



GENIUS LOCI LUGARES E SIGNIFICADOS PLACES AND MEANINGS

VOLUME 1

COORD.
LÚCIA ROSAS
ANA CRISTINA SOUSA
HUGO BARREIRA



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

GENIUS LOCI
LUGARES E SIGNIFICADOS
PLACES AND MEANINGS

COORD.
LÚCIA ROSAS
ANA CRISTINA SOUSA
HUGO BARREIRA

VOLUME 1

Título: *Genius Loci: lugares e significados | places and meanings – volume 1*

Coordenação: Lúcia Rosas; Ana Cristina Sousa; Hugo Barreira

Fotografia da capa: *Figura antropomórfica oculada* – Regato das Bouças, Serra de Passos, St.ª Comba, Portugal.

Adaptado por Marzia Bruno e Fuselog.

Design gráfico: Helena Lobo | www.hldesign.pt

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

ISBN: 978-989-8351-83-8

Depósito Legal: 434992/17

Paginação, impressão e acabamento: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda. | www.sersilito.pt

Porto

Dezembro 2017

Os textos e as imagens utilizadas são da inteira responsabilidade dos autores.

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

<i>Genius Loci</i> – lugares e significados	9
<i>Genius Loci</i> – places and meanings	11
ESPAÇOS SACROS	
Apresentação	15
Foreword	17
Las creencias femeninas y sus espacios de culto en Lusitania romana María Pilar Molina-Torres	19
Origins From Wind Cave (Washun Niya): Sacred Space as Contested Territory Jessica Garcia Fritz; Federico Garcia Lammers	33
Ermida do Paiva: arquitetura e implantação monástica na serra de Montemuro Cláudia Gonçalves Lopes Cunha	45
As igrejas das Ordens Religioso-Militares entre 1220 e 1327: das Inquirições Régias aos documentos normativos Paula Pinto Costa; Joana Lencart	57
O espaço eclesial como local de sepultura. As Visitações Quinhentistas às igrejas da Ordem de Santiago Mário Cunha	71
A arquitetura religiosa do Noroeste de Portugal no século XVI em debate: tempo, forma e proporção José Ferrão Afonso; Sílvia Ramos	85
El papel de las reliquias en la metáfora de los espacios sagrados. Análisis de relicarios de Galicia Diana Dúo Rámila	101
“Fronteiras entre o Sagrado e o Profano”: os Portais Religiosos da Lisboa dos Séculos XVII e XVIII Maria João Fontes Pereira Coutinho	117
A pintura dos tetos das igrejas do Alto Minho nos séculos XVII a XVIII Paula Cristina Machado Cardona	129
Dignificar o lugar, perpetuar a memória: os beneditinos na continuidade de representação de um culto Eva Trindade Dias	139
O Edifício do Seminário dos Missionários Apostólicos de Vinhais. Espaço sacro no contexto histórico da vila de Vinhais (Bragança) Helena Pires; Eduarda Vieira; J. Ferrão Afonso	151

<i>Genius loci vs Modo nostro</i> : a influência do espírito do lugar na fundação dos colégios jesuítas da província lusitana. O caso do colégio de Portalegre Inês Gato de Pinho	163
El conjunto religioso de Coporaque: Arquitectura para el culto Renato Alonso Ampuero Rodríguez	175
Altars de Talha Deslocados: metamorfoses e conversões de sentido. O caso da igreja de S. João Baptista do Lumiar Sílvia Ferreira	189
De espaços sagrados a “verdadeiros cancros”. As igrejas e conventos de Velha Goa no século XIX Vera Mariz	203
<i>Nomen est omen</i> or a testimonial potential of place: the Church of the Holy Virgin of Ljevisa in Prizren Jelena Pavličić	215
Cemitério: Museu a céu aberto – Um novo olhar ao Campo Santo. Proposta de musealização do cemitério da Igreja Luterana do Espírito Santo de Blumenau SC Raquel Brambilla	227
Sacred Site and <i>Museum of itself</i> . Florence and Rio de Janeiro, two case studies Giada Cerri	239
Constructing a <i>Genius Loci</i> : the St Pius X’s church in Wilrijk, 1957-1967 Eva Weyns; Sven Sterken	251
IMAGENS E CONTEXTOS	
Apresentação	267
Foreword	269
Voltando de relance à problemática da imagem Vítor Oliveira Jorge	271
Entre o ordinário e o extra-ordinário. Considerações sobre alguns lugares com arte rupestre de tradição esquemática do Norte de Portugal Maria de Jesus Sanches	281
<i>Passio Christofori</i> : a lenda de S. Cristóvão na igreja de Rio Mau (Vila do Conde) Lúcia Rosas	305
Una tumba para el Hijo del Trueno: la remodelación decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna argéntea de sus restos Ana Pérez Varela	319
La transformación de la iconografía de los animales del Presepio en la Edad Media Gabriela Benner	331
Um <i>Ritual de ungir e enterrar</i> do Mosteiro de Alcobaça, descoberto em Sta. Maria de Salzedas. Percursos possíveis de um manuscrito iluminado Catarina Fernandes Barreira, Luís Miguel Rêpas	343

<i>Ecce Agnus Dei: a presença dos medalhões de cera nas portas dos sacrários</i> Ana Cristina Sousa	355
Emblemática mariana aplicada en Portugal: fuentes foráneas para un discurso contrarreformista uniforme Carme López Calderón	371
Ao serviço da história: três hagiografias em azulejos para legitimação da Dinastia de Bragança Teresa Verão; Celso Mangucci; Alexandra Gago da Câmara	383
Os pintores e a pintura ilusionista na transição do século XVIII e XIX na região do Campo das Vertentes Rita de Cássia Cavalcante; André Guilherme Dornelles Dangelo	395
As reproduções de esculturas da antiguidade em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis Rui Morais	407
As reproduções de obras de Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis Rui Morais	423
La Universidad de Santiago de Compostela y sus Vitores José Manuel García Iglesias	435
Hospital D. Luiz I da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará como suporte identitário da comunidade de imigrantes lusos no Norte do Brasil Cibelly Alessandra Rodrigues Figueiredo; Cybelle Salvador Miranda; Ana Paula Rodrigues Figueiredo	447
Jan Frederik Staal in Amsterdam. The project of the Opera House as reconstruction of urban space in the Museumplein Alessandro Dalla Caneva	461
O Padrão dos Descobrimentos como «Imagem de Marca» do Estado Novo Alice Nogueira Alves; Vera Mariz	473
António Ferro e a propaganda de um certo Portugal: Berna e Roma, 1950-1956 Carla Ribeiro	485
Os registos de santos na azulejaria de fachada de Vila do Conde Gustavo Duarte Vasconcelos	497
A Lenda das Sete Senhoras: contributo para o estudo da Imaginária de Vestir em Bragança-Miranda Diana Rafaela Pereira	507
Nudez de imagens religiosas: algumas reflexões e um exemplo Florbela Estêvão	521
Confrontando interpretaciones de ciudad: Oviedo, el perfil del pasado y Gijón ciudad que se incorpora al siglo XXI Roser Calaf Masachs; Sué Gutiérrez Berciano	531

GENIUS LOCI – LUGARES E SIGNIFICADOS

Os três volumes que agora saem a público integram um conjunto de reflexões apresentadas ao Congresso Internacional *Genius Loci* – lugares e significados, realizado entre os dias 20 e 22 de abril de 2016 e organizado pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) da Faculdade de Letras e pelo CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória). A preparação deste encontro científico teve como motivação central comemorar as duas décadas de investigação, ensino e intervenção patrimonial desenvolvidos pelo Departamento desde a sua criação e, em paralelo, evocar o precoce desaparecimento de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, seu mentor e primeiro subscritor. Recordando o singular legado pedagógico-científico deste saudoso autor, marcado pelo carácter multidisciplinar do seu percurso e obra, convidámos a comunidade científica a apresentar propostas de discussão e reflexão sobre as áreas a que este mais se dedicou. Neste sentido, o plano do Congresso foi organizado em sete secções temáticas a saber: Arquiteturas Militares, Espaços Sacros, Gestão do Património, Imagens e Contextos, Mundo de Transição, Vernacular: Expressões e Representações e Vias, Paisagem e Território tendo, cada uma das secções, sido coordenada por docentes do DCTP.

O Encontro foi muito bem acolhido pela comunidade científica nacional e internacional, tendo sido submetidas 180 propostas de comunicação que envolveram 254 investigadores: 125 submissões nacionais e 55 de outras nacionalidades. Entre estas, destacamos a participação de investigadores espanhóis, com 21 propostas e de brasileiros, com 13. No entanto, o Congresso contou também com a presença de colegas oriundos de um número diversificado de países: Turquia, Itália, Reino Unido, Bélgica, França, Alemanha, Croácia, Estados Unidos da América, Letónia, Rússia e Sérvia. A este número de comunicações deve acrescentar-se e agradecer a participação dos sete conferencistas convidados para a abertura de cada uma das secções estruturantes do Congresso: secção 1 – Arquiteturas Militares – Manuel Retuerce Velasco, da Universidade Complutense de Madrid com o título “Los sistemas de fortificación en la Corona de Castilla”; secção 2 – Espaços Sacros – Eduardo Carrero Santamaría, da Universidade Autònoma de Barcelona, intitulada “Liturgia, reyes y catedrales. Sobre

una arquitectura concebida pra un reino o vestir la Iglesia para exaltar a un monarca”; secção 3 – Gestão do Património – Dominique Crozat, da Université Paul Valéry Montpellier, com a comunicação “A quoi sert le patrimoine? Patrimoine et développement territorial”; secção 4 – Imagens e contextos – António Martinho do Carmo Baptista, do Parque Arqueológico do Vale do Côa e do Museu do Côa, com o título “A arte do Côa e o espírito do lugar: tradição e modernidade”; secção 5 – Mundos de Transição – Carlos Fabião, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o título “Indígenas vs. romanos e romanos vs. bárbaros: conceitos, periodizações e suas consequências ou como tornar os processos de transformação e mudança em objecto de estudo”; secção 6 – Vernacular: expressões e representações – Paulo Ferreira da Costa, director do Museu Nacional de Etnologia, com o tema “Património Imaterial: entre a emblematização e a produção de conhecimento; secção 7 – Vias, Paisagem e Território – Laura Castro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto, com a comunicação “As caminhos de longe e de perto.”

Das 180 comunicações seleccionadas para comunicação, por razões várias só nos é possível apresentar ?. Estas foram submetidas a revisão científica operacionalizada pelos membros da comissão científica do Congresso. Mesmo assim, o elevado número de textos submetidos e o desequilíbrio de propostas apresentadas nas diferentes secções obrigou à organização desta obra em três volumes. As secções “Espaços Sacros”, “Imagens e contextos” e “Gestão do Património” acolheram um maior número de propostas de comunicação e consequentemente de artigos. De forma a garantir algum equilíbrio na dimensão de cada volume e sua coerência temática, optámos pela seguinte organização: no volume 1, os textos das secções “Espaços Sacros” (19) e “Imagens e contextos” (21); no volume 2, os das secções “Arquiteturas Militares” (16), “Mundos de Transição” (10), “Vernacular: expressões e representações” (11) e “Vias, paisagem e território” (10); no volume 3, os de “Gestão do Património” (23). O carácter multidisciplinar do Encontro proporcionou a reunião de artigos de diversas áreas científicas, embora com maior incidência nos domínios da Arqueologia, História e História da Arte, que se espera que venham a enriquecer e alargar o conhecimento nos campos de investigação que mais envolveram Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

GENIUS LOCI – PLACES AND MEANINGS

The three volumes, now published, are comprised of the essays presented in the *Genius Loci* International Congress – places and meanings, which was held between April 20 and 22, 2016 under the joint supervision of the Departamento de Ciências e Técnicas do Património (Department of Sciences and Techniques of Heritage, DCTP) of the Faculty of Arts and CITCEM (Transdisciplinary Research Center for Culture, Space and Memory). This academic conference was the product of two extremely important events: to commemorate the Department's two decades of existence as an institution of research, teaching and intervention in the field of Heritage and also to honour the late Professor Carlos Alberto Ferreira de Almeida, its mentor and first proponent. Recalling the unique pedagogical and scientific legacies left by this author so dear to us, legacies marked by the multidisciplinary nature of his course and body of work, we invited the scientific community to submit proposals for discussing and reflecting on fields to which he devoted himself the most during his life. For this reason, the Congress plan was divided into seven sections: Military Architectures, Sacred Spaces, Heritage Management, Images and Contexts, Worlds in Transition, Vernacular: Expressions and Representations and Paths, Landscape and Territory; each of these sections was supervised by lecturers affiliated with the DCTP.

The Congress received overwhelming support from the national and international scientific community – 180 communication proposals, involving 254 researchers, were submitted: 125 Portuguese submissions and 55 proposals from researchers of other nationalities. Of the latter group, we highlight the participation of various Spanish researchers, with 21 proposals and of several researchers from Brazil, with 13 proposals. The Congress was also attended by colleagues from a multitude of other countries: from Turkey, Italy, the United Kingdom, Belgium, France, Germany, Croatia, the United States of America, Latvia, Russia and Serbia.

To these communications we must add – and thank for the participation of – the seven invited speakers to open each of the structuring sections of the Congress: Section 1 – Military Architectures – Manuel Retuerce Velasco, Universidad Complutense de Madrid, with the essay titled “Los sistemas de fortificación en la Corona de Castilla”;

Section 2 – Sacred Spaces – Eduardo Carrero Santamaría, from the Autonomous University of Barcelona, with the paper titled “Liturgia, reyes y catedrales. Sobre una arquitectura concebida pra un reino o vestir la Iglesia para exaltar a un monarca”; Section 3 – Heritage Management – Dominique Crozat, Université Paul Valéry Montpellier, with the communication “A quoi sert le patrimoine? Patrimoine et developpement territorial “; Section 4 – Images and contexts – António Martinho do Carmo Baptista, from Archaeological Park of the Côa Valley and the Côa Museum, with the essay titled “A arte do Côa e o espírito do lugar: tradição e modernidade”; section 5 – Worlds in Transition – Carlos Fabião, from the Faculty of Letters of the University of Lisbon, author of the essay entitled “Índigenas vs. romanos e romanos vs. bárbaros: conceitos, periodizações e suas consequências ou como tornar os processos de transformação e mudança em objecto de estudo”; Section 6 – Vernacular: expressions and representations – Paulo Ferreira da Costa, director of the National Museum of Ethnology, with the paper “Património Imaterial: entre a emblematização e a produção de conhecimento; section 7 – Paths, Landscape and Territory – Laura Castro from the School of Arts of the Portuguese Catholic University of Porto, with the communication “As caminhos de longe e de perto.”

Of the 180 communications selected to be presented during the Congress, we are only able to publish (?) for several reasons. These presentations were submitted to the members of the congressional scientific committee for peer review. The high volume of texts submitted – along with the disparity in terms of subjects found in the proposals presented in the different sections – led us to publish this compilation in three volumes. The sections titled “Holy Places”, “Images and contexts” and “Heritage Management” received a greater number of proposals than the rest and, consequently, possess a greater volume of essays. To guarantee some degree of balance in the dimensions of each volume and their thematic coherence as a whole, we chose to divide them in the following manner: in Volume 1, the texts concerning the sections “Sacred Spaces” (19) and “Images and contexts” (21); in Volume 2, the sections “Military Architecture” (16), “Transitional Worlds” (10), “Vernacular: Expressions and Representations” (11) and “Roads, Landscape and Territory” (10); in Volume 3, the section “Heritage Management” (23). The multidisciplinary character of this academic conference united papers from several scientific fields, albeit with a greater incidence in the fields of Archaeology, History and History of Art, which we hope that shall contribute in a meaningful and impactful manner to the enrichment and to the broadening of knowledge in the fields of research to which Professor Carlos Alberto Ferreira de Almeida so passionately devoted himself in his scholarly endeavours.

ESPAÇOS SACROS

APRESENTAÇÃO

A propósito de espaços sacros e da sua relação com locais de deslumbramento paisagístico A. Dupront refere a consagração de lugares “d'accidentes cosmiques”, onde o natural se antropomorfiza. William Christian fala em “dramatic sites of the landscape” e Caro Baroja nos lugares altos e deslumbrantes como sítios que favorecem o numinoso, facilitam a possibilidade de hierofanias e podem predispor para o sagrado. Estes autores muito estimados por Carlos Alberto Ferreira de Almeida – que este Congresso homenagea – consagraram há muito o tema desta secção.

Referindo-se aos montes sacralizados, C. A. Ferreira de Almeida aponta como os locais mais favorecidos pelos romeiros «aqueles que apresentam penedos de formas ou posições insólitas, lapas ou fontes, verdadeiros e arvoredos, porque isso permite um peculiar sistema de acções e itinerários e, porque o homem tem uma necessidade fundamental de significados, tornam a imaginabilidade desse local muito rica, até pelas lendas etiológicas que se lhe associam, permitindo um conjunto de vivências que os possam unir a esse ambiente». O tema desta Secção teve nestas reflexões o seu ponto de partida.

A evolução e transformação do espaço sacro, a sua natureza e motivações, a relação entre as formas e os significados, as dinâmicas das transformações e a acumulação de programas artísticos são aspetos que ocupam hoje um assinalável interesse nos estudos da arquitetura e da devoção.

As arquiteturas concebidas para realização de rituais concretos, que justificam e conferem significado à espiritualidade de uma comunidade, são espaços construídos que materializam a articulação humana entre o tempo terreno e o tempo da transcendência.

A investigação sobre o espaço sacro numa perspetiva sistémica, a análise e interpretação das formas e significados na sua articulação com os rituais e a relação das suas transformações semânticas nos diversos contextos histórico-artísticos são elementos comuns às comunicações desta Secção que optámos por organizar de forma cronológica.

Conforme as tendências da historiografia dos últimos anos, a prática religiosa tem vindo a ser considerada como um fenómeno físico e espacial tanto como o é do ponto de vista devocional, visual e intelectual. A arquitetura é agora entendida como uma matriz de espaço sagrado e de ação devocional e/ou litúrgica, mais do que um simples objecto desenhado.

As relações entre arquitetura e a liturgia, entre a devoção e a localização das imagens no edifício de função religiosa, constituem um instrumento de análise e de interpretação da própria arquitetura. Elas definem as partes do edifício, as componentes modulares, os sistemas de circulação, etc.

A noção de espaço sacralizado ultrapassa o quadro restrito da espacialidade interna definida pela relação entre a arquitetura e a liturgia. Nesta Secção os espaços sacros são analisados em diversas escalas: a escala do templo; a escala média do conjunto onde se inscreve o edifício e a escala de interações entre o território e o património edificado.

Lúcia Rosas
Manuel Joaquim Moreira da Rocha

FOREWORD

On the subject of sacred spaces and their relationship with spaces that have a dazzling quality to their landscape, A. Dupront mentions the consecration of spaces “d’accidentes cosmiques”, where the natural is anthropomorphised. William Christian speaks of “dramatic sites of the landscape” and Caro Baroja alludes to high and stunning spaces as places that exude a certain numinous air, that facilitate the possibility of hierophanies and that may favour that which is deemed as sacred. These authors, held in the highest of esteems by Carlos Alberto Ferreira de Almeida – whom this Congress honours –, have long been recurring voices on the subject of this section.

C. A. Ferreira de Almeida, whilst discoursing on the topic of consecrated mounts, states that the places that were most favoured by pilgrims «aqueles que apresentam penedos de formas ou posições insólitas, lapas ou fontes, verdeiros e arvoredos, porque isso permite um peculiar sistema de acções e itinerários e, porque o homem tem uma necessidade fundamental de significados, tornam a imaginabilidade desse local muito rica, até pelas lendas etiológicas que se lhe associam, permitindo um conjunto de vivências que os possam unir a esse ambiente» (“were those boulders that were strangely shaped or oddly dispositioned, grottos or fountains, green spaces and groves, for they allow for a peculiar system of actions and itineraries and, because man has a fundamental yearning for meanings, are extremely fertile soil to the pilgrims’ own imaginary landscape – a landscape shaped by the aetiological myths associated with these spaces –, permitting a set of experiences that tie them to these environments”). The subject of this Section had these very reflections by C. A. Ferreira de Almeida as its starting point.

The evolution and transformation of the consecrated space, its nature and motives, the relationship between shapes and meanings, the dynamics of transformations and the accrual of artistic programs are aspects that are highly regarded and studied nowadays in the fields of architecture and devotion.

The various types of architecture conceived for the performance of concrete rituals, that provide justification and confer meaning to the spirituality of a community, are

manufactured spaces that materialise and embody the human articulation between their earthly *sojourn* and the period of transcendence.

The research on sacred spaces in a systemic perspective, the analysis and interpretation of the shapes and meanings in its articulation with the rituals and the relation of its semantic transformations in the various historical-artistic contexts are elements that are common to all essays in this Section – essays which we organised in a chronological manner.

According to the trends of historiography in the last years, religious practice has been considered as a physical and spatial phenomenon as much as it is from a devotional, visual and intellectual point of view. Architecture is now understood as a matrix of sacred space and of devotional and/or liturgical action, rather than a mere conceived object.

The relations between architecture and liturgy, between devotion and the position of images within the religious building, constitute an instrument of analysis and interpretation of architecture itself. They define the sections of the building, the modular components, the circulation systems, etc.

The notion of sacralised space goes beyond the restricted framework of internal spatiality defined by the relationship between architecture and liturgy. In present section the sacred spaces will be analysed in several degrees: the scale of the temple; the average scale of the set where the building is inserted and the degree of interactions between the territory and the constructed heritage asset.

Lúcia Rosas

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

LAS CREENCIAS FEMENINAS Y SUS ESPACIOS DE CULTO EN LUSITANIA ROMANA

MARÍA PILAR MOLINA-TORRES*

Resumo: As linhas seguintes destinam-se a analisar as crenças da mulher hispanorromana na Lusitânia. Para este fim foram recolhidos um total de cento e quatro inscrições votivas e honoríficas que mostra a permanência de devoções locais femininos de preferência em áreas rurais. No entanto, a falta de documentação arqueológica dificulta a análise dessas manifestações religiosas em áreas rurais e, assim, os seus limites geográficos. Naturalmente, as informações fornecidas por esses epígrafes devem ser estudados de forma abrangente em seu contexto sociocultural para evitar interpretações fragmentários de seu estabelecimento.

Palavras-chave: Devoções; Mulheres; Hispania; Epigrafia; Práticas religiosas.

Resumen: En las siguientes líneas se pretenden analizar las creencias de la mujer hispanorromana en Lusitania. Para ello se han recopilado un total de ciento cuatro inscripciones votivas y honoríficas que muestran la permanencia de devociones locales femeninas preferentemente en zonas rurales. Sin embargo, la falta de documentación arqueológica dificulta el análisis de estas manifestaciones religiosas en el mundo rural y con ello sus límites geográficos. Naturalmente, la información que aportan estos epígrafes debe ser estudiada de manera global en su contexto sociocultural para evitar interpretaciones fragmentarias sobre su establecimiento.

Palabras clave: Devociones; Mujer; Hispania; Epigrafía; Prácticas culturales.

Abstract: The following lines intend to analyze the beliefs of the hispano-roman woman in Lusitania. For this proposal we have collected a total of one hundred and four votive and honorific inscriptions that show the permanence of female local devotions mainly in rural areas. However, the lack of archaeological documentation difficult to analyze these religious manifestations in rural areas and thus, their geographical boundaries. Naturally, the information provided by these inscriptions should be studied comprehensively in their sociocultural context to avoid fragmentary interpretations over their establishment.

Keywords: Devotions; Woman; Hispania; Epigraphy; Religious practices.

* Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales y Experimentales.

Área de Didáctica de las Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Córdoba. pilar.molina@uco.es.

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación (HAR2015-68059-C2-1-R): (P)atrimonio (A) rqueológico, Nuevas (T)ecnologías, (T)urismo, (E)ducación y (R)estauración Social: un (N)exo Necesario para la ciudad histórica.

