de ser a terra a acabar em vez do mar? Um lugar como o Porto inspira muito mais a ideia de partida do que de fim. Não quero referir-me à origem do nome de Portugal nem à reunião de *Portus* e de *Cale* separadas no Império Romano. As origens têm o seu tempo. O olhar manda. Não via porque é que não seria possível contemplar fora de Roma o mundo romano e em particular das suas periferias. A minha abordagem tinha sentido e abria o caminho a pesquisas negligenciadas ou inéditas. As racionalizações da historiografia romano-centradas

truncam um pouco mais a realidade já muito fragmentada. À maneira de M. Torga, de seu verdadeiro nome Adolfo Correia Rocha, que eu ainda não tinha lido naquela altura, o contacto vivo com os “anónimos” do passado parecia-me fascinante e enriquecedor. As diferenças, os desvios em relação às normas saltavam aos olhos perante o humilde epitáfio de um personagem de origem local, mesmo que ele fosse cidadão romano. As minhas experiências iniciais contribuíram largamente para forjar a minha reflexão de historiador que pensa que o passado não pode ser simplificado por discursos sempre um pouco falaciosos quando obedecem a uma lógica unilateral imposta pelo presente. Este não era a rejeitar completamente. Todas as vezes que percorri a estrada congestionada que ia do Porto a Braga ou inversamente, sentia uma impressão particular que antes nunca tinha experimentado: a de uma evocação possível mas não modelizável da imbricação romana da cidade e do campo. A cidade antiga parecia ter deixado um forte cunho nestas terras. Ao mesmo tempo, as mutações rápidas de uma modernização impulsionada pela época dava a entender o que podia ter sido o efeito das práticas romanas nas sociedades tendo antes seguido outros caminhos.

Quem sou eu hoje perante vós para me mostrar digno da vossa homenagem? A pergunta é tão legítima que as experiências mais marcantes escapam ao tempo linear. Será o jovem pesquisador de outrora descobrindo com avidez e entusiasmo agradecido Portugal e os Portugueses do início dos anos setenta? O especialista que, ao que dizem, vim a ser das províncias Ibéricas de Roma que tentou encontrar no Norte de Portugal uma inspiração finalmente assaz fecunda? O professor “emeritus” veterano sem dúvida ajuizado, que tentou fazer o trabalho correctamente? Responder-me-ão com certeza “os três” e não me atreverei a desmentir-vos. No entanto, gostaria de me apresentar antes de tudo como um ser que a paixão da pesquisa e da amizade nunca abandonou. Meço o significado desta honra que vai contra a minha modéstia e que ainda me surpreende. A cidade do Porto não tirou partido das minhas experiências que não lhe conferiram nem glória nem notoriedade. Meço, no entanto, a importância da vossa decisão reportando-me às tradições culturais e intelectuais de uma cidade ao passado prestigioso, cuja universidade é um reflexo ao mesmo nível do Douro. Uma cidade que levou bem alto um produto da civilização mais refinada e mais antiga, um vinho criador de paisagens esplendidamente ordenadas do lado de Régua e Lamego ou de Penaguião, das quais M. Torga fez o palco do livro “Vindima”, não pode deixar indiferente. Mesmo se aqui não nasceram, o que é o caso de Torga ou de Camilo Castelo Branco que aqui conheceu no entanto a prisão, muitos foram os que a ilustraram testemunhando do lugar da cultura e do gosto pela liberdade que é o seu. Entre paixão da razão e razões das paixões, Sampaio Bruno, Ramalho Ortigão, Soares dos Passos, o poeta lírico e cândido namorando no Passeio das Virtudes, Almeida Garrett, António Nobre, Manoel de Oliveira que transpôs magistralmente o livro de Camilo Castelo Branco, este amamentado “nos seios de pedra” da Serra do Marão segundo o seu compatriota Torga, ligaram mais ou menos os seus nomes à cidade. O instinto de criação e liberdade nunca deixou de existir, apesar dos avatares da história, na capital do Norte. Que dizer daquele que faz figura de dominus, perante o qual a cidade antiga pousada na colina parece inclinar-se: o Douro? Só retenho aqui a etimologia de seu nome antigo Durius: dour que em Bretão quer dizer “água” e também “chuva” e “lágrimas”. Será que o jogo do acaso mais não é do que um jogo de água e será o “finisterrense” vindo de longe efectivamente visto

como estando em casa nas margens do rio? Eu entenderia melhor assim a excessiva honra que lhe é feita hoje.