INTRODUCCIÓN

Pese al manifiesto interés que se ha tenido y se tiene acerca del mundo religioso romano, es significativa la escasez de investigaciones que han centrado sus esfuerzos en interpretar las creencias de la mujer en la Hispania romana. Es más, el principal motivo para emprender esta investigación fue esa ausencia de un trabajo de conjunto que recuperara la historia de las mujeres hispanorromanas. Desde una perspectiva de género, esta línea de investigación resulta especialmente novedosa tras años de estudios destinados a mostrar los usos culturales de las mujeres desde un enfoque subordinado al mundo masculino. No obstante, y a pesar de las recientes líneas de investigación, el estado actual de la cuestión no ha sido sometido a un exhaustivo proceso de reflexión y debate.

Por lo que respecta al enfoque metodológico, en este estudio la principal fuente de información ha sido la confección de un repositorio epigráfico que contiene ciento cuatro inscripciones honoríficas y votivas, siendo estas últimas mayoritarias y cuyo criterio para la selección de estos epígrafes no ha sido otro que las dedicaciones realizadas por devotas hispanorromanas en las que se muestra la divinidad a la que veneran. Esta base de datos que he elaborado exclusivamente para interpretar



Fig. 1. Localización de los epígrafes dedicados por mujeres en Hispania.

las preferencias religiosas de la mujer lusitana, también ha aportado información general sobre la repercusión que supuso la conquista romana en la transformación cultural y cultural de sus devociones.

LA ESFERA PÚBLICA DE LA MUJER LUSITANA Y SUS CULTOS CÍVICOS

A pesar de que la epigrafía es la principal fuente documental para nuestro estudio, tenemos la dificultad añadida de no poder averiguar a través de su análisis los privilegios que conllevan el cargo sacerdotal femenino y menos aún sus obligaciones en relación a los cultos que profesan. Otra desventaja la hallamos en la dispersión de los *corpora* epigráficos de la Península Ibérica que cobrarían sentido si el enfoque dado por estas publicaciones dejase su carácter local para configurar un material epigráfico amplio y actualizado que diese respuestas a las inciertas condiciones de la trayectoria social de las sacerdotisas que dan culto a determinadas divinidades en Lusitania o bien actúan únicamente como devotas que encomiendan sus peticiones a los dioses protectores.

De cualquier modo, tenemos constancia de que las divinidades indígenas, mistericas y romanas compartieron un mismo ámbito territorial. Ahora bien, a mi modo de ver si las creencias prerromanas y romanas en Lusitania se convirtieron claramente en un objeto de culto diferenciado, también existía una asimilación selectiva de los usos culturales que se debió establecer de manera desigual en las áreas rurales y urbanas. Es cierto que las deidades autóctonas y puramente romanas se establecieron dando lugar a un panorama religioso innovador que se caracterizó por su dispar difusión territorial. Por tanto, es posible confirmar que toda comunidad tuvo una expresión sociorreligiosa propia.

A este respecto, el hallazgo de una ara taurobólica en Mérida dedicada por *Valeria Avita* en el día de su natalicio¹, indica claramente que la ofrenda de sacrificio animal a *Magna Mater* no estaba prohibida a las mujeres. Como es lógico este testimonio cultural sería una práctica frecuente entre los devotos metróacos de Hispania. De hecho en Lusitania, J. Alvar sostiene que “el fenómeno cibélico es una importación de y para los grupos dominantes en las ciudades privilegiadas”². Sin embargo, este ritual de purificación personal trasciende al ámbito público para mantener el bienestar del estado y proteger a la familia imperial.

Por otra parte, es necesario aclarar que los epígrafes recogidos en el catálogo responden a un requisito específico que es la selección de las féminas de Hispania

¹ CIL II, 5260. Sobre el culto a *Magna Mater*, vid., ALVAR, 2008: 276; SPICKERMANN, 2013: 147-171.

² ALVAR, 1999: 44.

que se encuentran asociadas a una deidad, bien por una devoción particular o por las obligaciones estatales lo que no deja duda de que el hecho de dar culto a una divinidad en una inscripción honorífica o votiva no esencialmente está relacionado con una creencia personal sino que la ofrenda puede estar contaminada por la obligada fidelidad al orden oficial establecido, restando calidad a las inscripciones destinadas a mostrar agradecimiento por obtener un favor divino. No obstante, son muy reducidas las opciones que ofrece esta búsqueda ya que las inscripciones de mujeres vinculadas a una divinidad o virtud y que a su vez ocupen cargos sacerdotales o por el contrario hayan terminado su mandato reúnen solamente a dos mujeres³. Estos testimonios muestran la clara intención de la creyente lusitana de presentar sus prácticas culturales en un contexto alejado de los cultos cívicos. Ciertamente es este espacio más íntimo el principal destinatario de las aras votivas recogidas en el repositorio.

Sin embargo, y aunque no encontramos explicación a tan escaso material, lo que sorprende es la escasez de flamínicas documentadas en Lusitania, ya que únicamente *Flavia Rufina* acumula una retahíla de títulos relacionados con el culto a Júpiter en la provincia lusitana y en el municipio de *Salacia*⁴. El honor de ocupar un sacerdocio a nivel provincial debió ser la función pública más prestigiosa a la que aspiraba una matrona de provincias. En principio, lo habitual es que familias dominantes pertenecientes al *ordo decurionum* monopolizaran las competencias culturales de sus lugares de origen⁵. Pero si nos fijamos en el objeto de culto de la inscripción y el hecho de haber sido flamínica perpetua en *Emerita* y flamínica provincial podría pensarse que *Flavia* no era originaria de la capital de Lusitania sino que sus raíces se encontraban en *Salacia* donde fue hallada el ara consagrada a Júpiter Óptimo Máximo y comenzó su carrera sacerdotal⁶.

Hay otra serie de consideraciones que no debemos pasar por alto. La mayor parte de las sacerdotisas de Hispania no mencionan el objeto de culto ni su relación con la *domus Augusta*. Casual o no, la posibilidad de especular con el carácter irregular del culto a nivel provincial y local fundamentado en la multiplicidad de cargos sacerdotales es algo que se nos escapa. Sí podemos confirmar que, dadas las circunstancias en cada ciudad hispana, existiría una peculiar escala de sacerdocios que matizarían sus funciones dependiendo del ámbito, sea rural o urbano, donde se desarrollaran.

³ Nos referimos a la flamínica provincial, *Flavia Rufina* en Alcácer do Sal (CIL II 32) y también a la flamínica, *Iulia Modesta* en Oliveira do Hospital (CIL II 396, 397; AE 2004, 693).

⁴ CIL II 32; RAP 267.

⁵ GOFFAUX, 2006: 51-98.

⁶ DELGADO, 1999: 433-461; RODRÍGUEZ & SALINAS, 2000: 243-255; —, 2007: 577-596.

LAS CREENCIAS PRIVADAS DE LA DEVOTA LUSITANA

Por lo que respecta a Lusitania, he de destacar que el culto privado se caracteriza por un marcado sustrato indígena en convivencia con las creencias oficiales romanas. Asimismo, es necesario matizar que no todas las aras localizadas en esta provincia pertenecen a una casa. Es más la veneración al dios prerromano Endo-vélico⁷, de connotaciones claramente masculinas, no supone un impedimento para agrupar a una cantidad considerable de creyentes femeninas en un culto colectivo conformado en su santuario de San Miguel da Mota en Alandroal del que dan fe la densidad de altares hallados en su honor y realizados por una plural representación de grupos sociales⁸.

Concretamente esta veintena de dedicatorias femeninas recogen las necesidades culturales de un grupo social que con toda probabilidad pertenecieron a una comunidad local. Se trataría de un contexto especial de identificación cultural entre los devotos que mantienen las formas culturales propias de su entorno que se concentran particularmente en el *conventus Pacensis*. Del mismo modo, la mayoría de los epígrafes presentan el nombre de la divinidad junto a la palabra *Deo*, seguido del dedicante, a menudo del receptor para quien se solicita el favor divino y una fórmula ritual como *sacrum, ex voto* o *votum solvit libens animo*. En este sentido, la concentración geográfica del culto configuraría un espacio de encuentro sagrado que fortalecería la identidad cultural de la población lusitana.

Junto a estas referencias culturales, el carácter salutífero y de ultratumba fue un reclamo entre sus principales adeptas, principalmente madres que ruegan por la salud de sus hijos y esposos, hijas que agradecen la aparición de un familiar difunto surgida durante el sueño y maridos que manifiestan la esperanza de una pronta recuperación de sus mujeres e hijas. Estas demandas tan propias de un grupo familiar al *numen* protector por haberles devuelto la salud a sus seres queridos, confirman que las inscripciones *pro salute* a este dios tienen la intención de sanar, aunque en cierto modo no todas las dedicatorias *pro salute* tienen el propósito de curar a un enfermo.

Frente a esta abundancia epigráfica no es infrecuente encontrar elementos aislados de culto privado. El caso más elocuente es el de la diosa romana Proserpina

⁷ Aunque los devotos del dios lusitano son tanto masculinos como femeninos en nuestro catálogo solamente he recogido los testimonios culturales de veintiuna mujeres que como dedicantes o receptoras de las ofrendas epigráficas al dios se concentran en la región de Évora, concretamente en San Miguel da Mota (IRCP 499, 501, 502, 520, AE 2008, 119), Terena (IRCP 515, 532, CIL II 140, 5204, 6265, 6267) y Vila Viçosa (CIL II 127, 128, 132, 134, 136, 138, 141, 142, 5205, 5207).

⁸ CARDIM, 2002: 79-90; OLIVARES, 2002: 63; PRÓSPER, 2002: 351; GONZÁLEZ PARRILLA, 2004: 299-303; CARDIM, 2005: 721-766; SCHATTNER, 2005: 893-908; GUERRA, 2008: 159-167.

y la indígena *Dea Sancta Ataecina*, a quienes se les atribuye un carácter infernal sin que descartemos la virtud de mantener el buen funcionamiento de la agricultura y la protección de la salud⁹. Precisamente los apelativos que porta ésta última y que la vinculan a la ciudad de *Turobriga*¹⁰, son un indicio de que en esta región se ubicaron la mayor parte de aras dedicadas a la divinidad. A pesar de la dispersión de sus testimonios epigráficos, su contexto cultural en Hispania sería principalmente un antiguo lugar de culto situado en la Iglesia de Santa Lucía del Trampal¹¹. Por otro lado, hay que señalar que a pesar de ser una deidad femenina, las ofrendas de mujeres no son las más numerosas. De nuevo, tenemos un espacio sagrado de referencia para que los devotos diesen culto a sus dioses, pero no estamos tan seguros de que las creencias indígenas sean fenómenos secundarios en los ámbitos privados de los núcleos cívicos.

En cualquier caso, pese a que la mayoría de sus devotas no se vincularon con las ofrendas oficiales a la divinidad, la localización de epígrafes se delimita a zonas cercanas a las ciudades principales que se asociaron con centros de culto imperial en Lusitania. Las evidencias epigráficas del catálogo fechadas entre los siglos I-II d. C, muestran la posible existencia de otros espacios culturales en *Emerita* y sus alrededores que no podemos vincular físicamente entre sí. Pese a ello, probablemente sus fieles formaran parte de un heterogéneo colectivo cultural, aunque también es posible que la actuación particular mantuviese su culto de manera individual.

Por otra parte, sería interesante citar los paralelismos culturales que asocian a *Ataecina* con *Diana* sin que tengamos noticia epigráfica de esta última entre las devotas lusitanas. Lógicamente, la original personalidad de *Diana* que presenta múltiples atribuciones como la de diosa de ultratumba pero también de la fertilidad agrícola podría encubrir un culto a la divinidad prerromana. Aun así, y sin llegar a sacar conclusiones categóricas, sería arriesgado plantear esta posibilidad y justificar con ella esta ausencia. Seguramente, este hecho se une a un predominio de creencias claramente romanas en los *conventus Pacensis* y *Emeritensis* que hacen de *Juno* y *Venus* las diosas más veneradas por las mujeres¹². Aun así nada parece apuntar a que sus fieles deban buscar en su devoción a una deidad propia. En realidad aunque mi visión de los epígrafes a estas divinidades no es todo lo completa

⁹ Del culto a Proserpina solamente tenemos un epígrafe que destaca la facultad de la diosa para restablecer la salud de sus fieles (CIL II 145). Para el caso de *Ataecina* se conservan tres inscripciones en las que sus devotas cumplen con agrado su voto (HEp 5, 1995, 184, 185; AEspA 43, 1970, 132-169, nº 10) y una dudosa que cita a la divinidad solamente como *Dea Sancta* (HEp 7, 1997, 1156).

¹⁰ En relación a las diferentes fórmulas bajo las que aparece la diosa, vid., BLÁZQUEZ, 2006: 205-235

¹¹ ABASCAL, 2002: 37-57.

¹² CIL II 1024; IRCP 147, 229; HEp 12, 2002, 622; HEp 13, 2003/2004, 21.

que me gustaría, sí puedo confirmar la función imperial que prevalece en el culto a Venus lo que refuerza de manera evidente la predilección de los lusitanos por divinidades del panteón romano.

Más significativa en su conjunto es la documentación votiva lusitana que claramente presenta un peculiar culto a Júpiter Óptimo Máximo¹³. La considerable cantidad de altares destinados a este culto ofrece una particular visión de este fenómeno religioso en una zona delimitada del *conventus Emeritensis*. Curiosamente, los elementos indígenas en la onomástica de las devotas sugieren que la devoción por el dios capitolino en la esfera privada encubriría una ofrenda a una deidad autóctona. En efecto, conviene recordar que su difusión fue más acentuada en ámbitos con un claro sustrato indígena aunque es difícil explicar porque su culto aparece desplazado a áreas muy delimitadas y cercanas a las ciudades más importantes. Por tanto, la aparición de oferentes menos romanizados en esta área conventual será una constante en las manifestaciones culturales a este dios. De hecho, podemos corroborar en estos ofrecimientos que los dedicantes no expresan, si es que lo tienen, algún cargo público apareciendo expresamente como devotos de la divinidad. A pesar de esta evidencia todo parece indicar que la práctica del *votum* implicaría un buen conocimiento de las complejas prácticas religiosas romanas, además de definir el carácter espontáneo de estas creencias que se acometen en un espacio privado.

Del mismo modo que el culto a Júpiter pasó a formar parte de la religiosidad indígena es posible que se produjera un proceso de sincretismo que no se advierte claramente en las ofrendas votivas¹⁴. Sin embargo, las referencias a Júpiter con un apelativo indígena como Solutorio¹⁵ denotan no necesariamente una *interpretatio* sino más bien una denominación distintiva del dios romano en determinados contextos de población autóctonos en Lusitania¹⁶. De hecho, su dispersión por los territorios dependientes de los municipios y la existencia de elementos onomásticos de naturaleza autóctona reforzarían una creencia más personal y cercana a sus necesidades culturales que al dios oficial que protege al Estado. Desde este punto de vista, todo parece indicar que estas particularidades de carácter popular tienen

¹³ AE 1977, 433; AE 2011, 483; CIL II 755, 1015; HEp 1, 1989, 601; HEp 13, 2003/2004, 244; HEp 16, 2007, 91; RAP 285.

¹⁴ Así debió pensar *Dobiteina* al ofrecer un ara votiva a Júpiter Supremo Sumo y posiblemente identificar al dios del panteón romano con una creencia autóctona: *Dobitein/a Doquiri f(ilia) / [I]ovi Sup(remo) Su/mo votum l(ibens) a(nimo) s(olvit)* (RAP 299).

¹⁵ La inscripción dice así: *Saturni/na P[e]lli f(ilia) / Iovi S(olutorio) a(nimo) l(ibens)*(CIL II 675).

¹⁶ Cf. OLIVARES, 2009: 331-360.

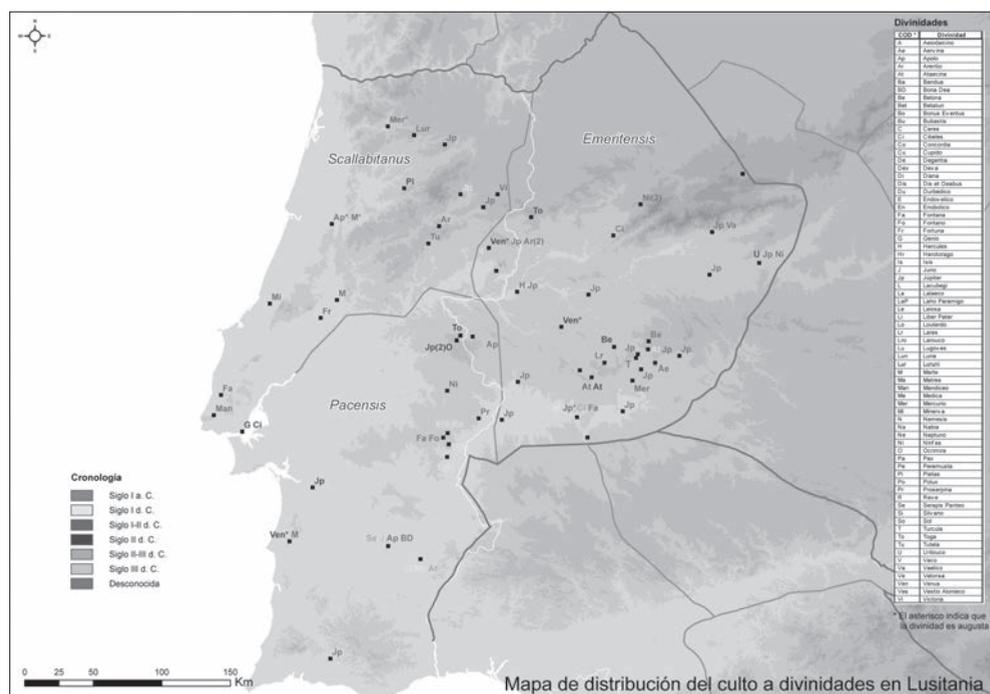


Fig. 2. Mapa de distribución de las creencias femeninas en Lusitania.

su reflejo en el culto a Júpiter Solutorio y Júpiter Liberator¹⁷ que perfectamente pudo compartir con el dios romano un mismo lugar geográfico sin necesidad de *interpretatio*¹⁸.

A MODO DE CONCLUSIÓN

De todo lo dicho, es un hecho que la introducción del modelo religioso romano no conllevó la necesaria exclusión de los cultos locales. La devota lusitana continuó con las prácticas rituales acordes a sus creencias cotidianas. De hecho, la implicación de un colectivo femenino en los cultos locales y su perseverancia al conservar sus usos religiosos tradicionales supuso la continuidad de algunas divinidades vinculadas a un espacio más íntimo.

Ahora bien, el motivo específico y real de una dedicación lo desconocemos porque raramente se concreta, aunque no es de extrañar que se recurriera cons-

¹⁷ La inscripción es la siguiente: [I]ovi Li[b](eratori) / Camilia / Avita/ aram / p(osuit) l(ibens) a(nimo) (AE 1946, 13).

¹⁸ BELTRÁN LLORIS, 2001-2002: 117-128.

tantemente a las súplicas divinas para proteger la salud de los hijos y las promesas, como es natural, se cumplieran con la intención de devolver el favor recibido. Asimismo podemos intuir las razones por las que se opta a una deidad determinada y sobre todo el motivo de tal ofrenda. Por tanto, demostrar qué grado de implicación devocional tenía una fémina y averiguar si estaba o no condicionada por las creencias del ambiente religioso del momento, es una tarea compleja. De ser así, no está muy claro si la relación entre el dios y la devota estaba vinculada a su tradición familiar o a las cualidades de la divinidad que otorgarán la ayuda solicitada.

En este sentido, la documentación epigráfica analizada nos ha facilitado una serie de indicios puntuales sobre el ámbito geográfico donde se asentaron los cultos femeninos. Precisamente a través de estas inscripciones votivas y honoríficas se percibe como la mujer lusitana aprovechó consciente e inconscientemente la transformación cultural para emprender una actuación más interesada a su toma de decisiones, tanto en su ámbito religioso como en el personal y que ha dejado su impronta en los espacios de culto estudiados.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABASCAL, Juan Manuel (2002) – *Las inscripciones latinas de Santa Lucía del Trampal (Alcuescar, Cáceres) y el culto a Ataecina en Hispania*. «Archivo Español de Arqueología», 75. Madrid: CSIC, p. 37-57.
- ALVAR, Jaime (1999) – *Las religiones mistericas en Hispania*. In ALFARO, Carmen et al. – *Religión y magia en la Antigüedad*. Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, p. 35-47.
- (2008) – *Romanising oriental Gods: myth, salvation, and ethics in the cults of Cybele, Isis, and Mithras*. *Religions of the Graeco-Roman World* 165. Leiden: Brill.
- BELTRÁN LLORIS, Francisco (2001-2002) – *Iuppiter Repulsor(ius) y Iuppiter Solutorius: Dos Cultos Provinciales de la Lusitania Interior*. «Veleia», 18-19. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, p. 117-128.
- BLÁZQUEZ, José María (1986) – *Sincretismo en la Lusitania romana*. In CHAPARRO, César, coord. – *Primeras Jornadas sobre manifestaciones religiosas de la Lusitania*. Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 7-14.
- (2006) – *Últimas aportaciones a las religiones de Hispania. Teónimos II*. «Ilu Revista de Ciencias de las Religiones», 11. Madrid: Instituto de Ciencias de las Religiones de la UCM, p. 205-235.
- CARDIM, José (2002) – *Endovellicus*. In CARDIM, José, coord. – *Religioes da Lusitania*. Lisboa: Loquuntur Saxa, p. 79-90.
- (2005) – *O Deus Sanctus Endovellicus durante a romanidade: zuma interpretatio local de Faunus Silvanus?*. «Palaeohispanica. Revista sobre lenguas y culturas de la Hispania Antigua», 5 (Acta Palaeohispanica IX). Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, p. 721-766.
- CARNEIRO, André (2012) – *Mulheres na Lusitânia romana: vestígios de uma presença discreta*. In FERREIRA, Maria João et al. – *Narrativas do poder feminino*. Braga: ALETHEIA, p. 547-564.

- D'ENCARNAÇÃO, José (2015) – *Manifestaciones religiosas en la Lusitania romana occidental*. In ÁLVAREZ, José María; NOGALES, Trinidad, eds. – *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, p. 267-273.
- DELGADO, José Antonio (1999) – *Flamines Provinciae Lusitaniae*. «Gerión», 17. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 433-461.
- GOFFAUX, Bernard (2006) – *Formes d'organisation des cultes dans la Colonia Augusta Emerita (Lusitanie)*. In DONDIN-PAYRE, Monique; RAEPSAET-CHARLIER, Marie-Thérèse, eds. – *Sanctuaires, pratiques culturelles et territoires civiques dans l'Occident romain*. Bruselas: Le Livre Timperman, p. 51-98.
- GONZÁLEZ PARRILLA, José María (2004) – *La presencia del culto al dios Endovellicus en el suroeste peninsular y su pervivencia en el mundo romano*. In ALVAR, Jaime; HERNÁNDEZ, Liborio, eds. – *Jerarquías religiosas y control social en el Mundo Antiguo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 299-303.
- GUERRA, Amílcar (2008) – *La documentation épigraphique sur Endovellicus et les nouvelles recherches dans son sanctuaire à S. Miguel da Mota*. In HAEUSSLER, Ralph; KING, Anthony, eds. – *Continuity and Innovation in Religion in the Roman West*, vol II. Portsmouth: Rhode Island, p. 159-167.
- OLIVARES, Juan Carlos (2002) – *Los dioses de la Hispania céltica*. Madrid: Universidad de Alicante.
- (2006) – *Urbanismo e interacción religiosa en las ciudades de la Hispania céltica*. «Iberia», 9. Universidad de La Rioja, p. 79-106.
- (2009) – *El culto a Júpiter, deidades autóctonas y el proceso de interacción religiosa en la céltica hispana*. «Gerión», 27. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 331-360.
- PRÓSPER, Blanca (2002) – *Lenguas y religiones prerromanas del Occidente de la Península Ibérica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ CORTÉS, Juana; SALINAS DE FRÍAS, Manuel (2000) – *Las elites femeninas en la provincia romana de Lusitania*. «Studia Historica», 18. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 243-255.
- (2007) – *El Culto Imperial en el contexto político y religioso del conventus Emeritensis*. In NOGALES, Trinidad; GONZÁLEZ, Julián, coords. – *Culto imperial: política y poder. Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, p. 577-596.
- SCHATTNER, Thomas; FABIÃO, Carlos; GUERRA, Amílcar (2013) – *A investigação em torno do santuário de S. Miguel da Mota: o ponto de situação*. «Cadernos do Endovélico», 1. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos do Endovélico, p. 65-98.
- SPICKERMANN, Wolfgang (2013) – *Women and the cult of Magna Mater in the western provinces*. In HEMELRIJK, Emily; WOOLF, Greg, eds. – *Women and the Roman City in the Latin West*. Leiden/Boston: Brill, p. 147-171.

ANEXOS

Tabla-resumen

Lugar de hallazgo	Conventus	Contexto		Cronología	Divinidad	Dedicante	Receptor
		Urbano/Rural					
Abertura	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter	Devoto/-a	
Alange	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo III d. C	Juno Regina	Devoto/-a	
Alcántara	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Alcántara	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Hercules	Devoto/-a	
Alcuéscar	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I-II d. C	Dea Sancta Ataecina	Devoto/-a	
Alcuéscar	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Dea Domina Ataecina	Devoto/-a	
Badajoz	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Baños de Montemayor	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Ninfas	Devoto/-a	
Baños de Montemayor	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Ninfas	Devoto/-a	
Cáceres	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Venus Augusta	Devoto/-a	
Caleruela	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Candeleda	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Deo Velico	Devoto/-a	
Candeleda	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Vaelico	Devoto/-a	
Candeleda	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Vaelico	Devoto/-a	
Candeleda	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Deo Velico	Devoto/-a	
Candeleda	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter	Devoto/-a	
Dehesa de Santiago de Bencáliz	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo III d. C	Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Escorial	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Mercurio	Devoto/-a	
Herguijuela	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Dea Sancta Ataecina	Devoto/-a	
Herguijuela	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Idanha-a-Nova	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Venus Augusta	Devoto/-a	
Idanha-a-Nova	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Idanha-a-Nova	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Arantio	Devoto/-a	
Idanha-a-Nova	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Arentio	Devoto/-a	
Logrosán	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Madroñera	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Belona	Devoto/-a	
Medellín	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Jupiter Tauro	Devoto/-a	
Mérida	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Marte	Devoto/-a	
Mérida	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo I-II d. C	Jupiter Augusto	Devoto/-a	
Mérida	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Cibeles	Devoto/-a	
Mérida	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Fontes	Devoto/-a	
Narros del Puerto	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Lares Viales???	Devoto/-a	
Oliva de Plasencia	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Cibeles	Devoto/-a	
Plasenzuela	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Belona	Devoto/-a	
Puerto de Santa Cruz	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Turcula	Devoto/-a	
San Martín de Trevejo	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Toga	Devoto/-a	
Santa Cruz de la Sierra	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Solutorio	Devoto/-a	
Talavan	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter O. M. Capitolino	Devoto/-a	
Talavera de la Reina	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Urילוouco	Devoto/-a	
Talavera de la Reina	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Jupiter Liberator	Devoto/-a	
Talavera de la Reina	Emeritensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Ninfas	Devoto/-a	
Valdefuentes	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Lares Viales	Devoto/-a	

Lugar de hallazgo	Conventus	Contexto		Cronología	Divinidad	Dedicante	Receptor
		<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>				
Villar del Rey	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter	Devoto/-a	
Zebreira	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Victoria	Devoto/-a	
Zorita	Emeritensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Aervina	Devoto/-a	
Alcácer do Sal	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Jupiter Optimo Maximo	Flaminica	
Aramenha	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Aramenha	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Ocrimira	Devoto/-a	
Aramenha	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Beja	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Serapi Pantheo	Devoto/-a	
Beja	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo III d. C	Juno	Devoto/-a	
Beja	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Apolo sancto	Devoto/-a	
Beja	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Bona Dea	Devoto/-a	
Bencatel	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Fontano y Fontana	Devoto/-a	
Elvas	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Proserpina	Devoto/-a	
Monforte	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Ninfas	Devoto/-a	
San Miguel de Mota	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
San Miguel de Mota	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
San Miguel de Mota	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
San Miguel de Mota	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico deo	Devoto/-a	
San Miguel de Mota	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo Endovelico	Devoto/-a	
Santiago do Cacém	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Venus Victrix Augusta	Devoto/-a	
Santiago do Cacém	Pacensis	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Marte	Devoto/-a	
Santo António das Areias	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Toga	Devoto/-a	
São Bartolomeu	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Serpa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Dea Medica	Devoto/-a	
Serpa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo Liber Pater	Devoto/-a	
Serpa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II-III d. C	Dea Sancta ¿Ataccina?	Devoto/-a	
Terena	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Terena	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo sancto Endovelico	Devoto/-a	
Terena	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo Endovelico	Devoto/-a	
Terena	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Terena	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Terena	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo Endovelico	Devoto/-a	
Valencia de Alcántara	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo III d. C	Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Valencia de Alcántara	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Apolo	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Enobolico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Deo Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	
Vila Viçosa	Pacensis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Endovelico	Devoto/-a	

LAS CREENCIAS FEMENINAS Y SUS ESPACIOS DE CULTO EN LUSITANIA ROMANA

<i>Lugar de hallazgo</i>	<i>Conventus</i>	<i>Contexto</i>		<i>Cronología</i>	<i>Divinidad</i>	<i>Dedicante</i>	<i>Receptor</i>
		<i>Urbano</i>	<i>Rural</i>				
Alcobaça	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Minerva		Devota
Almaceda	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Tutela	Devoto/-a	
Antas	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	
Bobadela (Oliveira do Hospital)	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Pietas	Flaminica	Flamen provincial
Castelejo	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Arantia et Arantio	Devoto/-a	
Cavernaes	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Luruni	Devoto/-a	
Condeixa-a-Velha	Scallabitanus	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Apolo Augusto	Devoto/-a	
Condeixa-a-Velha	Scallabitanus	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Marte Augusto	Devoto/-a	
Lisboa	Scallabitanus	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Al Genio	Devoto/-a	
Lisboa	Scallabitanus	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Siglo II d. C	Cibeles	Devoto/-a	
Mafra	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Fontana	Devoto/-a	
Orjais	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Siglo I d. C	Jupiter Supremo Sumo	Devoto/-a	
Sabugal	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Victoria	Devoto/-a	
São Pedro do Sul	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Mercurio Augusto Aguacco	Devoto/-a	
Sintra	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Mandiceo	Devoto/-a	
Tomar	Scallabitanus	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		Marte	Devoto/-a	
Torres Novas	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Fortuna	Devoto/-a	
Vale da Senhora da Póvoa	Scallabitanus	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		Jupiter Optimo Maximo	Devoto/-a	

ORIGINS FROM WIND CAVE (WASHUN NIYA): SACRED SPACE AS CONTESTED TERRITORY

JESSICA GARCIA FRITZ*
FEDERICO GARCIA LAMMERS**

Resumo: O estudo sobre Espaços Sagrados no Ocidente é baseado numa ordem construída que fundamentalmente não é parte da ordem "natural" das coisas - escalas geológicas e territoriais existem para lá da percepção espacial construída da sacralidade. Esta percepção é afetada pela relação entre espaços sagrados e a origem de povos e culturas por todo o mundo. O presente artigo tem como objetivo explorar a relação entre espaço sagrado e territórios contestados no contexto da criação do mito do Povo Lakota no território do Dakota do Sul.

Palavras-chave: Espaços Sagrados; Lakota; Wind Cave; Território Contestado.

Abstract: The western study of Sacred Spaces is based on a constructed order that is primarily not a part of the "natural" order of things – geologic and territorial scales exist outside of the constructed spatial perception of sacredness. This perception is affected by the relationship between sacred spaces and the origins of people and cultures across the world. This paper will explore the relationship between sacred space and contested territories in the context of the creation myth of the Lakota People in the territory of South Dakota.

Keywords: Sacred Spaces; Lakota; Wind Cave; Contested Territory.

* South Dakota State University. jessica.garcia-fritz@sdstate.edu.

** South Dakota State University. federico.garcia-lammers@sdstate.edu.

INTRODUCTION

Throughout the history of western architecture, sacred space has become synonymous with constructed spaces or markers that have laid claim to a sacred site. Typologies such as Christian cathedrals and Islamic mosques commonly exemplify constructed sacred spaces; less common in the western study of sacred spaces, however, is a study based in a constructed order that is primarily a part of the “natural” order of things. Geologic spaces that exist at territorial scales typically remain outside of the constructed spatial perception of sacredness. While constructed sacred spaces are rooted in narratives made physical by people, geologic sacred spaces are simply rooted in narratives. These narratives drive the relationship between sacred spaces and the origins of people and cultures across the world. For Lakota people, who live in present-day South Dakota in the north-central United States of America, a clear sacred narrative developed around a geologic space. Washun Niya, or Wind Cave, is the subterranean sacred space from which humans first emerged. When Lakota people first spoke of their origins, they spoke of a small hole in the ground from which the wind blew. While a sacred hypothetical underground was understood to exist beyond the hole, no one could have imagined the one-square mile of cavernous space that actually existed below the ground. As this geologic space was further explored by non-Lakota people it became a part of a contested territory. Indeed, questions arose in regards to ownership, but questions also pertained to the application of sacred space. How can sacredness be applied to a (geologic) space if its physical extents have not yet been determined? What are the implications of sacred spaces that are not identified by constructed or iconographic means of narrative expression? This paper will explore the relationship between sacred space and contested territories within the context of the origin story of Lakota people.

ORIGINS

In Lakota culture, oral narratives establish histories that are passed from generation to generation. The Lakota origin story or emergence story varies from band to band, though the emergence from Washun Niya (Wind Cave) remains the same. According to the story, humans emerged from a place in the underground in order to inhabit the earth. The following version stems from the Cheyenne Creek community on the Pine Ridge Indian Reservation as told by Wimer Mesteth to Sina Bear Eagle¹:

¹ MESTETH, 2016: 1.

This story begins at a time when the plants and animals were still being brought into existence, but there were no people or bison living on the earth. People at that time lived underground in Tunkan Tipi – the spirit lodge – and were waiting as the earth was prepared for them to live upon it. To get to the spirit lodge, one must take a passageway through what the ancestors referred to as Oniya Oshoka, where the earth “breathes inside”. This place is known today as Wind Cave, referred to in modern Lakota as Maka Oniye or “breathing earth”. Somewhere, hidden deep inside this passageway, is a portal to the spirit lodge and the spirit world.

There were two spirits who lived on the surface of the earth: Iktomi and Anog-Ite. Iktomi, the spider, was the trickster spirit...Anog-Ite, the double-face woman, had two faces on her head. On one side, she had a lovely face, rivaling the beauty of any other woman who existed. On the other, she had a horrible face...Anog-Ite filled a pack with buckskin clothing intricately decorated with porcupine quills, different types of berries, and dried meat. She then loaded the pack onto the back of her wolf companion, Sungmanitu Tanka. When the wolf was ready, Iktomi led him to a hole in the ground and sent the wolf inside Oniya Oshoka to find the humans...Once there, the wolf told the people about the wonders of the Earth’s surface and showed them the pack on his back. Most of the people stayed with Tokahe (the leader of the humans), but all those who tried the meat followed the wolf to the surface.

The wolf led the people to the lodge of Anog-Ite. Anog-Ite invited the people inside... she soon taught the people how to hunt and how to work and tan an animal hide. This work was difficult, however...they began to freeze and starve. They returned to the lodge of Anog-Ite to beg for help, but it was then that she revealed her true intentions...The people didn’t know what to do nor where to go, so they simply sat on the ground and cried. At this time the Creator heard them, and asked why they were there. They explained the story. The Creator said, “You should not have disobeyed me; now I have to punish you.” The way the Creator did that was by transforming them- turning them from people into great, wild beasts. This was the first bison herd.

Time passed and the earth was finally ready for people to live upon it. The Creator instructed Tokahe to lead the people through the passageway in the cave and onto the surface. On the surface, the people saw the hoof prints of a bison. The Creator instructed them to follow that bison. From the bison, they could get food, tools, clothes, and shelter. The bison would lead them to water. Everything they needed to survive on the earth could come from the bison. When they left the cave, the Creator shrunk the hole from the size of a man to the size it is now, too small for most people to enter, to serve as a reminder so the people would never forget where they came from.

This narrative evidences an origin rooted in the underground. While other versions differ in the way humans emerged, like Albert White Hat’s version in



Fig. 1.
Opening to Washun
Niya (Wind Cave)
with scaled figure for
reference.

which the earth swallowed her children to shake and cleanse the earth² the location of emergence always remains: Washun Niya (Wind Cave). Unusual though, is the tangible, physical opening that delineates the emergence (Fig. 1), while the underground world remains unknown.

In Paha Sapa (Black Hills) of South Dakota, versions of the origin story clash with the settling of Paha Sapa (Black Hills) by Euro-Americans in the nineteenth century. These two intersecting histories fundamentally shape and misshape the meaning of sacred space. These histories affect the present link between political and geological territory. In the middle of this contested battleground is Washun Niya (Wind Cave). With the western expansion of the United States, the former nomadic life of Lakota people and their sacred association with the landscape dwindled as American Indian lands within the United States were compacted into reservations. As a result, Washun Niya (Wind Cave) extended from the small, breathing opening into a vast geological formation that today works as a staple of tourism.

POLITICAL TERRITORY

The basis of the relationship between American Indians and Euro-Americans in the nineteenth century United States stemmed from disagreements over religion,

² WHITE HAT, 2012: 1.

hunting, and productive land. For Lakota people, these disagreements began in 1803 with the Louisiana Purchase. Under President Thomas Jefferson the United States acquired lands on which numerous Indian Tribes resided. In 1815, the United States began the process of moving Indians from the eastern United States to western lands³.

In South Dakota, a series of treaties and battles between the United States government and American Indian tribes reinforced this complex relationship. For example, the Fort Laramie Treaties of 1851 and 1868 established boundaries for Lakota people with the concept of an “organized tribe” in mind. This was a Euro-American construct foreign to Lakota culture. In 1868, the Great Sioux Nation was officially established and Lakota people, or the Sioux as they were identified by Euro-Americans, were further confined.

Within the context of sacred space, these treaties provided an important foundation for how sacred space was interpreted and politicized. Within the larger context, the area known as Paha Sapa (Black Hills) was guaranteed to Lakota people through the 1868 Fort Laramie Treaty. However, the sacredness of the entire territory was brought into question especially as Paha Sapa (Black Hills) became desirable to miners. This was in spite of the sacredness of specific sites within the Black Hills. Linea Sundstrom describes this in her observations:

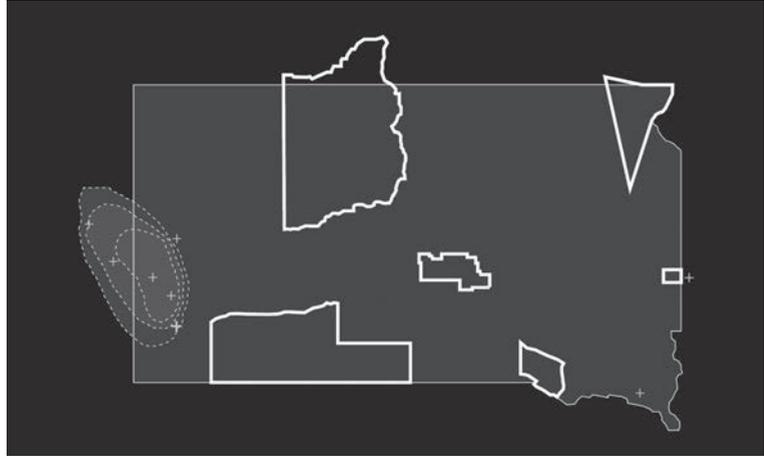
New groups entering or reentering the area recognized the sacred sites of their predecessors and often adopted them as their own. Thus the question of whether the Lakotas “had time” to develop religious traditions about the Black Hills reflects a naïve view of culture change. Both the Lakotas and the Cheyennes placed old religious traditions into new (or renewed) contexts as they entered (or reentered) the Black Hills area. Rather than having to invent such traditions, the Lakotas recognized and adopted the religious traditions of those who preceded them in the area. Myth structures permitted the reconciliation of old traditions to new places, as well as the adoption of new beliefs. Whether this was a process of borrowing new traditions or renewing old ones, the result was a complex sacred geography⁴.

Sundstrom’s reference to the «naïve view of culture change» is significant when considering the role and conception of sacred space. Lakota people encountered problems with evidencing the sacredness of Paha Sapa and Washun Niya for three reasons. First, no physical record was kept of the location of sacred sites. Though no drawings or writings existed that explained the location and sacredness of a specific site, oral narratives did exist. As a result, treaties emerged as the first

³ WILKINS, 2007: xxxxi.

⁴ SUNDSTROM, 1997: 206.

Fig. 2.
Map of South
Dakota with current
reservation borders
(solid white lines)
and Paha Sapa or
Black Hills (dotted
white lines).



physical record that identified American Indian Land although they were not always accurate. Second, these oral narratives vary from band to band and even person to person. This is the nature of oral narratives and traditions; they are evolving fluid methods of documentation. However, Euro-American settlers and even the United States government interpreted these narratives as nullified myths. Finally, sacred spaces were never marked through a physical intervention. For example, constructed architectural space was used to mark the birthplace of Jesus (Church of the Nativity) and the ascension of Mohammed (Dome of the Rock). However, Lakota people saw sacred sites as ever evolving. The geography was the physical intervention made by the creator and it did not need to be marked nor disturbed.

Because of these cultural perceptions, Paha Sapa (Black Hills) was slowly encroached upon. Starting in the 1870's, one-thousand men led by General George Armstrong Custer investigated reports of gold in Paha Sapa (Black Hills). They searched the entire area for gold and eventually found a fortune in places like Deadwood and Lead. The gold rush hit a peak from 1876-1877 as men claimed land that belonged to Lakota people. Battles such as the 1876 Battle of Little Big Horn were fought between Lakota and Euro-American soldiers⁵. Unlike Lakota oral traditions, several anti-American Indian sentiments were recorded during this time by authors and journalists. One author, Richard Dodge reflected on the time by writing, «Native American entirely lacked morality and were something less than human, and the theme of The Black Hills was the need to get the area into the hands of whites who could extract wealth from the natural resources wasted

⁵ WILKINS, 2007: 86.

under Indian occupation»⁶. Dodge foresaw ranches, cities, and tourist hotels moving into the territory as soon the “miserable nomads” could “be got rid of.” In 1877, at the peak of the battle and the gold rush, the United States Congress responded to the battles by cutting off rations to Lakota people and ceded the Black Hills to the United States. The Lakota people literally lost their place of origin Washun Niya (Wind Cave) to the government (Fig. 2).

GEOLOGICAL TERRITORY

In addition to no physical records, evolving narratives, and no physical way to mark the sacred space, a fourth condition presents itself before the Lakota argument for sacred space. In all origin stories, the physical sacred space is referred to only as the small opening that breathes. What then comprises the sacred space? Is it the opening? Is it both the opening and the cave?

While Lakota people spoke about the hole that blew air, no story existed of anyone entering the cave. It was a Euro-American hunter who made the first recorded discovery in 1881. According to John W Bohi «Although it seems quite probable that various Indians must have come across the small natural opening to Wind Cave during the centuries of prehistorical habitation of the Black Hills area, the first real discovery, that is recognition of the opening as something unique and interesting, occurred only with the arrival of permanent settlers»⁷. In Bohi’s mind, the Lakota people never truly discovered Wind Cave. Instead, the discovery was attributed to two Euro-American brothers, Tom and Jesse Bingham. According to the documented discovery, Tom and Jesse were hunting and as Jesse was following a deer he heard whistling. He followed the whistling and saw grass blowing on a windless day. His brother and he discovered an eight by ten inch hole in the rocks through which the wind was blowing. They marked the hole and continued to hunt. This is how Washun Niya came to be called Wind Cave.

Shortly after, Jesse and Tom returned to the cave, opened an entrance next to the natural opening, and built a log house over the opening. What ensued was a series of investigations and explorations made by locals including Charlie Crary, who squeezed through a narrow hole and used twine to mark his route, as well as Odo Reder and family, C.H. Walker and family, and Miss Parker, who were the first party to camp in the cave.

⁶ SUNDSTROM, 1997: 186.

⁷ BOHL, 1962: 365.



Fig. 3.
Box Work Formation
in Washun Niya
(Wind Cave).

This moment of discovery coincided with a point in history when a shift in aesthetic inquiry occurred. In *Notes on the Underground*, Rosalind Williams explains, «before the eighteenth century, aesthetic inquiry was clearly understood to be part of metaphysical and moral philosophy. The central aesthetic problem was to define objective properties that make an object beautiful»⁸. In the western world during the eighteenth century a shift occurred in the aesthetic experience from beautiful objects to sublime nature. The sublime simultaneously terrifies and pleases us to produce astonishment, resulting in delightful terror. This marked a shift in the scale of what was considered beautiful; a shift from small objects to vast landscapes. Poets and artists began to describe and paint sublime settings. Images of the sublime included mountains, oceans, and open skies. Of course the ultimate form of the sublime was darkness as it denied a visual connection to the landscape and invoked a sense of terror through the unknown. Therefore, the underground became the ultimate example of the sublime as it exemplified the transition in aesthetic inquiry. «Thus cave tourism began as a deliberate quest for sublime experience»⁹. Throughout Europe and Britain, middle and upper classes descended into the underground in order to seek the sublime. This type of tourism carried into the Americas.

As beautiful stalactites and stalagmites were discovered in Washun Niya (Wind Cave), the cave became a tourist destination. Eventually, the cave became the discovered home of the largest network of Box Work in the world. As calcite

⁸ WILLIAMS, 2008: 84.

⁹ WILLIAMS, 2008: 86.

deposits filled between other minerals and these minerals dissolved away, the calcite remained as a veined network in the cave. People came to Washun Niya (Wind Cave) to see these formations (Fig. 3).

In 1886, after the Bingham left, the South Dakota Mining Company laid three mining claims on the land. Gold was intended to be searched for in the cave. In April 1890, the company hired Jesse D. McDonald to manage the property. «It was with the arrival of the McDonalds that the era of serious explorations and exploitation of Wind Cave begins»¹⁰. A homestead was built around Wind Cave and guided tours by candlelight were conducted. John's son, Alvin explored most of the cave and he kept a detailed diary of his discoveries. In his diary he mentions an "opening up" of the cave through dynamite blasts as well as the names he gave to each of the rooms he discovered, the estimated measurements of the spaces, and the recorded chief routes.

As tourism increased at Washun Niya (Wind Cave), the US Department of the Interior took notice. In 1903 the United States Government designated Washun Niya (Wind Cave) as Wind Cave National Park. Ultimately the appropriation and expansion of land, which began in 1815 led to the displacement and disregard for the sacred space of Lakota people. According to Lakotas and to some extent archeological evidence Lakotas have always lived in the area surrounding Paha Sapa. Many historians and politicians claim Paha Sapa and Washun Niya were not sacred to Lakotas instead arguing that the idea of sacredness was used as a means to reclaim land in the twentieth century. The territory became contested and continues to be a place latent with conflict.

CONCLUSIONS

The study of Washun Niya (Wind Cave) highlights a displacement of cultural origins. Through intentional misreading, ignoring, and the appropriation of sacred space Washun Niya (Wind Cave) became a contested territory. Since the 1890's it has been discovered that Wind Cave expands one square mile under the surface. It is the first cave to be designated a national park anywhere in the world as well as the seventh longest cave in the world.

In spite of these discoveries, the bounds and limits of Washun Niya (Wind Cave) continue to be unknown. When Lakota people discovered Washun Niya, they only marked the entrance as sacred. Does the extension of the cave through subsequent discovery diminish the sacredness of the cave? When spaces, like

¹⁰ BOHL, 1962: 370.



Fig. 4.
Cathedral Room
in Washun Niya
(Wind Cave).

the Cathedral Room are discovered, should they also be categorized as sacred spaces (Fig. 4)?

While occupation and land ownership are deeply tied to the historical role of sacred space across Europe, it is less true in the Americas. Evidence of the occupation of various periods can be seen in built structures and fortifications throughout Portugal and Spain. This is most evident in the construction and occupation of sacred spaces such as cathedrals and mosques. In the Iberian Peninsula, the territorial tension and geopolitical history is embedded into constructed artifacts that are clearly architectural. In the Great Plains of the United States, occupation is visible at a territorial scale. Sacred Space is typically measured through the limits of constructed physical space.