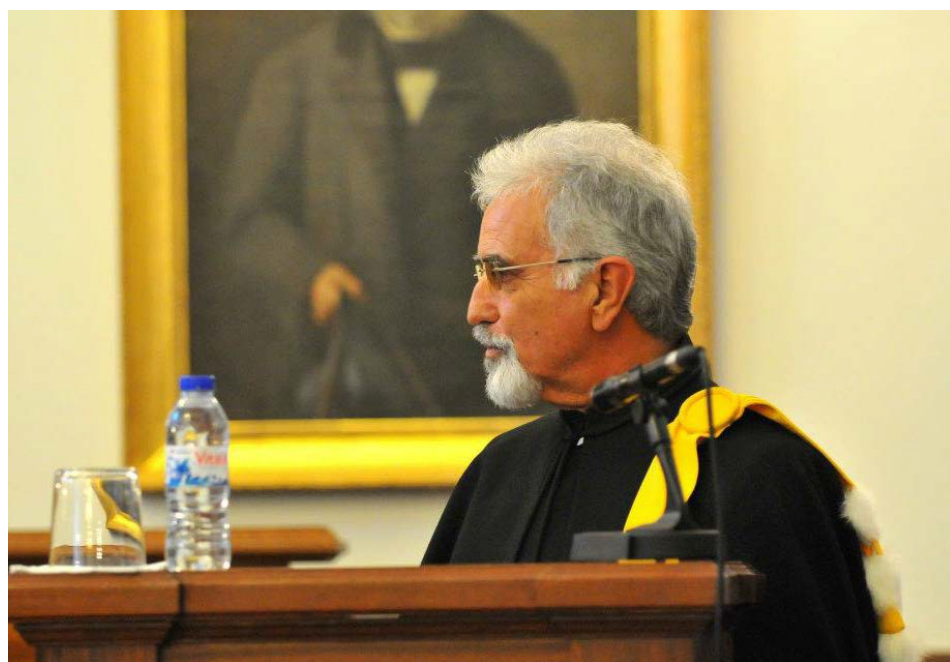
Pouco importa. É preciso concluir. Estou muito feliz e muito honrado. Neste minuto, a gratidão e a alegria animam-me e exprimem o meu profundo reconhecimento. Porém, sobe em mim uma emoção indescritível, aquela gerada pela satisfação do trabalho cumprido e as marcas duráveis de uma amizade tão sincera como indefectível. Acrescentaria que na cerimónia desta manhã, sinto um encorajamento não para recomeçar mas para prosseguir. Um obrigado do mais profundo do meu coração pela confiança e pela marca de estima.



Professor Doutor José Carlos Marques dos Santos, Reitor da Universidade do Porto,
Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, Diretora da Faculdade de Letras,
Professor Doutor José d'Encarnação da Universidade de Coimbra, Professor Doutor
Armando Coelho, da Faculdade de Letras



Apresentação pelo Professor Doutor Armando Coelho, ao Reitor, do pedido de atribuição de Doutoramento Honoris Causa a Patrick Le Roux



Apresentação pelo Professor Doutor José d'Encarnação, ao Reitor, do pedido de atribuição de Doutoramento Honoris Causa a Alain Tranoy



Entrega de diploma pela Diretora da Faculdade de Letras ao novo Doutor Patrick Le Roux



Entrega de diploma pela Diretora da Faculdade de Letras ao novo Doutor Alain Tranoy



O Mestre-de-cerimónias lê o registo no Livro de Registos dos Doutoramentos Honoris Causa da Universidade do Porto



O Reitor assina o Livro de Registos dos Doutoramentos Honoris Causa da Universidade do Porto



A Diretora assina o Livro de Registos dos Doutoramentos Honoris Causa da Universidade do Porto



Sessão de cumprimentos



Sessão de cumprimentos

desta vez para Cárquere, a sul do rio. Do Museu Martins Sarmiento em Guimarães ao Museu Diogo de Sousa em Braga, de Viana do Castelo a Chaves e a Bragança, acumulei no espaço de dois anos uma documentação confidencial ou inédita cuja focagem histórica se revestia de uma importância insuspeitada para a apreciação das sociedades provinciais no Império. Com uma certa dose de inconsciência, tinha sobreposto os meus passos aos de F. Martins Sarmiento, J. Leite de Vasconcelos, M. Cardoso, F. Manuel Alves, o Abade de Baçal, F. Russell Cortez, cujas sombras tutelares velavam sobre a epigrafia destas terras acolhedoras. As viagens posteriores na companhia de Alain durante duas décadas, a redacção de *L'Année Epigraphique* ao fio dos anos atestam que o contacto com os lugares dos meus primeiros passos jamais foi interrompido. Um grande momento foi o estudo no museu de Penafiel de um altar escrito nas três faces cujo texto não tinha sido entendido. Quando da escavação do Monte Mosinho em 1974, dirigida por C.A. Ferreira de Almeida, a minha panegirista do dia, Teresa Soeiro, a quem muito agradeço, fazia parte da equipa que me acolheu à volta de um pequeno altar de que nunca soube se trazia realmente uma inscrição.