In a sublime subterranean world, dark, and limitless, it becomes difficult to discern where the sacred space starts and where it ends. The perceptual and physical limits of sacred space are brought into question. In a church or mosque, walls, a roof, a vault, etc. define the space. Perceptual limits of the space are defined through the spiritual dimensions of sacred rituals.

Therefore, conclusions stem from the meaning attached to the landscape and geological constructs that exist outside of the imposed human order. They lie in the application of sacred space rather than the construction of sacred space. Sacred space does not need to be built; it simply needs to be documented or represented in order to occupy the narrative framework of different cultures. With Washun Niya, the method of representation, oral narratives versus written records, led to the contestation of sacredness.

Ultimately what makes Wind Cave sacred is the Lakota Origin Story. Lakota relatives inhabited these spaces while underground. Therefore, the underground

though physically unexplored is also sacred. As we discover these spaces, we discover the spaces lived in by Lakota and human relatives. There is simply no constructed evidence to marvel at, which also made the displacement of culture and the appropriation of sacred territory simple for the United States government. The future of sacred space that occupies this contested territory largely unfolds through narrative.

BIBLIOGRAPHY

- BOHL, John W. (1962) – *Seventy-Five Years at Wind Cave: A History of the National Park* – «South Dakota Department of History Report and Collections», vol. XXXI. Pierre: State Publishing Company, p. 365-468.
- MESTETH, Wimer (2016) – *Wind Cave: The Lakota Emergence Story*. «National Park Service U.S. Department of Interior». Available at <https://www.nps.gov/wica/learn/historyculture/upload/Lakota-Emergence-Story-Accessible-for-website.pdf> (accessed on 03/11/2016)
- PALMER, Arthur N. (2014) – *Wind Cave: An Ancient World Beneath the Hills*. Hot Springs: Black Hills Parks and Forests Associations Wind Cave National Park.
- SUNDSTROM, Linea (1997) – *The Sacred Black Hills: An Ethnohistorical Review* – «Great Plains Quarterly», vol. 17, no. ¾ (summer/fall). Lincoln: University of Nebraska Press, p. 185-212.
- WHITE HAT, Albert (2012) – *Creation Story*. «Teachings & Health Class, Lakota Studies Department, Sinte Gleska University». Available at <https://www.youtube.com/watch?v=6-wM3XYIQ4c> (accessed on 04/01/2016)
- WILKINS, David E. (2007) – *American Indian Politics and the American Indian Political System*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- WILLIAMS, Rosalind (2008) – *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and the Imagination*. Cambridge: MIT Press.

ERMIDA DO PAIVA: ARQUITETURA E IMPLANTAÇÃO MONÁSTICA NA SERRA DE MONTEMURO

CLÁUDIA GONÇALVES LOPES CUNHA*

Resumo: Apontada como casa da Ordem Premonstratense em Portugal, a Ermida do Paiva (Castro Daire), situada na serra de Montemuro, é um testemunho significativo das ligações complexas entre arquitetura e território, na época românica. Uma preexistência eremítica, a proximidade a vias, as potencialidades agrícolas do local, ajudam-nos a compreender a implantação monástica – a qual reflete os processos de ocupação e organização do território português, coevos da formação da nacionalidade.

Pelas suas características singulares – as suas siglas, as influências do Centro-Oeste de França –, a Ermida é uma obra importante para a investigação sobre as filiações estilísticas e os processos de transferência das formas na arquitetura da época românica; e ainda para aprofundar o conhecimento acerca do impacto dos grandes obradouros cistercienses na região nos séculos XII e XIII.

Palavras-chave: Arquitetura românica; Implantação; Território.

Abstract: Ermida do Paiva (Castro Daire), located in serra de Montemuro, and referred as house of the Premonstratensian Order in Portugal, is an example of the complex ties between architecture and landscape in the romanesque era. In order to understand its territorial implantation, we must consider a first settlement of eremites, the proximity to roads, the agricultural potential of the site; it reflects the processes of territorial occupation at the time, when the novel kingdom of Portugal was being shaped.

Because of its singular aspects – the lapidary marks, the influence of the Centre-West of France on its architecture –, Ermida is an important subject for the investigation of the formal connection between buildings and the artistic transmission (circulation of models) in the context of romanesque architecture; it is also relevant to understand the impact of the constructions of the Cistercian Order in the region, during the 12th and 13th centuries.

Keywords: Romanesque architecture; Territorial implantation.

* FLUP. claudialopeskunha@gmail.com.

A Ermida do Paiva (Castro Daire), também designada *Templo das Siglas*¹, deve a sua fortuna crítica aos textos que ao seu estudo consagrou Aarão de Lacerda (1890-1947), como apontado por Lúcia Rosas, Leonor Botelho e Nuno Resende². Estes autores chamaram a atenção para as questões que o mosteiro medieval ainda coloca à historiografia da arte, evidenciando-se os contributos dados, sobretudo, por Carlos Alberto Ferreira de Almeida (1934-1996). Com efeito, Ferreira de Almeida salientou a relevância da Ermida considerando tratar-se de um «monumento com qualidades e lições que o singularizam dentro da nossa arquitectura românica»³.

Na problemática da fundação monástica e da filiação em Prémontré subsistem várias dúvidas, dada a escassez das fontes e as lacunas de informação que a documentação medieval sobre a Ermida patenteia. O documento mais remoto é uma carta de 1145 através da qual D. Afonso Henriques doou uma propriedade situada na Foz do Douro a Roberto e seus confrades da ermida de Riba Paiva⁴. A tese da fundação premonstratense foi questionada por Norbert Backmund⁵, que frisou que os textos medievais não fazem qualquer menção aos Premonstratenses na Ermida, datando do século XVI a primeira documentação que assegura a filiação em Prémontré ainda no século XII. Como observado por L. Rosas, L. Botelho e N. Resende, a leitura da inscrição de sagração do templo, de Mário Barroca⁶, indica a presença de um cônego daquela Ordem no ato celebrado em 1214 – parecendo, assim, permanecer como único registo coevo da presença de Premonstratenses na Ermida.

Se nada conhecemos sobre D. Roberto – um eremita, um religioso, um nobre? Com ligação aos Premonstratenses? Com origens forâneas? –, a sua importância ficou assinalada na inscrição funerária que, na cabeceira do templo, recorda o seu desaparecimento em 1160⁷. A documentação portuguesa continuaria a referir-se ao mosteiro como *eremitério* ou *ermida de D. Roberto* ao longo dos séculos XIII e XIV⁸, evidenciando como aquela figura terá sido marcante no processo de fundação e desenvolvimento da casa religiosa. Mas as fontes documentais fornecem outros dados importantes para a compreensão das lógicas e motivações da implantação monástica: a existência de uma estrutura prévia no local, de carácter eremítico, e o apoio e proteção concedidos pelo poder régio e nobreza.

¹ LACERDA, 1919.

² ROSAS *et al.*, 2013: 245-248.

³ ALMEIDA, 2001: 128.

⁴ Pub. em AZEVEDO, 1958 (doc. 211).

⁵ BACKMUND, 1959: 416-441.

⁶ BARROCA, 1995 (vol. II, inscrição n.º 273).

⁷ BARROCA, 1995 (vol. II, inscrição n.º 105).

⁸ GOMES, 2000: 57-58.

José Mattoso, ao relacionar a posição geográfica de um grupo de eremitérios (Entre-Douro-e-Minho e Beiras) com a situação do povoamento durante a primeira metade do século XII, concluiu que o movimento eremítico se tornou «(n)uma das formas que entre nós se adoptaram para fixar os habitantes em lugares de fraca densidade humana»⁹; o que explica que a autoridade régia tenha favorecido os eremitas com privilégios importantes e gratuitos, como é o caso da doação que o primeiro monarca português fez aos eremitas de Riba Paiva¹⁰. Refere J. Mattoso que os anacoretas medievais procuraram sítios desertos mas que se localizassem junto ou perto de estradas e burgos, e não tanto o isolamento absoluto – o que se revelaria imprescindível para obterem géneros e utensílios indispensáveis à sua subsistência mas também fundamental para o desempenho de funções assistenciais¹¹. No caso da Ermida, a implantação na bacia hidrográfica do Paiva facilitaria o acesso à via que seguia ao longo deste vale, permitindo ir de Viseu até Entre-os-Rios¹²; por outro lado, situava-se relativamente próxima de Castro Daire, povoação junto da qual passava a via que ligava o norte e o sul do território.

A obrigatoriedade dos religiosos se ocuparem da receção e hospitalidade de pobres e peregrinos consta da carta de proteção concedida à Ermida por um Legado do Papa em 1173¹³. A carta de doação de D. Afonso Henriques faz referência às relíquias da Virgem e do arcanjo Miguel no eremitério junto ao Paiva – o que leva a supor que o próprio cenóbio possa ter sido centro de romagem. Incidindo sobre a arquitetura religiosa na época românica, Ferreira de Almeida explicou o quão importante foi a carga simbólica do lugar, na escolha de sítio para a fundação de uma igreja ou de um mosteiro¹⁴. Nessa perspetiva, a sacralidade do lugar, conferida pela presença de relíquias em Riba Paiva e pela vida eremítica – ancorada na figura de D. Roberto –, ajuda-nos a compreender esta implantação monástica.

As Inquirições de 1258 atestam que o mosteiro foi edificado em propriedade reguenga, sendo do padroado e da apresentação régia¹⁵; revelam ainda como o

⁹ MATTOSO, 1971: 18.

¹⁰ A relevância da propriedade costeira doada aos eremitas de Riba Paiva explica-se pela importância do sal e do pescado, «dois grandes vectores da economia medieval da época românica» (ALMEIDA, 1978: 129-145, vol. I).

¹¹ MATTOSO, 1971: 19-20.

¹² N. Resende ressalva a importância do Paiva, rio que, não sendo navegável, constituiu um canal de penetração entre o Douro e a Beira. No território de Montemuro, «as vias aproveitam os vales como forma de vencer os fortes desníveis de Montemuro e aqueles assumem o papel simultâneo de refúgio e passagem», com destaque para o Paiva, os dois ribeiros do Bestança, o Varosa e o Balsemão (RESENDE, 2012: 79 e 175).

¹³ MATTOSO, 1971: 35; BACKMUND, 1959: 419, 426, 437-438.

¹⁴ A escolha do lugar para a construção de uma igreja não seria arbitrária, partindo, muitas vezes, «de razões galvanizantes como aparição celeste, milagrosa, encontro prodigioso de relíquias ou de imagens». ALMEIDA, 1978: 7 (vol. II).

¹⁵ Pub. em [S.A.] 1936: 943.

cenóbio foi favorecido com inúmeras doações, com herdades, vinhas, soutos, casais, moinhos em lugares dispersos pelas atuais freguesias de Alhões, Castro Daire, Cinfães, Ermida, Monteiras, Moura Morta, Picão, Pinheiro, Reriz, Tarouquela e Tendais¹⁶. Em Alhões, metade da *villa* era reguenga e a outra metade pertencia ao *hermitagio Donni Roberti*¹⁷, tendo sido dada a povoar a D. Roberto por D. Mem Moniz e D. Cristina. Constituindo o vale do Bestança uma «faixa importante de povoamento que vai desde Porto Antigo, na margem do Douro, até Alhões, um dos povoados mais altos da serra»¹⁸, esta *villa* pode ter tido uma posição estratégica no contexto da ocupação da região; e o seu povoamento, por D. Roberto, será uma expressão do prestígio daquela figura e do seu cenóbio junto dos poderosos senhores de Riba Douro, e do seu papel nos processos de povoamento e organização territorial de Montemuro.

O local de fixação dos religiosos de Riba Paiva situava-se nas franjas do antigo território de *Anegia*, região que terá correspondido aos atuais concelhos de Penafiel, Marco de Canaveses, Cinfães, Castelo de Paiva e Arouca, e onde se impôs a linhagem dos de Riba Douro, exercendo o seu governo desde os inícios do século XI (o que incluía a fundação e controlo da maior parte dos mosteiros da região)¹⁹. Inserindo-se num movimento que foi comum no período correspondente à consolidação do novo reino, a Ermida aparece envolvida nas políticas de povoamento e organização do território, associada quer à alta nobreza quer aos primeiros monarcas portugueses – a carta de foral de Pinhel é um outro testemunho dessas ligações²⁰.

Se hoje a situação do monumento nos parece algo isolada nas encostas sul da serra de Montemuro, na época de fundação monástica e nos séculos seguintes o cenóbio deve ter encabeçado um processo de profunda transformação daquela área: através da promoção do seu povoamento; da criação de uma rede de caminhos que se deve ter adensado à medida que aumentava a importância do cenóbio e se alargava o seu domínio; da construção da paisagem agrícola. Embora não seja possível reconstituir a totalidade do seu património²¹, os dados patenteados nas Inquirições e no foral concedido ao couto da Ermida por D. Manuel I (1514)²², bem como o direito de

¹⁶ CUNHA, 2015: 37-43.

¹⁷ [S.A.] 1936: 983.

¹⁸ GIRÃO, 1940: 90.

¹⁹ ROSAS & SOTTOMAYOR-PIZARRO, 2009: 83-95.

²⁰ Em 1191 D. Sancho I incumbia o prior da Ermida de conceder carta de foral à povoação de Pinhel, no contexto de uma «política de organização territorial e administrativa desta região, tanto mais relevante quanto é vizinha do reino castelhano-leonês» (COSTA, 2010: 21).

²¹ O desconhecimento do paradeiro do cartório original inviabiliza o conhecimento da totalidade dos bens fundiários da casa monástica, bem como a extensão territorial dos seus domínios. RESENDE, 2012: 257-258.

²² O foral manuelino elencou os lugares que pertenciam ao mosteiro, espelhando a dispersão do seu património pelo território que constitui hoje o concelho de Castro Daire: a oriente, São Joaninho e Cujó,

padroado sobre as igrejas de Baltar, São Joaninho, Alhões, Reriz, S. Pedro de Ester e S. Eufémia de Vandoma, permitem conjecturar que o mosteiro terá controlado uma parte substancial da vertente meridional de Montemuro, com os seus domínios a estenderem-se ainda para o vale do Bestança e em redor de Castro Daire²³.

Referindo-se à Ermida, Ferreira de Almeida²⁴ evidenciou as potencialidades agrícolas do lugar, na meia encosta²⁵, entre a mancha mais extensa do monte, apta à pastorícia, e as áreas requeridas para o cultivo, sob a forma de socalcos que se sucedem até ao Paiva ou nas várzeas²⁶; nas Inquirições encontramos referências a vários soutos entre as propriedades doadas ou deixadas em testamento ao mosteiro²⁷. Assim, esta implantação monástica parece espelhar a trilogia que compunha o equilíbrio do ecossistema do território, imprescindível para a subsistência e desenvolvimento da comunidade religiosa²⁸.

A proximidade de recursos hídricos e o seu aproveitamento devem também ter influído na adoção do local de fundação monástica. Segundo Amorim Girão, na extensão do Paiva que segue de Castro Daire até Reriz – onde se inclui a Ermida – o rio corre sobre terrenos graníticos e as margens do vale são intensamente arborizadas e abundantes de nascentes de água, por oposição aos terrenos xistosos, menos férteis, que se sucedem após Reriz²⁹. Analisando as características climáticas de Montemuro, aquele geógrafo chamou a atenção para a vantagem das vertentes da serra orientadas a sul (como as encostas viradas para o Paiva), mais soalheiras e menos expostas aos ventos frios de norte³⁰. Esta situação favorável é bem perceptível ao observar-se a Ermida *in loco*, com o conjunto edificado a mostrar-se amplamente banhado pela luz do sol ao longo do dia. Com a igreja orientada de forma canónica, as dependências claustrais foram encostadas ao seu lado sul – «a banda da melhor exposição»³¹ –, numa solução muito frequente na época medieval. As parcelas remanescentes das suas dependências regulares constituem «um dos poucos testemunhos de claustros românicos em Portugal»³², devendo datar do primeiro quartel do século XIII.

e a ocidente, Ester; e, dentro dos limites do antigo couto, Carvalhosa, Codeçais e Sobrado/Sobradinho. ROSAS *et al*, 2013: 253.

²³ CUNHA, 2015: 37-43.

²⁴ ALMEIDA, 1986: 11 e 107.

²⁵ O edifício foi implantado na cumeada de uma pequena elevação a 380m de altitude. ROSAS *et al*, 2013: 248.

²⁶ Na várzea de Reriz o mosteiro tinha propriedades e moinhos. [S.A.] 1936: 925.

²⁷ [S.A.] 1936: 935 e 938.

²⁸ Sobre este assunto consulte-se ALMEIDA, 1978: 25-34 (vol. I).

²⁹ GIRÃO, 1940: 30.

³⁰ GIRÃO, 1940: 50-51.

³¹ ALMEIDA, 2001: 82.

³² ALMEIDA, 1986: 38-39.

Por último, não podemos deixar de sublinhar que aquela estrutura domina toda a paisagem envolvente, demarcando-se de qualquer outro edifício naquela extensão do vale, designadamente pelo modo como a sua fachada – de aspeto robusto, ritmada por dois volumosos contrafortes – se destaca naquelas encostas. Na época de fundação e desenvolvimento da casa monástica, o *Templo das Siglas* deverá ter constituído, de modo ainda mais expressivo, um sinal da humanização daquele território. Nesse sentido, a sua implantação remete-nos para a ideia que Ferreira de Almeida exprimiu ao frisar o quanto a igreja foi representativa para os homens daquela época, como sinal da posse e ocupação da terra, e garantia de uma certa segurança religiosa e psíquica dos seus moradores: «Com a sua torre e o seu sino, é um verdadeiro sinal de paisagem humana, estruturada e habitada»³³.

Em suma, podemos afirmar que a Ermida do Paiva é um exemplar pleno de significações para a compreensão do binómio lugar-arquitetura; a sua implantação apenas poderá ser plenamente apreciada se interpretada no contexto histórico e sociocultural da época, e se entendido o território – em que se estabeleceu – enquanto realidade complexa, nas suas múltiplas vertentes (como vimos, geográfica, política, económica, antropológica, etc.).

Embora apresente planimetria de nave única e uma abside, a Ermida afasta-se do esquema arquitetónico mais repetido nas igrejas românicas portuguesas, pelas dimensões/proporções invulgares do corpo da igreja e, sobretudo, pela complexa solução patenteada na cabeceira. Abobadada, a abside apresenta, no segundo tramo, remate poligonal interna e externamente – constituindo o único exemplar com esta configuração que chegou até nós, no panorama da arquitetura românica nacional³⁴, com exceção do absidiolo remanescente da cabeceira medieval da Sé do Porto³⁵. Em conjugação com a configuração poligonal da cabeceira, Ferreira de Almeida³⁶ observou no monumento beirão outras formas e modelos identificados como oriundos da região francesa do Limousin: o esquema de organização dos alçados dos portais e frestas de iluminação, com toros diédricos que assentam em colunas (ou colunelos) de diâmetro idêntico, com a transição a fazer-se através de

³³ ALMEIDA, 1978: 7 (vol. II).

³⁴ As capelas-mor das igrejas de Ferreira e Roriz apresentam remate poligonal, mas apenas internamente; o absidiolo remanescente da cabeceira de São Tiago de Coimbra mostra configuração poligonal no lado externo. Veja-se CUNHA, 2015: 65-71.

³⁵ Segundo Ferreira de Almeida a catedral portugalense, cujas obras terão arrancado no último quartel do século XII, apresentava uma cabeceira em charola, única no panorama nacional da época; era composta por capela-mor e deambulatório com três capelas radiantes e dois absidiolos laterais poligonais, numa solução com grandes semelhanças com exemplares do Centro-Oeste de França, como Beaulieu, Le Dorat, Solignac, ou ainda Souillac. ALMEIDA, 1978: 254 (vol. II); —, 1987: 31; —, 2001: 115.

³⁶ ALMEIDA, 1987: 31-32.

pequenos capitéis dispensando-se ábacos ou impostas³⁷; os capitéis de face diédrica (ábacos bipartidos) que se apresentam como solução de adaptação das arcadas aos espaços de planta poligonal³⁸.

O cotejo com a igreja de Noailles, situada perto de Brive-La-Gaillarde, permite-nos consolidar a tese do caráter limosino da Ermida. Com ambas as absides de planta poligonal, o alçado interno da capela-mor portuguesa apresenta claros paralelos com a igreja do Limousin, evidenciados na forma de organização das arcaturas cegas, que se apoiam em conjuntos de colunas duplas adossados aos ângulos formados pelos panos murários, e nos capitéis geminados de face diédrica³⁹. A reforçar a hipótese de o monumento francês ter servido de modelo para a obra beirã, destaca-se ainda a afinidade formal da escultura arquitetónica de um grupo de capitéis de ambas as absides⁴⁰.

Na Ermida, a nave mostra-se relativamente alta e sobretudo muito larga, se comparada com outros exemplares românicos de igrejas com uma nave – como Ferreira, Roriz ou Sanfins de Friestas. A largura acentuada da nave é perceptível do exterior, quando apreciada a fachada principal do templo; alta e particularmente larga, as proporções desta fachada parecem não ter paralelo nas nossas igrejas românicas de nave única. Esta característica, bem como o modo como foi organizado o seu alçado, levam-nos a propor o cotejo com a igreja do mosteiro de São João de Tarouca, implantado a cerca de trinta e cinco quilómetros. Apesar da diferença de escalas e programas planimétricos, a fachada ocidental do *Templo das Siglas* revela semelhanças com a fachada da igreja cisterciense: pela divisão da superfície murária em três panos, com recurso a dois contrafortes que se elevam quase até à empena; pela relação entre a largura do pano central e a dos panos laterais; e pelas próprias proporções do pano central e a relação destas com as dimensões do portal.

A hipótese de ligação entre os dois edifícios torna-se significativa se atentarmos na questão das marcas lapidares da Ermida – as quais, pelas suas características excepcionais, constituem um dos aspetos que singularizam esta obra no contexto da arquitetura portuguesa da época⁴¹. Ana S. e Castro e Luís Sebastian realizaram o estudo gliptográfico das estruturas medievais de Tarouca tendo, numa primeira

³⁷ Os portais e frestas da Ermida podem ser cotejados com exemplares das igrejas limosinas de Solignac, La Souterraine, Saint-Léonard de Noblat, Saint Robert, Meyssac, Lissac-sur-Couze. CUNHA, 2015: 74-75, 134-140 e 148-149.

³⁸ Para um maior desenvolvimento sobre este assunto consulte-se CUNHA, 2015: 79-80, 86-89 e 145-147.

³⁹ CUNHA, 2015: 82-89.

⁴⁰ Sobre esta matéria veja-se CUNHA, 2015: 144-145.

⁴¹ ALMEIDA, 1986: 15; —, 2001: 128.

abordagem a Salzedas e à Ermida do Paiva, constatado a utilização de um número considerável de siglas da obra tarouquense nestes dois monumentos⁴².

Torna-se imperativo considerarmos o fenómeno da implantação cisterciense na região das Beiras, com destaque para os mosteiros fixados no vale do Varosa – São João de Tarouca, Abadia Velha e Santa Maria de Salzedas. Estabelecendo-se, para a Ermida, uma baliza cronológica entre 1145 e 1214, verificamos que esta terá sido contemporânea daqueles grandes obradouros cistercienses⁴³. É inquestionável o impacto da fixação da Ordem de Cister entre nós, com aqueles monges a constituírem-se como «motores de desenvolvimento no tempo em que a sua presença foi, deveras, marcante na sociedade portuguesa», como expressa M. Alegria Marques⁴⁴. As suas siglas têm sido apontadas como uma das marcas da inovação trazida para Portugal⁴⁵; sinal de novidade para a arquitetura portuguesa da época parece também ser o sistema de abobadamento com recurso à abóbada de berço quebrado, com a colocação das abóbadas das naves colaterais no sentido transversal ao da nave central, num eficaz sistema de contrafortagem que se pode observar na igreja de Tarouca⁴⁶.

Outras obras como as igrejas de Cedofeita, Águas Santas, Roriz, Fandinhães e Travanca, e a sul do Douro a matriz de Armamar, apresentam a modinatura dos toros diédricos e capitéis sem ábaco, acusando a fortuna daquele sistema na arquitetura portuguesa da época; porém, nestes edifícios a marca limosina revela um carácter pontual – manifesta-se sobretudo pelo emprego da referida modinatura, e apenas em parte das frestas/portais –, diferenciando-se da Ermida do Paiva, onde se verifica um quadro de conjugação de soluções arquitetónicas, construtivas e de formas escultóricas de procedência limosina. Esta circunstância leva-nos a conjecturar sobre a presença na Ermida de um *magister operis* que conhecia e dominava os formulários da arquitetura medieval do Limousin, talvez mesmo oriundo dos estaleiros franceses. Por outro lado, impõe-se considerar a relação com Cister quando observamos a fachada principal do *Templo das Siglas* ou as abóbadas quebradas da sua capela-mor com abundantes siglas – como vimos, esta relação já se encontra demonstrada ao nível das marcas lapidares.

A explicação para as soluções e modelos do Centro-Oeste de França empregues na Ermida do Paiva tem sido associada à obra da Sé do Porto e ao impacto

⁴² Na Ermida os autores observam a existência de uma média de vinte e duas marcas de canteiro, «todas elas semelhantes às identificadas no mosteiro de S. João de Tarouca» (CASTRO & SEBASTIAN, 2010: 83).

⁴³ Com as obras iniciadas em 1152, a igreja de Tarouca foi sagrada em 1169; a estrutura que veio a ser conhecida como Abadia Velha terá sido fundada alguns anos após Tarouca. Em Salzedas a sagração do templo ocorreu em 1225. ALMEIDA, 2001: 135-136.

⁴⁴ MARQUES, 2006: 7.

⁴⁵ ALMEIDA, 1978: 48 (vol. II); —, 2001: 136.

⁴⁶ PAGARÁ, 2006: 54.

que aquela terá tido em toda a região portuense⁴⁷. Todavia, considerando o modo como na Ermida se reproduziram de modo tão completo (e mesmo sistemático, no caso da solução dos alçados de frestas e portais) formulários da arquitetura limosina, questionamo-nos se na igreja beirã se poderá ter constituído um ponto de receção desses formulários – à margem da catedral portugalense – e, a partir daí, a disseminação dos mesmos na região. Perante a evidência da ligação com os Cistercienses do vale do Varosa, interrogamo-nos se poderá residir no fenómeno construtivo de Cister nas Beiras, nos séculos XII e XIII, a chave para a compreensão das soluções forâneas aplicadas na Ermida. Terão os grandes obradouros cistercienses potenciado a propagação dessas formas e soluções pela construção então em curso no território de Montemuro e mesmo a norte do Douro?⁴⁸

Nesta problemática a questão das marcas lapidares parece revelar-se fundamental. Dos edifícios citados destaca-se a igreja de Armamar, na qual se evidencia a modinatura limosina nas frestas da cabeceira, bem como um modelo escultórico com afinidades formais com capitéis do *Templo das Siglas* e de igrejas do Limousin⁴⁹; por outro lado, o monumento patenteia siglas que têm sido comparadas com as dos edifícios cistercienses, nomeadamente Salzedas⁵⁰ – pelo que encontramos, nesta obra, pontos de contacto com a Ermida.

Julgamos que as características específicas da Ermida do Paiva – a singularidade das suas siglas (pela abundância e variedade de desenho, e pela relação com as construções cistercienses do vale do Varosa) e as ligações atestadas com a arquitetura medieval do Limousin – fazem deste monumento uma obra revelante para o estudo da arquitetura românica portuguesa. Partindo da Ermida, o levantamento e estudo de conjunto das marcas lapidares da região, à semelhança daquele já concretizado para São João de Tarouca, bem como outras metodologias aplicadas no mosteiro tarouquense (como a investigação sobre a proveniência dos elementos pétreos da construção⁵¹), poderão aportar novos contributos para o conhecimento do impacto das grandes obras cistercienses na construção da época; e ainda permitir formular hipóteses sobre os processos de transferência de formas, modelos e soluções na arquitetura medieval daquele contexto territorial.

FONTES:

[S.A.] (1936). *Portugaliae monumenta historica* [...]. Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa.

⁴⁷ ALMEIDA, 1987: 31.

⁴⁸ Para um maior desenvolvimento sobre este assunto consulte-se CUNHA, 2015:172-179.

⁴⁹ CUNHA, 2015: 76-77, 149-150 e 154-156.

⁵⁰ TEIXEIRA, 1999: 234-235.

⁵¹ Veja-se SEBASTIAN, 2013: 35-37.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, C. A. F. de (1978) – *Arquitectura Românica de Entre Douro e Minho*. Porto: FLUP. Tese de Doutoramento.
- (1986) – *O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa.
- (1987) – *Influências Francesas na Arte Românica Portuguesa*. In *Histoire du Portugal, Histoire Européenne. Actes du Colloque* (1986). Lisboa-Paris: FCG, p. 27-36.
- (2001) – *O Românico*. Lisboa: Editorial Presença.
- AZEVEDO, Rui de (1958) – *Documentos Medievais Portugueses. Documentos Régios*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, vol. I, tomo I.
- BACKMUND, N. (1959) – *Les origines de l'Ordre de Prémontré au Portugal*. «Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto», vol. XXII (fasc. 3-4), p. 416-441.
- BARROCA, M. J. (1995) – *Epigrafia Medieval Portuguesa: 862-1422*. Porto: FLUP. Tese de Doutoramento.
- CASTRO Ana S. e; SEBASTIAN, Luís (2010) – *Estudo glíptográfico do Mosteiro de S. João de Tarouca*. In *Actas do 4º Congresso de Arqueologia Peninsular-Promontória Monográfica*. Faro: Universidade do Algarve, p. 79-90.
- COSTA, Paula P. (2010) – *Os forais de Pinhel*. Pinhel: Município de Pinhel.
- CUNHA, Cláudia (2015) – *Ermida do Paiva. Arquitetura e Escultura*. Porto: FLUP. Dissertação de Mestrado.
- GIRÃO, Amorim (1940) – *Montemuro. A mais desconhecida serra de Portugal*. Coimbra: Coimbra Editora.
- GOMES, S. A. (2000) – *Premonstratenses*. In AZEVEDO, C. M., dir. – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- LACERDA, A. de (1919) – *O Templo das Siglas. A Igreja da Ermida do Paiva*. Porto: Edição de autor.
- MARQUES, Maria A. F. (2006) – *Notas de Abertura. As Beiras e a presença de Cister*. *Actas do I Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões* (2005). São Cristóvão de Lafões: Sociedade do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, p. 7-8.
- MATTOSO, José (1971) – *Eremitas portugueses no século XII*. «Lusitania Sacra», 1.ª Série, Tomo 9, p. 7-40.
- PAGARÁ, Ana (2006) – *Caracterização morfotológica da arquitectura dos Cistercienses na região das Beiras*. In *As Beiras e a presença de Cister. Actas do I Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões*, p. 51-62.
- RESENDE, N. (2012) – *Fervor & Devoção: Património, culto e espiritualidade nas ermidas de Montemuro (séculos XVI a XVIII)*. Porto: FLUP. Tese de Doutoramento.
- ROSAS, Lúcia M. C.; SOTTOMAYOR-PIZARRO, J. A. de (2009) – *Território, Senhores e Património*. In ALVES, J. F., coord. – *Marco de Canaveses. Perspectivas*. Marco de Canaveses: Câmara Municipal, p. 81-116.
- ROSAS, Lúcia M. C.; BOTELHO, Maria L.; RESENDE, Nuno (2013) – *Ermida do Paiva: reflexões e problemáticas*. «Revista da Faculdade de Letras: ciências e técnicas do património», Vol. XII. Porto: FLUP, p. 245-262.
- SEBASTIAN, Luís (2013) – *Mosteiro de S. João de Tarouca: da investigação à musealização*. In *Atas das 1.as Conferências do Museu de Lamego/CITCEM*. Lamego, Museu de Lamego/ CITCEM, p. 35-37.
- TEIXEIRA, Ricardo (1999) – *Arqueologia dos espaços cistercienses no Vale do Douro*. In *Cister no Vale do Douro*. GEHVID, Edições Afrontamento, p. 191-242.



Fig. 1 e 2.
Vistas do local de
implantação da
Ermida do Paiva
(fotografias da
autora).



Fig. 3.
Local de implantação
monástica no vale do
rio Paiva (imagem
Google Earth).



Fig. 4.
Fachadas principais das igrejas da Ermida do Paiva e de São João de Tarouca (fotografias da autora).



Fig. 5. Capelas-mor das igrejas da Ermida do Paiva (fotografia da autora) e de Noailles/Corrèze/Limousin (origem: Peter Potrowl, Wikimedia Commons, Église de l'Assomption-de-Notre-Dame de Noailles).

AS IGREJAS DAS ORDENS RELIGIOSO-MILITARES ENTRE 1220 E 1327: DAS INQUIRIÇÕES RÉGIAS AOS DOCUMENTOS NORMATIVOS

PAULA PINTO COSTA*
JOANA LENCART**

Resumo: A abordagem das igrejas das Ordens Religioso-Militares constitui um campo de investigação ainda em aberto e encerra elementos fundamentais para o esclarecimento do carácter de cada uma destas instituições presentes em Portugal e da forma como organizavam os seus territórios e exerciam os seus direitos jurisdicionais. Propomo-nos, assim, fazer o levantamento das igrejas confiadas às Ordens Militares a partir das inquirições régias feitas ao longo do século XIII (1220, 1258, 1284 e 1288/90) e da lista das igrejas de 1320-21. Dado que as Ordens não foram especiais produtoras de documentação relacionada com o tema em estudo, estas fontes régias são essenciais à definição da distribuição espacial do património das Ordens Militares, incluindo das suas igrejas.

Palavras-Chave: Igrejas; Ordens Militares; Inquirições; Lista das Igrejas de 1320-21.

Abstract: The approach to the churches of the Religious-Military Orders is a still open research field and contains key elements to clarify the character of each of these institutions in Portugal and how they organized their territories and exercised their constitutional rights. We propose, therefore, to survey the churches entrusted to Military Orders from the royal inquiries made during the thirteenth century (1220, 1258, 1284 and 1288/90) and the List of Churches of 1320-1321. As the orders were not special generative of documentation related to the topic under study, these royal sources are essential to the definition of the spatial distribution of the Military Orders heritage, including its churches.

Keywords: Churches; Military Orders; Inquiries; List of Churches of 1320-1321.

* FLUP /CEPESE. ppinto@letras.up.pt

** FLUP /CEPESE. joana.lencart@meo.pt

A abordagem dos espaços sagrados que dependiam das Ordens Religioso-Militares constitui um campo de investigação ainda em aberto e que encerra elementos fundamentais para o esclarecimento do carácter de cada uma destas instituições presentes no Portugal medieval. Se, por um lado, o estudo dos processos de acumulação de propriedade e de constituição de domínios territoriais por parte das Ordens Militares tem conhecido grandes avanços nas últimas décadas, por outro lado, continua ainda por definir de forma mais aprofundada o seu perfil mais devocional e comportamento religioso associados ao conjunto das igrejas que tinham sob a sua jurisdição.

Propomo-nos, então, fazer o levantamento das igrejas confiadas a estas Ordens, utilizando as inquirições régias feitas ao longo do século XIII (1220, 1258, 1284 e 1288/90), a lista das igrejas produzida em 1320-21, a documentação avulsa que integra os cartulários destas Ordens e as Ordenações das Ordens de Avis, de Cristo e de Santiago elaboradas nos anos de 1321-27¹. Trata-se de uma questão primordial no âmbito de uma instituição religiosa que, por maioria de razão, decorria da valorização dos direitos associados às igrejas da sua jurisdição.

Quadro 1. Igrejas das Ordens de Cristo, de Avis e de Santiago referidas nos textos normativos (1321-1327).

Localidade	Ordenações / Definições / Estabelecimentos				
	Cristo			Avis	Santiago
	1321	1323	1326	1327	1327
Mogadouro	X	X			
Penas Róias	X	X			
Couto de Braga	X	X			
Ega	X	X			
Tomar	X	X	X		
Redinha	X	X	X		
Pombal		X	X		
Soure		X			
Torre do Arrizado		X			
Rosmaninhal		X			
Salvaterra		X	X		
Castelo Branco		X			
Proença			X		
Idanha a Velha			X		
Idanha a Nova			X		

¹ Depois de feito este trabalho foram identificadas as Ordenações da Ordem de Cristo de 1319. LENCART, 2016.

Localidade	Ordenações / Definições / Estabelecimentos				
	Cristo			Avis	Santiago
	1321	1323	1326	1327	1327
Beja				X	
Serpa				X	
Moura				X	
Olivença				X	
Táliga				X	
Borba				X	
Mourão				X	
Estremoz				X	
Figueira				X	
Avis				X	
Mora				X	
Alandroal				X	
Juromenha				X	
Cano				X	
Coruche				X	
Vila Viçosa				X	
Alcanede				X	
Vide				X	
Seda				X	
Sousel				X	
Elvas				X	
Alcácer					X
Setúbal					X
Alcoutim					X
Castro Marim					X
Algarve					X
Almodôvar					X
Arrábida					X

A escolha da cronologia – 1220 a 1327 – decorre de ser um tempo charneira na história das Ordens. Coincide, pois, com o final da fase de constituição ativa dos seus domínios territoriais e com o desenvolvimento acentuado do controlo régio. Foi a altura em que teriam a grande maioria das suas comendas e igrejas já estabelecidas; foi a altura em que as Ordens de Santiago, de Cristo e de Avis produziram as suas ordenações/ definições/ estabelecimentos, precisamente demonstrando a necessidade de redefinição de orientações face à pressão régia de que eram alvo no final do reinado de D. Dinis; foi, ainda, a altura em que a documentação régia (inquirições e rol das igrejas de 1320-21) registou dados que complementam este quadro.

A definição do *corpus* documental de suporte ao tema em estudo levanta algumas questões. Embora o Hospital, o Templo, Santiago, Avis e Cristo fossem Ordens Religiosas e integrassem a estrutura organizativa e funcional da Igreja, não conseguimos identificar nos nossos arquivos documentação relacionada com esta vertente e que possa ser considerada suficientemente esclarecedora deste seu perfil. Em patamares distintos, está em causa, por um lado, o conjunto das igrejas e a sua distribuição pelos territórios que constituíam os seus domínios senhoriais e, por outro lado, a espiritualidade associada a esses múltiplos lugares de culto, passível de apuramento também através dos oragos. Estas questões são tanto mais complexas quanto implicam a diferenciação da espiritualidade de cada uma das Ordens, da sua assunção entre os freires professos e os que, entre estes, atingiam o patamar de freires clérigos, da relação dos freires com as pessoas que viviam nas suas áreas senhoriais e que, como tal, frequentariam os seus templos e, por fim, da interpretação que todas estas pessoas faziam das orientações religiosas que as Ordens Militares veiculavam. Trata-se, pois, de um esquema complexo e de abordagem multifacetada. Apesar da forte articulação entre estas duas vertentes, o necessário esforço de síntese impresso ao presente texto, impede a análise dos oragos, a qual remetemos para trabalho a publicar a breve prazo.

As Ordens Militares não foram especiais produtoras de informação que sustente a reflexão documentada sobre as questões que acabamos de enunciar. A este nível, os seus acervos próprios contemplam informações provenientes sobretudo de regras e de bulas fundadoras, em que o fundamental são as formulações mais gerais relativas ao ofício divino e não às igrejas em concreto. Nos documentos matríciais da Ordem de Santiago, ou seja, a bula fundacional de 1175, a chamada “regra velha” e a “regra nova”, é evidente a informação lacónica em relação às igrejas. Em primeiro lugar, na *Bula Benedictus Dei* de 1175², com que Alexandre III reconheceu a Ordem de Santiago, encontram-se as seguintes orientações: «possaaes fazer oratorios em vossos logares onde forem quatro freires ou mais nos quaes os ditos freires e vossa familia tam soamente possam ouvir os divinos officios e haver sepultura eclesistica»³. Em segundo lugar, a “regra velha”, feita por essa mesma altura, não inclui os clérigos como membros da Ordem, talvez devido ao facto de nas suas origens a Ordem de Santiago ter sido constituída apenas por leigos, nomeadamente, por cavaleiros. Deste modo, a administração dos sacramentos e a cura das almas eram da competência do bispo e do presbítero, enquanto na designada “regra nova”, conhecida por uma versão do século XIII, estas funções já estão confiadas ao prior⁴.

² BARBOSA, 1998: 201-207 (publica a versão portuguesa).

³ BARBOSA, 1998: 206.

⁴ BARBOSA, 1998: 124-125.

Por sua vez, a bula de criação da Ordem de Cristo, de 14 de março de 1319⁵, refere-se a Castro Marim e «a igreja parochial de Sancta Maria desse castelo», situando-a no bispado de Silves⁶. A bula outorgada no dia seguinte, 15 de março de 1319, de nomeação de D. Gil Martins para Mestre dessa Ordem, segue a mesma lógica de divisão eclesiástica do espaço, pelo que, ao reportar-se a este homem, diz que fora Mestre da Ordem de Avis do bispado de Évora⁷. Na primeira bula, quando se elencam os bens a entregar à nova Ordem de Cristo, associa-se aos mesmos os «homees e todos los vassalos com egrejas, capelas, oratorios quaesquer e todos seus dereytos, termhos e totalas perteeças que a orden do Temple en outro tempo tiinha» e salvaguarda-se que a doação contemplava, entre outros direitos régios, o de padroado⁸.

Como afirmamos, este trabalho procura fixar e interpretar os dados proporcionados pelas restantes fontes já identificadas, de forma a reconstituirmos a distribuição espacial das igrejas, para melhor conhecermos os espaços sagrados.

A sincronia entre as fontes régias e as das Ordens Militares delimita uma cronologia que decorre entre 1220, ano das primeiras inquirições régias, e 1327, ano de que data a última ordenação de um ciclo situado na década de 20 do século XIV, concluído pelo exemplar relativo à Ordem de Santiago. Do ponto de vista metodológico este conjunto de fontes levanta sobretudo dois problemas. Em primeiro lugar, a distinta origem da iniciativa do levantamento da informação e dos objetivos a que a mesma teria que responder, o que se refletiu nos critérios e nas características do registo escrito dos dados apurados. Em segundo lugar, a diferente abrangência espacial das fontes utilizadas, agravada pela diferente implantação de cada uma das Ordens Militares no território português, o que não impediu que pontualmente partilhassem alguma igreja. As assimetrias desta implantação decorriam também do controlo exercido por outros senhores eclesiásticos e leigos, onde se pode incluir o próprio rei.

No que diz respeito à propriedade das Ordens Militares, as inquirições régias reservam um abundante manancial de dados⁹. Feitas para identificar acima de tudo a propriedade régia e a da nobreza, as inquirições não parecem ter dado especial enfoque aos espaços de culto. No momento de guardarem memória sobre os padroeiros das diversas igrejas aparecem referências sobretudo ao rei. Se este registo refletia com rigor a situação real, ou, se pelo contrário, os oficiais responsáveis pela sua elaboração deixariam no esquecimento outros casos em que o padroeiro não era o rei, não se consegue apurar com rigor. Por sua vez, os inquiridores régios de 1288 registaram

⁵ *Monumenta Henricina*, vol. 1, doc. 62, p. 110-119 (versão em português).

⁶ *Monumenta Henricina*, vol. 1, doc. 62, p. 112-113.

⁷ *Monumenta Henricina*, vol. 1, doc. 64, p. 121 (p. 121-122) (versão em português).

⁸ *Monumenta Henricina*, vol. 1, doc. 62, p. 114-115.

⁹ A título de exemplo, consulte-se TRINDADE, 1971.

sobretudo coutos destas Ordens, sem se reportarem às igrejas que existiriam nas suas áreas, o que torna a análise ainda mais difícil. Há outros exemplos, em que as limitações das fontes se tornam evidentes, como é o caso da igreja de Santa Maria de Aboim, na terra da Nóbrega, que, de acordo com o texto das inquirições de 1220, tinha searas e casais e pertencia à Ordem do Hospital; deste modo, esta igreja é dada como centro administrativo da propriedade, parecendo substituir-se a uma eventual comenda que não é mencionada nesta fonte (e que poderia estar sediada na mesma igreja). Outro exemplo de dificuldades que resultam da leitura destas fontes pode ser extraído das inquirições de 1258, que dizem que a vila e paróquia de Lagos/ Lageosa é da Ordem de Calatrava e do Hospital, embora indiquem o rei como padroeiro de S. João de Lagos¹⁰. Para além destas dificuldades de interpretação, as inquirições de 1288 também deixam em aberto muitas dúvidas. Por exemplo, afirmam que a aldeia de Poiares é do Hospital sem se reportarem à igreja, embora esteja documentada a sua existência desde o início da centúria¹¹. Por último, as únicas referências a outras Ordens Militares, para além das que por norma se encontram em Portugal, são relativas à Ordem do Sepulcro, apresentada como detentora de propriedade rústica e sem alusão a qualquer igreja, nas inquirições de 1220, de 1258 e de 1288, e à Ordem de Alcântara, na lista das igrejas de 1320-21¹², enquanto titular da igreja de S. Julião de Pereiro (Castelo Rodrigo no bispado de Ciudad Rodrigo).

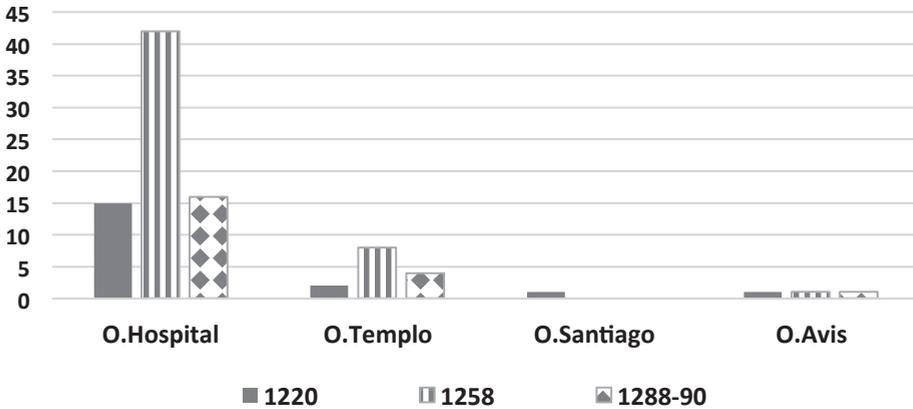
Não obstante todas estas circunstâncias, do ponto de vista objetivo, as inquirições de 1220 têm referência a 18 igrejas das Ordens Militares e apenas uma delas consta na lista das igrejas desse mesmo ano; as inquirições de 1258 falam em 49 (sendo que apenas uma é repetida em relação a 1220); as inquirições de 1284 não contêm indicação de qualquer igreja das Ordens Militares, embora cubram a área de Entre Douro e Vouga, onde haveria já propriedades destas instituições; e as inquirições de 1288 falam em 18 igrejas (sendo que seis são já referidas em inquirições anteriores). Os critérios que usamos para a contabilização cingiram-se aos casos em que há referência expressa a uma igreja ou àqueles em que se aponta um vigário como indicador de existência de um templo. No entanto, há inúmeras freguesias e aldeias que são dadas como pertença das Ordens Militares, com especial destaque para o Hospital, seguido do Templo, onde muito provavelmente também haveria igrejas sob tutela destas instituições. Por exemplo, em relação às honras do Templo de Castelo Branco, Idanha-a-Nova, Idanha-a-Velha, Proença, Rosmanihal, Salvaterra do Extremo e Segura, no contexto da referida fonte régia, nunca se fala numa igreja.

¹⁰ PMH. *Inquisitiones*, vol. I, p. 776-777.

¹¹ PMH. *Inquisitiones*, vol. IV-2, p. 175.

¹² ALMEIDA, 1971: 142.

Gráfico 1. As igrejas das ordens militares nas inquirições régias de 1220-1288.