O Porto foi uma cidade de começos. Não é de espantar? Eu vinha de longe. Oriundo de uma finisterra, sempre questioneei esta noção criada por poderes longínquos e um pouco desdenhosos. Porque há-de ser a terra a acabar em vez do mar? Um lugar como o Porto inspira muito mais a ideia de partida do que de fim. Não quero referir-me à origem do nome de Portugal nem à reunião de *Portus* e de *Cale* separadas no Império Romano. As origens têm o seu tempo. O olhar manda. Não via porque é que não seria possível contemplar fora de Roma o mundo romano e em particular das suas periferias. A minha abordagem tinha sentido e abria o caminho a pesquisas negligenciadas ou inéditas. As racionalizações da historiografia romano-centradas truncam um pouco mais a realidade já muito fragmentada. À maneira de M. Torga, de seu verdadeiro nome Adolfo Correia Rocha, que eu ainda não tinha lido naquela altura, o contacto vivo com os “anónimos” do passado parecia-me fascinante e enriquecedor. As diferenças, os desvios em relação às normas saltavam aos olhos perante o humilde epitáfio de um personagem de origem local, mesmo que ele fosse cidadão romano. As minhas experiências iniciais contribuíram largamente para forjar a minha reflexão de historiador que pensa que o

passado não pode ser simplificado por discursos sempre um pouco falaciosos quando obedecem a uma lógica unilateral imposta pelo presente. Este não era a rejeitar completamente. Todas as vezes que percorri a estrada congestionada que ia do Porto a Braga ou inversamente, sentia uma impressão particular que antes nunca tinha experimentado: a de uma evocação possível mas não modelizável da imbricação romana da cidade e do campo. A cidade antiga parecia ter deixado um forte cunho nestas terras. Ao mesmo tempo, as mutações rápidas de uma modernização impulsionada pela época dava a entender o que podia ter sido o efeito das práticas romanas nas sociedades tendo antes seguido outros caminhos.

Quem sou eu hoje perante vós para me mostrar digno da vossa homenagem? A pergunta é tão legítima que as experiências mais marcantes escapam ao tempo linear. Será o jovem pesquisador de outrora descobrindo com avidez e entusiasmo agradecido Portugal e os Portugueses do início dos anos setenta? O especialista que, ao que dizem, vim a ser das províncias Ibéricas de Roma que tentou encontrar no Norte de Portugal uma inspiração finalmente assaz fecunda? O professor “emeritus” veterano sem dúvida ajuizado, que tentou fazer o trabalho correctamente? Responder-me-ão com certeza “os três” e não me atreverei a desmentir-vos. No entanto, gostaria de me apresentar antes de tudo como um ser que a paixão da pesquisa e da amizade nunca abandonou.

Meço o significado desta honra que vai contra a minha modéstia e que ainda me surpreende. A cidade do Porto não tirou partido das minhas experiências que não lhe conferiram nem glória nem notoriedade. Meço, no entanto, a importância da vossa decisão reportando-me às tradições culturais e intelectuais de uma cidade ao passado prestigioso, cuja universidade é um reflexo ao mesmo nível do Douro. Uma cidade que levou bem alto um produto da civilização mais refinada e mais antiga, um vinho criador de paisagens esplendidamente ordenadas do lado de Régua e Lamego ou de Penaguião, das quais M. Torga fez o palco do livro “Vindima”, não pode deixar indiferente. Mesmo se aqui não nasceram, o que é o caso de Torga ou de Camilo Castelo Branco que aqui conheceu no entanto a prisão, muitos foram os que a ilustraram testemunhando do lugar da cultura e do gosto pela liberdade que é o seu. Entre paixão da razão e razões das paixões, Sampaio Bruno, Ramalho Ortigão, Soares dos Passos, o poeta lírico e cândido namorando no Passeio

das Virtudes, Almeida Garrett, António Nobre, Manoel de Oliveira que transpôs magistralmente o livro de Camilo Castelo Branco, este amamentado “nos seios de pedra” da Serra do Marão segundo o seu compatriota Torga, ligaram mais ou menos os seus nomes à cidade. O instinto de criação e liberdade nunca deixou de existir, apesar dos avatares da história, na capital do Norte. Que dizer daquele que faz figura de *dominus*, perante o qual a cidade antiga pousada na colina parece inclinar-se: o Douro? Só retenho aqui a etimologia de seu nome antigo *Durius*: *dour* que em Bretão quer dizer “água” e também “chuva” e “lágrimas”. Será que o jogo do acaso mais não é do que um jogo de água e será o “finisterrense” vindo de longe efectivamente visto como estando em casa nas margens do rio? Eu entenderia melhor assim a excessiva honra que lhe é feita hoje.