As igrejas constituíam também centros de poder e de sociabilidades que revelam esferas de relacionamento das Ordens. Com efeito, estas vertentes colhem significativos indícios na identificação, tanto das outras instituições ou personalidades com quem partilhavam o padroado (porque cotitulavam uma parte de uma igreja¹³ ou porque detinham uma parte de uma igreja não a dividindo com ninguém¹⁴), como das que lhes haviam doado esse mesmo direito. Assim, nas inquirições de 1220 apenas uma igreja da Ordem de Avis era partilhada e cinco do Hospital, no caso com os mosteiros do Carvoeiro, Cedofeita e Eclesiola (Grijó). Nas inquirições de 1258 já se identificam 13 igrejas partilhadas apenas com o envolvimento da Ordem do Hospital, que as dividia com os mosteiros de Pombeiro, Moreirola, Castro de Avelãs e Refóios.

Uma outra fonte que não foi elaborada pelas Ordens Militares, mas que oferece importantes elementos para a identificação das suas igrejas, é o rol das igrejas de 1320-21. Esta lista, publicada por Fortunato de Almeida, resultou da aplicação de uma bula de 23 de maio de 1320¹⁵, pela qual o Papa João XXII concedeu a D. Dinis a décima de todas as rendas eclesiásticas do reino, exceto a das igrejas, comendas e benefícios pertencentes à Ordem do Hospital, devido ao facto de os seus freires professores se dedicarem continuamente à atividade bélica contra os *infieis*. Esta

¹³ A título de exemplo, e de acordo com as inquirições de 1258, a Ordem do Hospital partilha metade da igreja de S. Lourenço de Salselas com o mosteiro de Castro de Avelãs, sendo que a outra metade é do rei (*PMH. Inquisitiones*, vol. 1, p. 1310).

¹⁴ A título de exemplo, e de acordo com as inquirições de 1258, a Ordem do Hospital tem metade da igreja de S. Cristóvão de Braciosa, sendo que a outra metade é do mosteiro de Moreirola (*PMH. Inquisitiones*, vol. 1, p. 1282).

¹⁵ ALMEIDA, 1971: 90-144 (Apêndice XVII – Catálogo de todas as Igrejas, Comendas e Mosteiros que havia nos Reinos de Portugal e Algarves, pelos anos de 1320-1321, com a lotação de cada uma delas. Ano 1746).

isenção reconhecia o papel que estes últimos freires desempenhavam no mar Mediterrâneo, onde se destacavam, nessa altura, pela fortificação da ilha de Rodas e pela sua participação na guerra com os Turcos. A referida concessão papal foi feita por um período de três anos e tinha como objetivo a angariação de fundos destinados a subsidiar a guerra contra os inimigos da Cristandade. Com este propósito foi elaborada uma relação de igrejas situadas respetivamente no bispado do Porto, no arcebispado de Braga e nos bispados de Tui (nomeadamente dos benefícios eclesiásticos situados dentro dos limites de Portugal), Lamego, Viseu, Coimbra, Lisboa, Algarve, Badajoz (em particular dos benefícios localizados em terras de Portugal), Évora e Guarda, de acordo com a sequência do documento.

Em termos de resultados, o contraste com as inquirições é acentuado. Antes de mais, razões de natureza geográfica justificam esta diferença, pois esta lista abrange todo o reino, ao contrário do que tinha acontecido com as diversas campanhas de inquirições régias feitas no século XIII. Na lista de 1320-21 são mencionadas 162 igrejas das Ordens Militares, não contabilizando as 27 igrejas que a lista situa no bispado do Porto e, em particular na chamada Terra de Santa Maria, onde há *Igrejas da Terra da Ordem de Cristo*, embora sem referência ao respetivo padroado¹⁶. Por hipótese, esta menção pode explicar-se pelo facto de o rei poder ter a intenção de canalizar estas igrejas¹⁷ para a recém-criada Ordem de Cristo e, deste modo, implementar um maior controlo sobre as mesmas e sobre os seus respetivos rendimentos, coartando o poder do Hospital nessa zona.

Há igrejas que não foram taxadas, dado o reduzido valor que geravam, mas que, nem por isso, foram excluídas da lista¹⁸. Curiosamente, esta lista não abarca muitas das igrejas já incluídas nas inquirições régias do século XIII. Das 85 igrejas mencionadas nas inquirições, apenas 18 voltam a ser identificadas como contribuintes para os cofres régios em 1320, o que corresponde apenas a 21,17% das igrejas¹⁹.

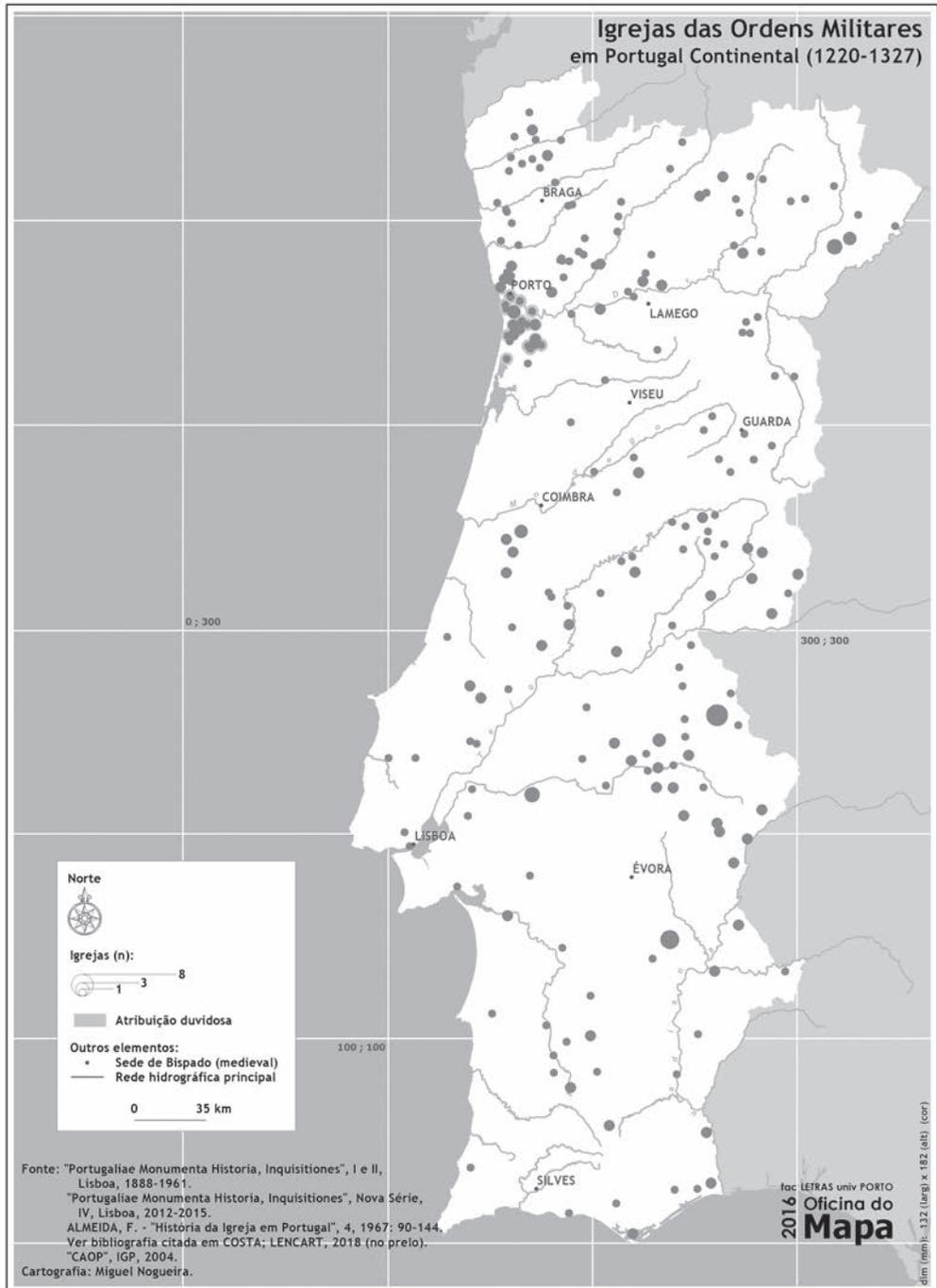
Usando a lista de 1320-21 é também possível ensaiar uma hierarquia de igrejas tendo por base o valor com que cada uma contribuía para que o rei organizasse a guerra contra os mouros. A predominância do valor proveniente das igrejas da

¹⁶ NOGUEIRA, 2000: 142-201.

¹⁷ NOGUEIRA, 2000: 165-166 e p. 199 (nota 139); fonte publicada por ALMEIDA, 1971: 93.

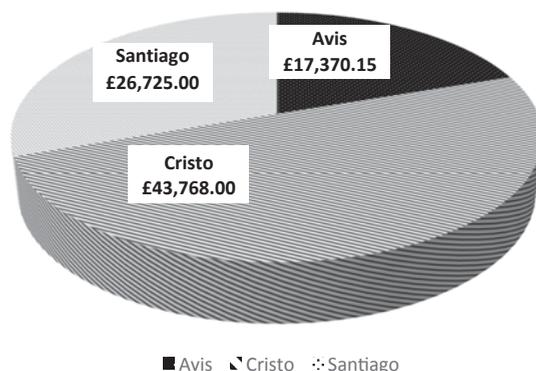
¹⁸ Foi o caso das igrejas de Santa Maria de Soure e de Pombal (ambas da Ordem de Cristo, não foram taxadas por estarem aplicada ao Estudo de Coimbra – ALMEIDA, 1971: 125), igreja de Ervedal e igreja de Alperreão (ambas da Ordem de Avis, não sendo indicado o motivo – ALMEIDA, 1971: 135) e igreja de Santa Maria do Templo (da Ordem de Cristo, «não se taxou por ser mui ténue» – ALMEIDA, 1971: 138).

¹⁹ Das inquirições de 1220 voltam a ser repetidas na lista de 1320-21 as igrejas de Santa Maria de Aboim, Poiães, Rio Meão (todas da Ordem do Hospital) e de Ega (Templo/Cristo). Por sua vez, das inquirições de 1258 voltam a aparecer na lista de 1320-21 as igrejas de Aldoar, Gondim, Custóias, S. Mamede de Tesoires, Oliveira do Hospital, Moura Morta, Freixiel, Ervões, Tázem, S. Cristovão (?) (todas da Ordem do Hospital) e Fonte Arcada, Rio Frio, Mogadouro e Penas Róias (Templo/Cristo).



Mapa 1

Gráfico 2. Valor total pago por cada ordem militar segundo a lista de 1320-21.



Ordem de Cristo sustenta a hipótese de esta Ordem ser, de facto, um dos suportes financeiros da Coroa, embora esta questão careça de fundamento.

Segundo esta mesma fonte documental, a Ordem de Alcântara, em território português, só detinha a igreja de S. Julião do Pereiro, associada à diocese da Guarda, que contribuiria com 60 libras. Este valor não tem significado estatístico no contexto dos dados analisados e, por isso, não tem visibilidade no gráfico anterior.

A documentação avulsa, onde as igrejas aparecem quase sempre porque são alvo de um contrato, seja ele em torno de uma doação, de um padroado, ou de um conflito jurisdicional, é também um elemento importante de reflexão. Embora a abrangência espacial de todas as fontes citadas seja distinta e o fator cronológico também contribuía para o diferencial dos resultados, o exercício revela-se útil.

Comparando os dados das inquirições régias e da lista das igrejas de 1320-21 com os da documentação avulsa, deteta-se informação que parece ter escapado aos oficiais régios. Utilizando o cartulário reconstituído para a Ordem de Avis por Cristina Cunha²⁰, é possível identificar igrejas que não aparecem nem nas inquirições régias nem na lista de 1320-21, como é o caso de Santa Maria de Beja, Santiago da Várzea, Paderne (Albufeira) e Santa Maria de Olivença.

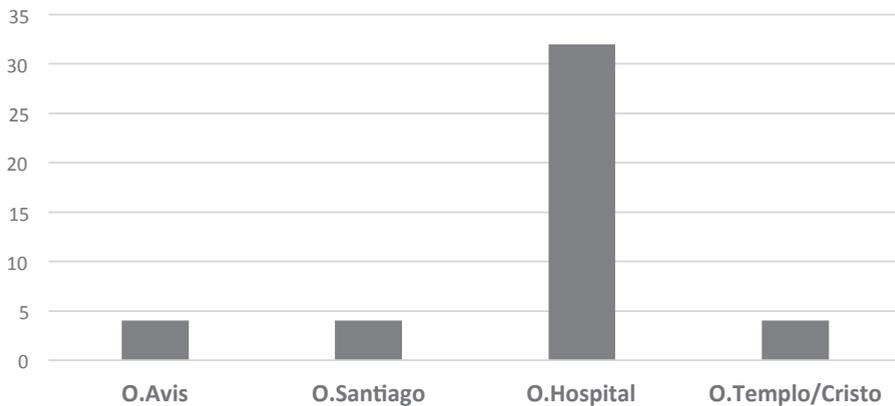
Mário Cunha identifica os padroados da Ordem de Santiago e em relação às inquirições régias e ao rol das igrejas de 1320-21 acrescenta outros que os freires passaram a exercer a partir do reinado de D. Dinis, centrados na igreja de Santa Maria do Outeiro em Lisboa, S. Lourenço e S. Pedro de Portalegre e Marachique (Alvor)²¹.

²⁰ CUNHA, 1989: 82-87. Não obstante os dados apresentados, no conjunto da tipologia geral de bens, aponta para 20 padroados (1 em Albufeira, 1 em Alcanede, 2 em Coruche, 2 em S. Vicente da Beira, 1 em Seda e 13 em outros lugares). CUNHA, 1989: 91 e 133 (tabela e p. 232 – mapa C).

²¹ CUNHA, 2012: 239.

Para a Ordem do Hospital está em causa um conjunto maior de igrejas²², a saber: Montouto (dois terços), igrejas de Portel e seu termo (S. João, Santa Maria, S. Vicente, S. João de Portel *Mafomede*, S. Pedro de Marmelar/ Vera Cruz de Marmelar, Santiago de Corte de *Anaquique* e S. Lourenço de Alqueva). Santa Eufémia de Faria, S. Mamede de Arcozelo, Santa Senhorinha de Basto, S. João de Marialva (bispado de Lamego), S. João de Sernancelhe (bispado de Lamego) e S. Pedro de Aguiar (bispado de Viseu), S. Pedro de Abaças, Vilarinho das Azenhas [Vilarinho de Rio de Trutas], Serapicos, Vila Chã da Ribeira, Uva, Mora, Saldanha, Travanca, Figueira, Urrós, Sendim, Picote, Vilar Seco, Silva-Miranda do Douro [S. Pedro de Silvar], Vinhó, Gregos e Carção [Cerceo]. No caso da Ordem do Hospital há mais igrejas ausentes da lista de 1320, dado que a bula do Papa João XXII determinou que as igrejas, comendas e benefícios desta não fossem taxadas, devido ao envolvimento dos freires na guerra mediterrânica.

Gráfico 3. Igrejas não referidas nas Inquirições Régias nem no Rol de 1320-21.



Por sua vez, para o reinado de D. Dinis foram já contabilizadas 1343 igrejas de padroado régio²³. A distribuição por bispados não era uniforme e, a partir das inquirições de 1258, Maria Alegria Fernandes Marques apura que cerca de 20% das paróquias de Braga pertenciam ao padroado régio²⁴. No cômputo global, a análise da documentação selecionada permite identificar 288 igrejas das Ordens Militares entre 1220 e 1327, correspondentes a 21,4% das igrejas do padroado régio, em 1320. Para melhor enquadrar o número total de igrejas apuradas tenha-se em

²² COSTA, 1993: 75-84.

²³ NOGUEIRA, 1998: 423-445, anexo III: 443.

²⁴ MARQUES, 1990: vol. 2: 359-387 (especialmente, p. 373).

consideração que até à mesma cronologia estão referenciadas 121 comendas (36 de Cristo²⁵, 29 do Hospital²⁶, 32 de Santiago²⁷ e 24 de Avis²⁸).

Como principais resultados e tendências sugeridos pelos dados, concluímos que a informação mencionada nas fontes documentais levanta, por vezes, questões de difícil interpretação e de contabilização das igrejas, como, por exemplo, o uso do plural (a lista de 1320-21 só menciona as igrejas de Portel, quando a documentação avulsa permite identificar sete igrejas).

Os elementos analisados contribuem para definir alguns aspetos relacionados com a identidade dos territórios em que se situam as igrejas identificadas. A espacialidade do sagrado parece, pois, poder ser ensaiada a partir de uma análise desta natureza.

Embora as Ordens Militares sejam instituições religiosas, não foram especiais produtoras de documentação desta índole para a cronologia abordada. As dificuldades de adequação da documentação do século XIII ao estudo das igrejas tornaram inevitável o recurso às fontes régias. De resto, determinadas fontes régias deste período são, em si mesmas, muito sugestivas no que toca à definição da distribuição espacial do património das Ordens Militares, incluindo das suas igrejas, capelanias, vigairarias, reitorias, priorados, curadorias e ermidas. Em muitos casos não é feita referência ao orago, talvez porque as igrejas fossem vistas apenas como elementos administrativos e não como espaços devocionais, circunstância agravada pelo facto de estarem em causa fontes de elaboração régia.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Fortunato de (1971) – *História da Igreja em Portugal*. Vol. 4. Porto: Livraria Civilização.
- BARBOSA, Isabel Maria de Carvalho Lago (1998) – *A Ordem de Santiago em Portugal nos finais da Idade Média*. In FONSECA, Luis Adão da, coord. – *As Ordens de Cristo e de Santiago no início da Época Moderna: A Normativa. Militarium Ordinum Analecta*, vol. 2. Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 93-288. Disponível em < <http://www.cepese.pt/portal/investigacao/publicacoes/moa-2> > [Consulta realizada em 04/07/2016].
- COSTA, Paula Pinto (1993) – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: séculos XII-XIV*. Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado. Disponível em <http://aleph20.letras.up.pt/F/I1D7HB6UHYE263NXPFY62NST91K3K115R89CCHH19V6I396U5U-32510?func=full-set-set&set_number=001347&set_entry=000072&format=999>. [Consulta realizada em 04/07/2016].

²⁵ SILVA, 1997: 31.

²⁶ COSTA, 1993: 59-63.

²⁷ CUNHA, 2012: 246.

²⁸ CUNHA, 1989: 114.

- COSTA, Paula Pinto; LENCART, Joana (2018) – *A herança templária em Portugal: memória documental e patrimonial*. In FERNANDES, Isabel Cristina F., Coord. – *Entre Deus e o Rei. O mundo das Ordens Militares*. Palmela: GESOS – Município de Palmela, (no prelo).
- CUNHA, Maria Cristina Almeida e (1989) – *A Ordem Militar de Avis: Das origens a 1329*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- CUNHA, Mário Raúl de Sousa (2012) – (...) *Visitando nós ora pessoalmente o dito meestrado de Santiago(...): as igrejas da Ordem Militar de Santiago: arquitetura e materiais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento. Disponível em <http://aleph20.letras.up.pt/F/XCUS132XXS4D95I55GHBKT9M6KD3JQQ1BF5JRA369V4V1V72UG-26695?func=find-acc&acc_sequence=000121244>. [Consulta realizada em 04/07/2016].
- FIGUEIREDO, José Anastácio (1800) – *Nova História da Ordem de Malta e dos Senhores Grão-priores della em Portugal*. Partes II e III. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.
- LENCART, Joana (2016) – *As Ordenações inéditas da Ordem de Cristo de 1319 e 1323 – estudo comparativo com as Ordenações de 1321 e 1326*. «População e Sociedade», CEPES, Porto, vol. 26, p. 99-132.
- MARQUES, Maria Alegria Fernandes (1990) – *Alguns aspectos do padroado nas igrejas e mosteiros da diocese de Braga*. In *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Atas do Congresso Internacional*. Vol. 2. Braga.
- Monumenta Henricina* (1960), vol. 1. Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- NOGUEIRA, Bernardo Sá (1998) – *A Organização do Padroado régio durante o reinado de D. Dinis: listas das apresentações (1279-1321)*. In *Arqueologia do Estado – 1^{as} Jornadas sobre formas de organização e exercício dos poderes na Europa do Sul, séculos XIII-XVIII*, Lisboa, História e Crítica.
- (2000) – *O Espaço Eclesiástico em Território Português (1096-1415)*. In AZEVEDO, Carlos Moreira, coord. – *História Religiosa de Portugal*. Vol. 1. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- PMH. *Inquisitiones* (1888). *Portugaliae Monumenta Historica a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum iussu Academiae Scientiarum Olisiponensis edita. Inquisitiones*. Lisboa: Tipographia Academia das Ciencias. Disponível em <<http://purl.pt/12270/3/>> [Consulta realizada em 04/07/2016].
- PMH. *Inquisitiones* (2012). *Portugaliae Monumenta Historica a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum iussu Academiae Scientiarum Olisiponensis edita. Inquisitiones*. Nova Série. Vols. IV/1 e IV/2. Lisboa, INCM, 2012-2015.
- SILVA, Isabel Luísa Morgado de Sousa e (1997) – *A Ordem de Cristo sob o Mestrado de D. Lopo Dias de Sousa*. In FONSECA, Luis Adão da, coord. – *As Ordens Militares no Reinado de D. João I. «Militarium Ordinum Analecta»*. Vol. 1. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 5-126. Disponível em <http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/militarium-ordinum-analecta-n.o-1>>. [Consulta realizada em 04/07/2016].
- TRINDADE, Maria José Lagos (1971) – *A propriedade das ordens militares nas inquirições gerais de 1220*. In *Do Tempo e da História*, IV. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Instituto de Alta Cultura, 1971, p. 125-138 e republicado nas *Actas del Congreso Internacional Hispano-Portugues (Las Ordenes Militares en la Peninsula durante la Edad Media)*. Madrid-Barcelona: C.S.I.C., 1981, p. 81-93.

O ESPAÇO ECLESIAL COMO LOCAL DE SEPULTURA. AS VISITAÇÕES QUINHENTISTAS ÀS IGREJAS DA ORDEM DE SANTIAGO

MÁRIO CUNHA*

Resumo: O presente estudo visa analisar a prática das inumações no interior das igrejas portuguesas no decurso do séc. XVI. Partindo das informações disponibilizadas pelas *Visitações* da Ordem Militar de Santiago, pretendeu-se compreender as tendências e os comportamentos, integrando-os no processo de tempo longo que se estende da Antiguidade Clássica à afirmação do Cristianismo, num primeiro momento, e daí até aos séculos finais da Idade Média.

Palavras-chave: *Visitações*; Espaço Sacro; Enterramento; Salvação.

Abstract: This study aims to be a reflection over burial practice in Portuguese churches during the 16th Century. Starting by data provided by the *Visitations* of the Military Order of Santiago, he sought to understand trends and behaviors, integrating them in the long term process that extends from Classical Antiquity to the victory of Christianity, first, and then to the final centuries of the Middle Ages.

Keywords: *Visitations*; Sacred space; Burial; Salvation.

* ISPAB / CITCEM. mariosousacunha@gmail.com.

INTRODUÇÃO

No século XVI, o sítio «Igreja» é o ponto de referência da vida dos crentes, o A e Ω da existência individual e da comunidade que ali se inicia no Batismo, para terminar com a encomendação do corpo, que nela deverá ficar sepultado, ou nas imediações, no adro ou no cemitério.

Este quadro ideal comporta, no entanto, distinções. Com efeito, o espaço eclesial não é igualitário, um local onde todos partilham da mesma condição. Na elucidativa imagem proposta por Christopher Daniell, a igreja medieval é comparada a uma «(...) series of concentric rings [em que] the most holy area was the high altar at the east end; the holiness lessening towards the west end into the churchyard. All the holy areas were enclosed within the boundary of the cemetery. The concentric rings were not uniform, and even within the cemetery some areas were more holy than others (and therefore desirable). Within the church, the east end of the church – nearest to the high altar – was the most desirable, followed by the rest of the chancel, and then the nave. In the nave there were further divisions: altars, the font, rood screen and votive candles, which also acted as local foci of holiness. In some of the larger churches a favoured location was to be buried near a saint's shrine. [...] The power of this spiritual geography was shown by way that people jostled or displaced people in burial. William Courtnay, Archbishop of Canterbury [c. 1342-1396], requested in his will: [...] My body which will be corrupted and decay I wish to have buried as quickly as possible in a worthy manner in the nave of the cathedral church of Exeter at the place where there now lie three deans in a row before the great cross... I wish that those three deans who will be removed because of my burial be interred at some other honourable place in the same church and wholly at my expense. (Dahmus 1966:266) [...] For Courtney, burial before the great cross was the most honourable in the whole church. Even previous burials were no hindrance as they could be moved and buried elsewhere. Though the deans were to be buried "at some other honourable place in the same church", it is obvious that Courtney had chosen the desirable burial location. It was rare in a will that the removal of bodies was described in such blatant terms, but the request highlighted the desire of important people to be buried in honourable places (...)»¹. Por aqui se verifica que na morte, como na vida terrena, as hierarquias se mantêm; as diferenças que existiam na Terra prolongam-se no Além. Por isso, nas igrejas, uns são tumulados na *ousia*, em sepulturas de aparato, dotadas de inscrições que permitem conservar-lhes a memória; trata-se dos priores, dos comendadores, dos padroeiros. O mesmo se passava com aqueles que possuindo bens em quantidade suficiente, tomavam a iniciativa de fazer com que os seus corpos e os corpos dos

¹ DANIELL, 1996: 95-96.

seus descendentes, viessem a ser acolhidos em capelas, verdadeiros espaços à parte, aderências do privado no domínio público. Outros ainda eram enterrados no corpo da igreja, pertença da comunidade; mas os demais, possivelmente a maioria, suposição que não é possível averiguar, ficavam confinados aos espaços em torno do edifício, o adro ou o cemitério.

1. ENTERRAR NAS IGREJAS. UMA PRÁTICA QUE COM O TEMPO SE IMPÕE

O panorama descrito reflete-se nas *Visitações* Quinhentistas às igrejas da Ordem de Santiago. Cumpre, no entanto, precisar que a generalização da prática de inumar no interior das igrejas, refletida nas fontes dos séculos XV e XVI, não é então um adquirido inquestionável, estando reservada a privilegiados ou pessoas de boa fazenda². Esporádica nos séculos XII e XIII e limitada a alguns espaços, a inumação nas igrejas difunde-se no decurso das duas centúrias seguintes, não obstante a oposição de inúmeros teólogos. Muitos daqueles que escreveram sobre o assunto inspiram-se nas ideias contidas no Livro IV^o dos *Diálogos* de Gregório, o Grande (c. 540-604), que se questiona sobre a utilidade, para as almas, de os respetivos corpos serem inumados nas igrejas. O autor procede à distinção de um conjunto variado de pecados, precisando que as faltas mais ligeiras são suscetíveis de remissão, mas não as mais graves; e acrescenta que em relação a estas últimas a inumação nas igrejas é inútil, senão mesmo prejudicial³. Nesta linha de pensamento, Honório de Autun (1080-1154) afirma que para os pecadores «(...) il leur est même très nuisible d'être unis par la sépulture à ceux dont ils sont si loin par le mérite (...)», acrescentando que «(...) on lit que nombreux sont ceux que les démons ont déterrés et jetés loin des lieux consacrés (...)»⁴.

Por razões diversas – primeiro, por causa da proximidade em relação aos corpos dos santos, depois, em consequência da valorização da Eucaristia –, os mais abastados começaram a pagar para serem enterrados nas igrejas. Dar sepultura aos fiéis é um dever de religião e uma obrigação decorrente do ministério eclesiástico. Nunca existiu, por isso, qualquer convenção sobre valores a pagar, entendendo-se que as oferendas eram livres e o ato de dar sepultura gracioso. A análise das

² Verifica-se isto em Tuy, em 1528, quando se estabeleceu «que ninguno se entierre en el coro de las yglesias si no fueren los clérigos o fundadores dellas» (GARCIA Y GARCIA, 1982: 252). A propósito, veja-se BASTOS, 1996: 109-124.

³ LAUWERS, 1997: 86-87, refere «Quatre petits récits racontent alors comment des cadavres de pêcheurs, enterrés dans les églises, ont été miraculeusement rejetés de leur sépulture on ont pris feu».

⁴ LAUWERS, 1997: 89.

fontes sugere, no entanto, que as coisas de passavam de outro modo; os concílios alertam com frequência para a existência de abusos associados à prática, fosse a venda de um lugar de sepultura, bem que não era suscetível de ser transacionado, fosse a desregulação propriamente dita dos sepultamentos nas igrejas. Em relação a este ponto, as orientações variam ao longo dos séculos XII e XIII. Jean Beleth (m. em 1182 ou 1185) considerava que apenas os corpos dos santos, ou como tal reputados, podiam ser enterrados nas igrejas: «Certe nullum corpus in Ecclesia debet sepeliri, nisi sunt corpora sanctorum Patrum qui dicuntur Patroni, id est defensores; ipsi enim meritis suis patriam defendunt. Sed caeteri circae Ecclesiam debent sepeliri (...)»⁵.

No mesmo sentido, um século depois de Beleth, nos escritos de Guillaume Durand (1237-1296) no *Prochiron*, confirma-se a restrição: «(...) non debent passim omnes intra ecclesiam sepelire (...)» e «(...) nullum ergo corpus debet in ecclesia aut prope altare (...) sepelire (...)»⁶. O autor consente, porém, que nas igrejas sejam enterrados, além dos corpos dos santos patronos, bispos, abades e presbíteros, leigos de muita santidade, especificando que devem ser depositados «(...) in atrio aut in porticu aut exedris sive voltis ecclesiae exterioris adhaerentibus; aut in coemeterio (...)».

O Concílio de Cognac, de 1255, proíbe as inumações nas igrejas sem a permissão do Bispo, exceto tratando-se do fundador, do patrono ou do prior: «Ne corpora defunctorum in Ecclesiis speliuntur, nisi sit fundator, vel Patronus, vel Capellanus Ecclesiae (...)»⁷. A proibição de conceder sepultura nas igrejas a todos que o solicitassem reafirma-se no Sínodo de Chichester de 1292. Mas também aqui se abre uma prerrogativa para os senhores da terra, para os patronos das igrejas e suas mulheres, curas, vigários e insignes benfeitores⁸. A exceção aberta aos benfeitores é importante pois introduz o costume de acolher nas igrejas todos aqueles que se dispusessem a contribuir com algum tipo de valor... O dom gratuito torna-se transacionável.

As prescrições do Sínodo de Lisboa, de 1240, relativas aos enterramentos nas igrejas de fregueses oriundos de outras paróquias, denunciam a importância que estes contributos já então teriam para a economia das igrejas, sugerindo que a prá-

⁵ *Histoire*, 1736: 180.

⁶ DURANDO, 1551: 14. Escrito na Itália antes de 1268, o *Rationale divinatorum officiorum*, mais conhecido por *Prochiron*, que em língua grega significa “Manual”, é um extenso tratado dedicado à origem e sentido simbólico dos rituais sacros. Reflexo da Liturgia Ocidental de Duzentos, a obra discorre sobre os fundamentos das práticas da Igreja, organização do espaço sacro, características do mobiliário, tudo justificado pelas fontes tradicionais.

⁷ THOMASSIN, 1681: 534, col. 1ª.

⁸ THOMASSIN, 1681: 534, col. 2ª.

tica se encontrava de algum modo difundida. Ao determinar que «in nulla ecclesia recipiatur parrochianus alterius ecclesiae ad sepulturam nisi satisfactum fuerit val satisdatum de iustitia ecclesiae cuius parrochianus extitit conservanda (...). Et tunc capellanus eiusdem ecclesiae vadat cum cruce sua et precedat corpus defuncti usque ad ecclesiam in qua elegerit sepeliri (...)»⁹, o Sínodo pretendeu acautelar, por um lado, os direitos das igrejas, por outro, garantir a idoneidade do defunto para ser sepultado em lugar sagrado¹⁰.

Em Portugal a questão dos enterramentos nas igrejas não era pacífica nos anos de 1310/1320. Na carta de fundação do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, datada de 1318, o instituidor, Afonso Sanches (1289-1329), expressamente declara «(...) porque a sepultura de dentro das ygrejas nos semelha que nom era senom para homees santos ou mui chegados a Deos e por nom serem os nossos moimentos a par dos altares nem tam altos como eles nom quisemos mandar deitar dentro de nosa ygreja nem por hi nosos moimentos mãdamolos poer hi fora a par da igreja em huua galilé que hi mãdamos fazer pera sepultura de nos e de nosso linhagem e porem defendemmos que nehuu nom se deite dentro na igreja en nenhuu lugar em terra nem em moimento alçado (...)»¹¹. A atitude de Afonso Sanches contrasta com a do pai, D. Dinis, e da rainha Isabel, que anos antes faziam tenções de ser sepultados em Alcobça, «aso os degraos de ante o Altar major ali hu se ElRey mandava soterrar (...)»¹².

A oposição entre o desejo dos fiéis, de serem sepultados no interior dos templos, nas imediações do Santíssimo, e a resistência da Igreja no sentido de o evitar, fundamenta-se, por um lado, na antiga perspectiva grega e romana, segundo a qual os corpos dos mortos eram coisa maldita ou interdita, mas também na tradição judaica, expressa nas Sagradas Escrituras: «(...) Quem tocar o cadáver de um homem qualquer, ficará impuro sete dias. (...) Todo o que tiver tocado o cadáver de qualquer homem e não se purificar, manchará a casa do Senhor (...). Se alguém, em pleno campo, tocar num homem morto pela espada, ou num cadáver, ou em ossos humanos ou num sepulcro ficará impuro durante sete dias. (...)»¹³.

⁹ GARCIA Y GARCIA, 1982: 293, nº 28

¹⁰ Ao determinar que o cura da igreja a que o defunto pertencia fosse no enterro com a respetiva cruz, procurou-se garantir que este não se encontrava excomungado e sobre ele não pendia qualquer tipo de pena.

¹¹ SILVA, 1996: 47.

¹² SILVA, 1996: 48. A disposição do monarca mudou. D. Dinis optou por ser sepultado em Odivelas, na igreja do mosteiro que fundara em honra do seu onomástico. Determinado em ficar para a Eternidade em posição destacada, a arca tumular do príncipe foi colocada no cruzeiro da igreja, ante a capela-mor. Por seu lado, D. Isabel foi sepultada em Coimbra, no coro da igreja do Convento de Santa Clara, a Velha, que refundara em 1314. Sobre o sepultamento de D. Dinis em Odivelas, VAIRO, 2011: 433-448.

¹³ (Nm 19, 11-16).

Estas duas versões de um mesmo entendimento traduzem-se na noção de que os corpos dos mortos maculam tudo ao seu redor e aqueles que os tocam. Adaptada e transformada, a ideia permanece no tempo, até ao momento em que a crescente valorização do *eu*, no decurso dos séculos XI e XII, e concomitantemente, das questões relacionadas com a salvação, levaram os vivos a desenvolverem meios para protegerem a generalidade dos seus mortos, primeiro, cuidando em dar-lhes sepultura nas imediações das igrejas, mais tarde, no seu interior. Trata-se de um processo que se desenvolve em paralelo com a construção da ideia de Purgatório. É uma consequência da noção segundo a qual as ações dos vivos tinham a virtude de reduzir o tempo de permanência das almas dos defuntos nesse lugar de purificação. As sepulturas deixam, assim, de ser anónimas: colocados «(...) no interior dos templos [como se verifica já no século XIV], os túmulos passam a ser mais cuidados e instituem-se muitas capelas. Ao mesmo tempo, os funerais adotam a forma de cortejo fúnebre, processional, integrando os chorosos encapotados. Sem dúvida que a Peste Negra acelerou todos estes processos (...)»¹⁴.

2. ANTECEDÊNCIAS

Herdeiras dos antigos, as autoridades cristãs recusaram-se, ao longo do tempo, a acolher no interior das igrejas os restos dos seus semelhantes. Os corpos dos santos mártires constituíam, no entanto, uma exceção: ao contrário dos demais mortais, o modo como conduziram as suas vidas e em particular o modo como morreram, confessando o nome do Cristo, conferia-lhes a bem-aventurança, permitindo-lhes ter lugar dentro de um templo, de que se tornavam patronos. Depositadas sob os altares ou no seu interior, as relíquias dos santos encontravam-se imbuídas de uma natureza benfazeja e apotropaica que assegurava proteção contra as forças do mal àqueles e aquilo que estivesse na sua proximidade. Gregos e romanos entendiam que os corpos dos mortos eram *sacer*, coisa interdita que poluía o mundo e tudo aquilo com que entravam em contacto. Um primeiro exemplo deste sentimento é referido por Tucídides a propósito de um evento ocorrido no decurso do sexto ano da guerra do Peloponeso. Segundo ele, os atenienses terão então decidido proceder à purificação da ilha de Delos. «Para tal, todos os sepulcros daqueles que haviam morrido em Delos foram exumados, e, para o futuro, foi determinado que ninguém devia ser autorizado a morrer ou dar à luz uma criança na ilha (...)»¹⁵. No mesmo sentido, impondo a separação entre os locais de sepultamento e os espaços dos vivos,

¹⁴ ALMEIDA & BARROCA, 2001: 19.

¹⁵ TUCÍDIDES, 2008: 304

a Lei das XII Tábuas determina que «Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito», ou seja, que nenhum homem morto possa ser sepultado ou cremado dentro da Urbe¹⁶, preceito que no essencial não difere do disposto, mil anos mais tarde, no Título XXIº do Código de Justiniano (*De Sepulcris et lugendis*, parágrafos 2 e 3), que declara: «Corpus in civitatem inferri non licet, ne funestentur sacra civitatis; et qui contra ea fecerit, extra ordinem punitur (...)», afirmando adiante que «(...) intra muros civitatis corpus sepulturae dari non potest, vel ustrina fieri (...)»¹⁷.

Apesar destas prescrições, Cícero menciona no *De Legibus* que houve cidadãos que foram sepultados dentro do *pomoerium*. A justificação para a violação da lei residia no facto de se tratar de cidadãos de grande mérito cívico, prerrogativa que homens como Augusto e Adriano, mais tarde, se abstiveram de invocar em seu benefício. Quatro anos após a Batalha de Ácio, no decurso do seu sexto consulado, em 28 a.C., o primeiro ordenou que comesçassem a construir o seu túmulo no Campo de Marte, ou seja, fora dos limites da Urbe¹⁸. Século e meio mais tarde, quando mandou erigir o seu enorme sepulcro no Campo Vaticano, Adriano seguiu-lhe o exemplo: aquele lugar também se situa fora do *pomoerium*. Este interdito, porém, não impediu que Domiciano mandasse erigir intramuros o *Templum Gentis Flaviae*, monumento onde, além do próprio, terão também sido depositadas as cinzas do pai, Vespasiano, e de Tito, o irmão¹⁹. O mesmo terá feito Trajano. No eixo da Basílica Úlpia o conquistador da Dácia fez erguer uma grande coluna comemorativa das suas campanhas, na base da qual se admite possa ter sido sepultado²⁰. Como se vê, a proibição, em Roma, de proceder ao enterramento de corpos dentro do *pomoerium* conheceu exceções na República e no Principado. No entanto, o entendimento que se fazia, era de que estas se aplicavam, somente, em relação a um punhado de cidadãos de méritos unanimemente reconhecidos, ou que tiveram a pretensão de possuí-los, como aqueles imperadores. Facilmente se compreende, também, que volvidos séculos sobre os escritos de Cícero e encontrando-se o Cristianismo implantado de forma generalizada no Mundo Romano – um mundo que antropologicamente não conhece grandes transformações –, a repulsa ante a proximidade do cadáver continue presente no espírito coletivo, como resulta do disposto nas codificações de Justiniano.

O culto dos santos difunde-se na bacia mediterrânica a partir do século IV. Não obstante, antes ainda daquela época, no decurso do século anterior, é possível identificar sinais da prática em causa, nomeadamente na *depositio ad sanctos* e na celebração

¹⁶ Tábua Xª, Regras relativas aos funerais. Referência em CÍCERO no *De Legibus*, liv. II, 28.

¹⁷ BLONDEAU, 1839: 269.

¹⁸ ARCE, 1988: 61.

¹⁹ ARCE, 1988: 78.

²⁰ ARCE, 1988: 78.

de refeições eucarísticas junto às sepulturas dos mártires, como se pode confirmar em *Vita Polycarpi* 20, 24-9²¹. Foi, porém, no século IV, na sequência das perseguições protagonizadas por Diocleciano e Galério, com as sepulturas dos mártires localizadas nos limites das cidades, que aquele culto se desenvolveu enquanto fenômeno autônomo, vindo a atingir a sua maturidade no decurso das duas centúrias seguintes²².

No mundo em que o Cristianismo surgiu e se desenvolveu, ideias respeitantes a cadáveres e sepulturas, adoração e espaço sagrado, estavam relacionadas. Ante as prescrições da lei judaica, os cristãos elaboram um novo discurso: o binómio pureza / impureza não foi abandonado, mas a sua importância diminuiu ou mudou de sentido quando, à maneira greco-romana, começaram a ser tidas em consideração as virtudes dos falecidos, facto que levou à construção de uma teologia das relíquias e da ressurreição. Os restos dos defuntos – pelo menos de alguns defuntos – deixam então de ser tidos como impuros surgindo, por outro lado, o entendimento segundo o qual ajudariam à purificação dos locais onde se encontravam depositados, contribuindo para afastar os demónios.

Esta mudança de perspectiva face a certos corpos, desencadeou uma transformação radical no modo como os vivos passaram a encarar os defuntos e a morte. Num primeiro momento, ela materializou-se na construção de estruturas em torno dos locais de sepultura destas personagens, que em muitos casos se tornaram centros de peregrinação; depois na deposição das relíquias em locais específicos, com o propósito de serem veneradas; mais tarde dentro das próprias igrejas, no interior das cidades²³. Este processo corresponde ao desenvolvimento do culto dos santos: a noção de família expande-se entre os cristãos, abraçando o conjunto dos crentes, ou seja, a totalidade do Corpo de Cristo. Deixaram, então, de ser apenas os membros das famílias de sangue dos mártires, a vir anualmente às sepulturas, celebrar os aniversários²⁴. Agora, impelidos pela reputação dos defuntos, chegavam também os membros da sua família espiritual; uma consequência do modo exemplar como viveram as suas existências terrenas, da forma como no limite confessaram a Fé, da fama das coisas admiráveis que se acreditava haverem operado depois de mortos.

²¹ MAYER & BRONWEN, 2006: 11.

²² MAYER & BRONWEN, 2006: 12.

²³ RUTGERS, 1988: 287-303. Segundo São João Crisóstomo, o corpo do mártir é o instrumento da sua força e coragem. Por isso, pensando na salvação dos homens, Deus deixou no Mundo as relíquias “até ao tempo da Ressurreição”. Ver *In Julianum martyrem* 4, PG 50: 672 (BITTON-ASHKELONY, 2005: 42).

²⁴ Para os cristãos desta época o dia comemorativo do aniversário de um mártir ou de um de santo, é o dia da sua morte, o dia em que transitou da existência terrena para a Vida Eterna. Assim, nos finais do séc. IV e ao contrário dos demais enterramentos, as relíquias dos santos não constituem uma alusão à morte, um *memento mori*, sendo antes uma expressão de triunfo sobre a morte... Em vez do cheiro desagradável exalado pelos restos dos homens comuns, as relíquias dos mártires libertavam um aroma leve e suave a santidade (HARVEY, 2001: 90-101).

3. ENTERRAR NAS IGREJAS. REFLEXOS DA PRÁTICA QUINHENTISTA

A prática de inumar no interior dos templos encontra-se perfeitamente estabelecida no séc. XVI. Os dinheiros pagos pelas famílias dos defuntos, para as igrejas, constituíam uma importante fonte de receitas para as comissões encarregadas de as manter e as *Visitações* Quinhentistas às comendas da Ordem de Santiago revelam a existência de valores mais ou menos estabelecidos para esta prática, preços que variam em função do tipo de sepultura escolhida e do tempo no decurso do qual esta se encontrava associada a determinada família.

Por outro lado, as *Visitações* não referem a obrigação à paga de qualquer tipo de valor quando a inumação ocorria no exterior das igrejas, fosse no alpendre, no adro ou no cemitério próximos, vigorando aí a tradição da gratuidade. Veja-se, neste caso as indicações contidas na *Visitação* de 1553 à paróquia de Aldeia Galega: «(...) emteram-se na capela-mor E corpo da JgreJa, estão em custume pagar na JgreJa per coua perpetua na Igreja seisçemtos res porque a capela emterão nela os capelães curas E não pagão nada E nada E no adro E allpembre nada (...)»²⁵. De outro modo, para os que buscavam uma maior proximidade ao Santíssimo, às orações quotidianas dos sacerdotes e dos fiéis, bem como a esperança de uma permanência mais duradoura da sua memória inscrita nos livros de aniversários, a solução passava por adquirir um espaço no chão da igreja – as ditas covas – e pagar um valor que não deixava de ser apreciável e que variava em função do número de corpos a inumar no decurso de um certo período de tempo numa sepultura.

O modelo escolhido para este tipo de transação segue de perto as regras estabelecidas para os aforamentos rurais e urbanos. Deste modo, tal como um casal ou uma habitação, as sepulturas são atribuídas de acordo com o modelo das *três vidas*, ou seja, para receberem três corpos. Por exemplo: o do próprio, que celebrava o negócio, o do filho e o do neto. No que concerne aos valores a pagar, a questão encontrava-se normalmente referida – em termos de *Visitações* – no chamado «Título das Sepulturas» ou (...) «Sobre o dinheiro das sepulturas», onde por regra se estabelece que «(...) quallquere pessoa que se enterrar na dita jgreija paga por a sepultura huum marco de prata (...). O quall dinheiro se despemdera na fabrjca da dita igreja (...) e nam se gastara em outros ussos profanos. E o dito marco de prata se paga por sepultura que se da pera humma geraçom. E quando alguma pessoa quer cova dentro na jgreija pera huum corpo e mais nam, paga por ela quatroçemtos reais (...)»²⁶.

²⁵ DIAS, 2, 2005: 41.

²⁶ IAN/TT, *Ordem de Santiago / Convento de Palmela*, Códice nº 154, *Visitação de 1512-1513 da Vila de Alcácer do Sal*, fol. 35r-35v (CUNHA, 2, 2012: 38-39).

As fontes revelam, igualmente, a existência de discrepâncias, terra a terra, no que respeita aos valores a pagar; mas também conflitos resultantes da falta de pagamento do estabelecido... «E por quanto este dinheiro (...) muitas vezes (...) se nam pagava como e quando devia (...) mandamos que daquj por diante se tenha esta maneira, *scilicet*, que ho prior nam de covas dentro na dita jgreija a nenhuuma pessoa ate que primeiramente lhe ponha e de penhor de hum marco de prata ou de iiij^c reais segundo a qualidade da sepultura for e asy pera correger e ladrilhar as ditas sepulturas (...)»²⁷.

Ladrilhar as sepulturas era importante. Tratava-se de cuidar da manutenção do espaço sacro e da sua salubridade. A ideia era evitar situações como a registada por ocasião da *Visita* de 1478 à matriz de Coina, onde se constatou a necessidade de ladrilhar a igreja toda «porque he terra solta e assynadamente no Inverno que os homeens e molheres da chuyva trazem os vestidos molhados nom se ousam aseentar por se nom çujarem...»²⁸. O texto tem um carácter genérico, não referindo especificamente as sepulturas. Outros existem porém, que denotam essa específica preocupação; analisados no contexto do que se afirma nesta *Visita*, a salubridade era, por certo, uma preocupação que lhes assistia.

Os mesmos valores são igualmente referenciados em Tavira, no ano de 1518. Mas neste caso, atendendo à alegada pobreza da terra, o visitador concordou que aquele se reduzisse para 1000 reais por sepultura, para uma geração, valor que em 1554 aparece ainda mais diminuído, contemplando a aplicação de valores diferenciados em função dos grupos sociais envolvidos. Estabeleceu-se assim que os peões pagariam 250 reais, se a sepultura se destinasse para uso de um só, elevando-se a 500 no caso de vir a acolher o próprio, mais a respetiva família; escudeiros e cavaleiros pagariam 1.000 reais por si e sua geração mas apenas 300 e 400 reais, respetivamente, sendo para um só, já os fidalgos contribuía com um cálice de prata ou uma “boa vestimenta de seda”. Situação semelhante verifica-se na igreja de São Clemente de Loulé, em 1518, onde homens pobres pagavam 500 reais, escudeiros e lavradores ricos, cavaleiros e fidalgos 1.000, e sendo sepultados na capela-mor, 1 marco de prata ou uma vestimenta de seda. Em última análise, os valores a pagar dependiam das condições da terra e do entendimento do comendador... Por exemplo, no caso da ermida de São Miguel, território de Mértola, era este quem determinava os que haviam de pagar 300, 400 ou 500 reais, em função da respetiva condição²⁹.