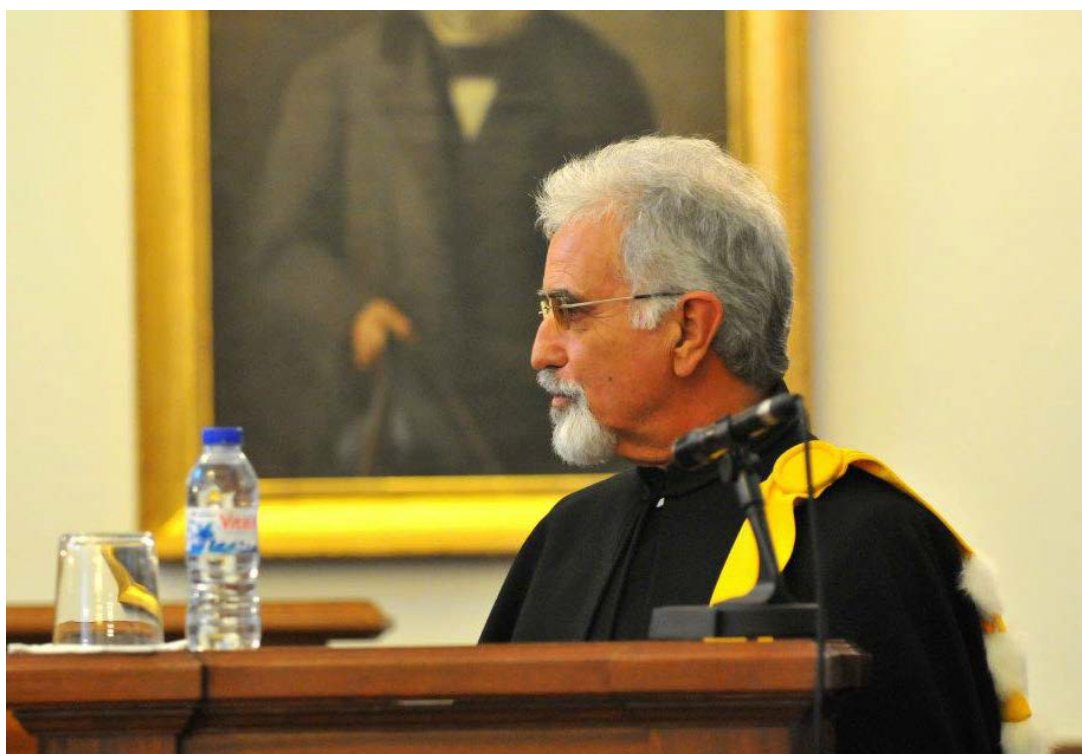
Pouco importa. É preciso concluir. Estou muito feliz e muito honrado. Neste minuto, a gratidão e a alegria animam-me e exprimem o meu profundo reconhecimento. Porém, sobe em mim uma emoção indescritível, aquela gerada pela satisfação do trabalho cumprido e as marcas duráveis de uma amizade tão sincera como indefectível. Acrescentaria que na cerimónia desta manhã, sinto um encorajamento não para recomeçar mas para prosseguir. Um obrigado do mais profundo do meu coração pela confiança e pela marca de estima.



Professor Doutor José Carlos Marques dos Santos, Reitor da Universidade do Porto, Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, Diretora da Faculdade de Letras, Professor Doutor José d'Encarnação da Universidade de Coimbra, Professor Doutor Armando Coelho, da Faculdade de Letras



Apresentação pelo Professor Doutor Armando Coelho, ao Reitor, do pedido de atribuição de Doutoramento *Honoris Causa* a Patrick Le Roux



Apresentação pelo Professor Doutor José d'Encarnação, ao Reitor, do pedido de atribuição de Doutoramento *Honoris Causa* a Alain Tranoy



Entrega de diploma pela Diretora da Faculdade de Letras ao novo Doutor Patrick Le Roux



Entrega de diploma pela Diretora da Faculdade de Letras ao novo Doutor Alain Tranoy



O Mestre-de-cerimónias lê o registo no Livro de Registos dos
Doutoramentos *Honoris Causa* da Universidade do Porto



O Reitor assina o Livro de Registos dos
Doutoramentos *Honoris Causa* da Universidade do Porto



A Diretora assina o Livro de Registos dos
Doutoramentos *Honoris Causa* da Universidade do Porto



Sessão de cumprimentos



Sessão de cumprimentos