²⁷ IAN/TT, *Ordem de Santiago / Convento de Palmela*, Códice nº 154, *Visitação de 1512-1513 da Vila de Alcácer do Sal*, fol. 35r. (CUNHA, 2, 2012: 39).

²⁸ MATA, 2002: 127-133.

²⁹ Para melhor se perceber o que representava, em termos de esforço, o dispêndio destes valores, atente-se ao mantimento que anualmente tinha em dinheiro o prior de Santa Maria de Alcácer do Sal, segundo a *Visitação* de 1512 / 1513: 1.500 reais, a que se somavam outros 500 pelo facto de também ser tesoureiro.

Em alternativa à inumação no interior das igrejas, as *Visitações* Quinhentistas referem também os enterramentos nos adros, a propósito da reiterada necessidade que se sentia de proceder à sua demarcação, estabelecendo cemitérios. Tal resulta, por um lado, da incapacidade de uma parte dos fregueses em custear um enterramento na igreja; para muitos, certamente a maioria, o destino era uma simples cova no adro, que por vezes nem sequer era cercado, o que fazia com que se verificassem situações como as que são referidas nas *visitas* às matrizes de Grândola e Alcaria Ruiva, respetivamente em 1513 e 1535, ou ao redor de São Pedro de Palmela, em 1522.

No primeiro caso, o visitador era o Mestre D. Jorge que expressa a ideia de que por causa da sua natureza santa e sagrada, a igreja e o cemitério deviam ser lugares “muito respeitadas”. Para depois constatar que não era isso o que ali se passava, visto que o povo deixava os porcos à solta, a foçar no adro, o que o levava a determinar, por isso, que a dois tiros de besta da igreja se não fizesse pocilga impondo que no prazo de um mês a contar da data da publicação da *visitação* se desfizesse as que existiam, sob pena do pagamento de 100 reais, que seriam metade para a fábrica, metade para os cativos³⁰. Situação idêntica verifica-se duas décadas mais tarde na Alcaria Ruiva onde o prior se agravava contra o costume de virem «com seus porcos até ao adro da igreja que fossavam nas covas dos finados (...)». Tanto mais que «(...) muitas vezes achavam [os] ossos deles [os finados] que os porcos tiravam (...)»³¹. Já em Palmela os problemas eram causados pelas «bestas dos almoceves que vêm com cargas à vila [...] fazendo sujidades no adro e arrancando as cabeceiras de que já aconteceu abrirem-se as ossadas (...)»³².

CONCLUSÃO

Independentemente dos locais onde os defuntos eram inumados, a Igreja prescrevia uma série de rituais visando garantir a proteção dos seus corpos contra toda a sorte de inimigos espirituais e o apaziguamento dos respetivos pecados tendo em vista uma célere libertação do Purgatório. As *visitações* dão conta destas práticas, prescrevendo fórmulas e celebrações como as que são descritas nos capítulos com o título «Do sayr sobre as sepulturas aa segunda feira»:

«Por quamto he universall custume nas jgreijas deste Reyno que aa segunda feira sayam com cruz e agoa bemta sobre todollos defuntos que jazem asy na jgreija como no adro e com seu respomso e tamger de synos o quall custume traz mujta devaçam aos vivos e provejto aos defumtos que sempre esperam polla oração e sufrágios da Samta Madre

³⁰ SILVA, 1991: 88-95. In CUNHA, 1, 2012: 428.

³¹ BARROS *et al.*, 1996: 296.

³² CUNHA, 1, 2012: 428.

Igreja (...) mandamos que todallas segundas feiras acabada a missa do dia o prior e beneficiados sayam logo com a cruz e agoa bemta com seus responsos tamjendo os synos e a cada responso seu synall e amdaram polla dita jgreija e adro lamçamdo o tisoureiro agoa bemta pollas sepulturas o que cumprira sob pena de duzentos reaes cada hum por cada vez que asy nam saírem sobre os finados (...)»³³.

A análise do processo que levou da proibição total (ou quase) dos enterramentos no interior das igrejas à banalização daquela prática, permite concluir que por princípio a interdição é a regra... Uma regra que comportava, no entanto, exceções, em consequência da virtude dos falecidos, como na Antiga Roma, em relação aos homens de grande merecimento; e como nos primeiros séculos da Igreja com a veneração aos mártires enquanto exemplos a seguir.

Como é natural, a valoração dos méritos de alguém resulta sempre de um processo condicionado por fatores concretos e pela subjetividade. Assim sendo, o número de beneficiados, suscetíveis de virem a ocupar um lugar protegido no interior dos templos não podia senão aumentar, não obstante as disposições em sentido contrário. Proíbe-se a inumação do vulgo nas igrejas, mas aceita-se que ali venham a repousar os beneméritos. Resta, portanto, colocar a questão: o que é, senão um benemérito, aquele que dispõe dos seus bens e os coloca ao serviço da Igreja?

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS:

IAN/TT, *Ordem de Santiago / Convento de Palmela*, Códice nº 154, *Visitação de 1512-1513 da Vila de Alcácer do Sal*.

BIBLIOGRAFIA:

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2002) – *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Presença.
- ARCE, Javier (1988) – *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARROS, Maria de Fátima Rombouts de; BOIÇA, Joaquim Ferreira; GABRIEL, Celeste (1996) – *As Comendas de Mértola e Alcaria Ruiva. As Visitações e os Tombos da Ordem de Santiago (1482-1607)*. Coleção «Estudos e Fontes para a História Local». Mértola: Edição do Campo Arqueológico de Mértola.
- BASTOS, Maria do Rosário (1996) – *Prescrições sinodais sobre o culto dos mortos nos séculos XIII a XVI*. In MATTOSO, José, coord. – *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, p. 109-124.

³³ IAN/TT, *Ordem de Santiago / Convento de Palmela*, Códice nº 154, *Visitação de 1512-1513 da Vila de Alcácer do Sal*, fol. 36r-36v. (CUNHA, 2, 2012: 39-40).

- Bíblia Sagrada*, (1974). São Paulo: Círculo do Livro.
- BITTON-ASHKELONY, Brouria (2005) – *Encountering the Sacred: The Debate on Christian Pilgrimage in Late Antiquity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- BLONDEAU, M. (1839) – *Institutes de l'Empereur Justinien, traduites en Français avec de texte en regard suivies d'un choix de textes juridiques, relatifs a l'Histoire externe du Droit Romain et au Droit Privé Antéjustinien*. Paris: Librairie de Jurisprudence de Videcoq.
- CUNHA, Mário Raul de Sousa Cunha (2012) – (...) *visitando nós ora pessoalmente o dito meestrado de Samtiago (...)*. *As Igrejas da Ordem Militar de Santiago. Arquitectura e Materiais*. 2 vols. Porto: Faculdade de Letras, Tese de Doutoramento.
- DANIELL, Christopher (1997) – *Death and burial in Medieval England. 1066-1550*. London and New York: Routledge.
- DIAS, Mário Balseiro (2005) – *Visitações e Provimentos da Ordem de Sant'Iago em Aldeia Galega de Ribatejo*, 2 vols. Montijo: Edição do Autor.
- DURANDO, Gulielmo (1551) – *Prochiron, vulgo rationale divinatorum officiorum*. Lugduni: Apud Heredes Iacobi Giuntae.
- GARCIA Y GARCIA, António, coord. (1982-1984) – *Synodicom Hispanum*, vols. IIº e IIIº. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- HARVEY, S. Ashbrook (2001) – *On Holy Stench. When the Odor of Sanctity Sickens*. «*Studia Patristica*», XXXV, Leuven: Peeters Publishers, p. 90-101.
- Histoire de L'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*. Tome Neuvième, MDCCXXXVI. Paris: De L'Imprimerie Royale,
- LAUWERS, Michel (1997) – *La Mémoire des Ancêtres. Le Souc des Morts. Morts, Rites et Société (Diocèse de Liège, XIe – XIIIe Siècles)*. Paris: Beauchesne Éditeur.
- MATA, Joel Silva Ferreira (2002) – *As visitasões como fonte de estudo das instituições políticas, administrativas, judiciais, militares e religiosas*. «*Separata Lusíada*», Série de Direito, Universidade Lusíada-Porto, nº 1 e 3. Coimbra: Coimbra Editora, p. 127-133.
- MAYER, Wendy; BRONWEN (2006) – *St. John Chrysostom. The Cult of Saints: Selected Homilies and Letters*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood.
- RUTGERS, L. V. (1998) – *The importance of Scripture in the conflict between Jews and Christians: The example of Antioch*. In RUTGERS, L. V., coord. – *The Use of Sacred Books in the Ancient World*. Leuvaen: Peeters, p. 287-303.
- SILVA, Custódio Vieira da (1996) – *Da galilé à capela-mor: percurso funerário na arquitectura gótica portuguesa*. In *O Fascínio do Fim. Viagens pelo final da Idade Média*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 45-59.
- SILVA, Germesindo (1991) – *O Mestre de Sant'Iago D. Jorge e as visitasões ao lugar de Grândola*. Grândola: Ed. do Autor.
- THOMASSIN, Louis, 1681 – *Ancienne et Nouvelle Discipline de L'Eglise Touchant les Benefices et les Beneficiers*. Tome Troisième: Paris: Chez François Muguet, Imprimeur du Roy & de Monseig. L'Archevesque, Rue de la Harpe, aux trois Rois.
- TUCÍDIDES (2008) – *História da Guerra do Peloponeso*. Lisboa; Edições Sílabo.
- VAIRO, Giulia Rossi (2011) – *O Mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, Panteão Régio (1318-1322)*. In SANTOS, Carlota, coord. – *Família, Espaço e Património*. Porto: CITCEM, p. 433-448.

A ARQUITETURA RELIGIOSA DO NOROESTE DE PORTUGAL NO SÉCULO XVI EM DEBATE: TEMPO, FORMA E PROPORÇÃO

JOSÉ FERRÃO AFONSO*
SÍLVIA RAMOS**

Resumo: Nesta comunicação procurou-se, através de uma abordagem multidisciplinar, focada em aspetos documentais, formais, e planimétricos, organizar, salientando a sua continuidade em relação à Idade Média, uma genealogia de dois momentos-chave da arquitetura religiosa da segunda metade do século XVI no Noroeste português: a “igreja-caixa” do tipo Misericórdia e igreja de nave única e capelas laterais comunicantes.

Palavras-chave: Arquitetura religiosa; Planimetria; Espaço; Forma.

Abstract: In this paper we tried, through a multidisciplinary approach, focused on documental, formal and planimetric aspects, to organize, emphasizing its continuity with the Middle Ages, a genealogy of two key moments in the religious architecture of the second half of the sixteenth century in the Portuguese Northwest: the “plain box” Misericórdia type church and the single nave church with interconnected lateral chapels.

Keywords: Religious architecture; Planimetry; Space; Form.

* Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, investigador do CITAR/ARTES e investigador externo do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto jafonso@porto.ucp.pt.

** Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Investigadora externa do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. silviactramos@gmail.com.

IDADE MÉDIA E RENASCIMENTO, FRANCISCO DE CREMONA, FRANCESCO DI GIORGIO E DIOGO DE CASTILHO

Os mais importantes monumentos empreendidos por D. Miguel da Silva e o seu *muratore* Francisco de Cremona (act. 1511-155?) em S. João da Foz do Douro foram a igreja matriz, o vizinho paço abacial e o farol de S. Miguel-o-Anjo (ca.-1525-154?). Rafael Moreira, que estudou a primeira, salientou a sua proximidade às conceções de Alberti, embora filtradas pela cultura arquitetónica romana da época¹ (Fig.1). Porém, no que toca sobretudo, à especificidade do projeto e questões tipológicas, a principal referência será Francisco di Giorgio (1439-1501)². Este, inspirado no florentino, praticou uma arquitetura murária, em que as massas se explicam por um gosto grave, de robustez construtiva e estrutural, desenvolvida no

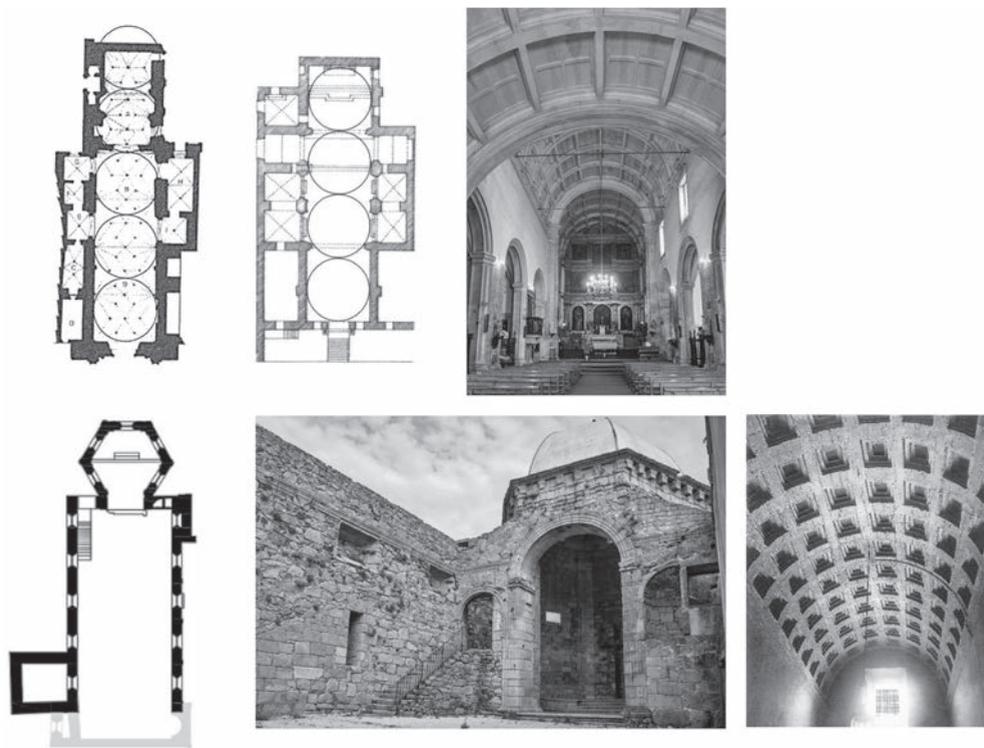


Fig. 1. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: plantas das igrejas de Graça e de Santa Cruz de Coimbra (LOBO, 2006:176); interior da igreja da Graça; planta da igreja matriz da Foz; estado actual da igreja matriz da Foz e tratamento monumental do átrio oriental do palácio Veneza, em Roma, de Francesco del Borgo (FROMMEL, 2006: 209).

¹ MOREIRA, 1988.

² AMORUSO, *et al.*, 1991; OLIVEIRA, 2004: 543; AFONSO, 2014.

ambiente do “humanismo matemático” de Urbino³, cidade onde trabalhou intermitentemente, para o duque Frederico e o seu filho Guidobaldo, entre 1477 e 1487. Será, portanto, proveitoso tentar encontrar no passado de Francisco de Cremona e do seu mecenas D. Miguel da Silva as ligações, não só à figura do arquiteto, pintor e engenheiro senense, mas, igualmente ao seu discípulo Bramante, igualmente presente em Urbino, entre 1472 e 1476, como arquiteto e pintor de perspectiva. O ascendente de Bramante é, do mesmo modo, sensível no programa da Foz, por exemplo nas pilastras dobradas da capela-mor ou na planta compósito e na disposição dos nichos interiores do farol de S. Miguel-o-Anjo.

Cremona surge associado em 1511 à construção de três pontes na Magliana, perto de Roma⁴. Essa atividade poderia estar agregada à *villa* homónima, junto do Tibre. Nela trabalhou Giuliano da Sangallo, afastado em 1507 dos cargos que detinha em Roma, incluindo a direção da Magliana, por Donato Bramante, que dirigiu a obra até ao final do pontificado de Júlio II (1503-1513). Bramante foi, desde 1510, o chefe do estaleiro de S. Pedro do Vaticano e Cremona pode ter-se deslocado para essa obra com ele; contrata, em 4 de Agosto de 1514, a construção de parte do alicerce do nicho ocidental do transepto da nova igreja de São Pedro do Vaticano e, no mesmo ano, é avaliado pela execução de uma pilastra no cruzeiro da basílica⁵.

Uma das mais próximas relações de D. Miguel da Silva em Roma foi Castiglione, embaixador na corte pontifícia do duque de Urbino Francesco Maria della Rovere entre 1513 e 1516⁶. A cidade ducal, a sua corte e o brilho da sua vida cultural, de onde emerge um “segundo Renascimento”, aristocrata e pós-florentino, que irá informar a Roma humanista de Júlio II, eram um modelo áulico que tinha todas as condições para sensibilizar um membro da alta nobreza como D. Miguel da Silva. Na dedicatória do *Cortegiano* ao português, o autor salienta que, na base desse endosso, estava o desejo de fazer conhecer ao embaixador de D. Manuel os “homens excepcionais” que tinham abrilhantado a corte de Guidobaldo, falecido em 1508, que o português não tinha tido oportunidade de conhecer⁷. A escolha de Cremona pode, por conseguinte, ter-se devido ao seu conhecimento de dois mundos: o de Urbino e o de Roma.

A arquitectura murária de Alberti concebia o ornamento como elemento claramente distinto da estrutura/parede. Essa noção, com origem no neoplatonismo, será adotada por di Giorgio e, na igreja da Foz, é perceptível na expressão das massas, nas *tabulae ansatae* e no modo enérgico como elas se destacam, tridimensionalmente,

³ BRUSCHI, 2010: 18-20.

⁴ BERTOLLOTTI, 1985:12.

⁵ MOREIRA, 1988: 11.

⁶ DESWARTE, 1989: 28.

⁷ DESWARTE, 1989: 27.

dos muros laterais da igreja ou, ainda, na forma como os vãos do paço episcopal, desenhados segundo um modelo desenvolvido pelo arquiteto senense no palácio ducal de Urbino, são enquadrados pelo sistema trilitico da ordem e tratados como elementos independentes, sobrepostos à arquitectura e concebidos para serem vistos em profundidade. Contudo, esse entendimento perdeu, na arquitetura de Cremona, a sua organicidade original: na nave da igreja, ele não utilizou a ordem, mesmo na versão “sintetizada” desenvolvida por di Giorgio, embora a arquitrave jónica que circunda as paredes e desenha um ressalto sobre as mísulas se inspire nele. A sua ausência criou um espaço imaterial e sem perspectiva; pré-representativo, portanto, se entendermos que da sua conceção está ausente a mensurabilidade da perspectiva geométrica. De facto, se é verdade que a proporcionalidade da nave da igreja da Foz é em duplo quadrado, essa numerologia tem uma tradição medieval, associada ao simbolismo do templo de Salomão⁸ (Fig.1). Assim, para a conceção do projeto poderão ter contribuído duas tradições: a do *muratore*, homem dotado do conhecimento prático do engenheiro e outra, portuguesa e nortenha. Acrescente-se, a esse propósito, que a cabeceira da igreja tem o mesmo comprimento da ousia da igreja românica de S. Pedro de Paços de Ferreira (Fig. 3).

Na obra da matriz devem, portanto, ter desempenhado um papel importante os mestres locais, a quem Cremona obrigatoriamente teve que recorrer. Os seus nomes terão, muito possivelmente, sido avançados pelo arcebispo D. Diogo de Sousa ao seu primo em primeiro grau D. Miguel da Silva, que com ele estava em Braga antes da partida para Roma⁹. O personagem mais indicado para reunir essa equipa, dados os seus conhecimentos de arquitetura nortenha e da mão de obra disponível, bem como pela sua proximidade ao arcebispo de Braga, a sua residência no Porto e a sua reconhecida capacidade de empreiteiro, era Diogo de Castilho (ca.1490-1574).

É no Porto, na década de trinta, que surgem os sinais de mudança no tardo-gótico hispano-flamengo que Diogo de Castilho praticara até então. No convento da Madre de Deus de Monchique, contratado em 1533, a igreja de nave única foi coberta por dois tramos de abóbadas de combados; as suas nervuras eram em pedra, mas os panos, entre elas, em tijolo. O emprego deste material deverá estar ligado ao conhecimento da igreja da Foz, em cuja abóbada foi utilizado¹⁰. No claustro, o grande pilar de ângulo ainda existente, em que se apoiava a galeria de circulação do primeiro piso, é bem mais tardio, mas vãos “ao romano” rasgam-se nas paredes.

⁸ ABREU, [s.d.]: 565.

⁹ CORREIA, 2009: 488-489.

¹⁰ Isabel Osório referiu, pela primeira, vez, a existência de uma nave única. Mencionou “as pequenas abóbadas de tijolo que aparecem na camada de destruição da igreja”. Segundo a arqueóloga, elas poderiam suportar o coro alto; é, todavia, possível que pertencessem à abóbada de caixotões da nave (OSÓRIO, 1999 : 76). Mário Barroca defende também a cobertura da nave por uma abóbada de caixotões (BARROCA, 2001 : 35).

Ainda no Porto, Francisco de Cremona e Diogo de Castilho deram pareceres para a obra da torre da Câmara em 1539 e um último programa poderá indiciar uma colaboração ainda mais estreita entre os dois: o mosteiro agostinho de S. Salvador da Serra, iniciado em 1537. Os trabalhos foram dirigidos por dois mestres: Diogo de Castilho e João de Ruão; contudo, o projeto retoma um desenho de Francesco di Giorgio. A obra terá sido lançada por D. Miguel da Silva e, portanto, a possibilidade de o plano pertencer a Cremona é muito forte¹¹.

A IGREJA TIPO MISERICÓRDIA

Entre os homens, associados a Diogo de Castilho, que trabalharam no estaleiro da Foz poderia estar João Fernandes, provável pai do mestre das obras Manuel Luís (act. 1558-1604), figura dominante da arquitectura nortenha do século XVI. Ele terá feito a sua aprendizagem num dos numerosos estaleiros da cidade, entre os quais sobressaía o da Foz, após o que terá seguido Diogo de Castilho para Coimbra. Um pedreiro com o mesmo nome surge a trabalhar, sob as ordens do *trasmerano*, no colégio da Graça (1543-1555)¹².

Em 1559, Manuel Luís é documentado como mestre da nova casa da Misericórdia. O projeto, contudo, não seria seu, mas de Diogo de Castilho, possivelmente em colaboração com Cremona. O biscainho é nome incontornável do programa da rua da Sofia coimbrã, já que a sua traça para a Graça foi o ponto de partida para os outros colégios da rua. Na Graça, o espaço unificado do interior da igreja, coberto por uma abóbada de canhão de caixotões, que abrange a capela-mor, a nave, o coro alto, inspirou-se no da matriz da Foz. Ambas resultaram da pesquisa de novas espacialidades para a igreja cristã na época pré-conciliar, capazes de dar forma a novos modos devocionais congregacionistas. O plano, contudo, reproduz, com bastante fidelidade, o da vizinha igreja românica do mosteiro agostinho de Santa Cruz, cujas obras foram igualmente dirigidas por Castilho. Se as abóbadas de caixotões já eram empregues, em Coimbra, nas microarquitecturas de João de Ruão, na igreja da Graça elas foram transpostas para uma escala monumental, aprendida com Cremona na Foz (Fig. 1). Como na Foz, na igreja da Graça a novidade importada foi integrada na longa memória da arquitectura portuguesa.

Essa cadeia de cumplicidades formais, espaciais e planimétricas vai-se resolver na igreja da Misericórdia portuense, concluída em 1568 por Manuel Luís (fig. 2). Ela tinha uma proporcionalidade próxima do duplo quadrado, como a igreja matriz

¹¹ OLIVEIRA, 1998: 18-19.

¹² CRAVEIRO, 2002: 478.

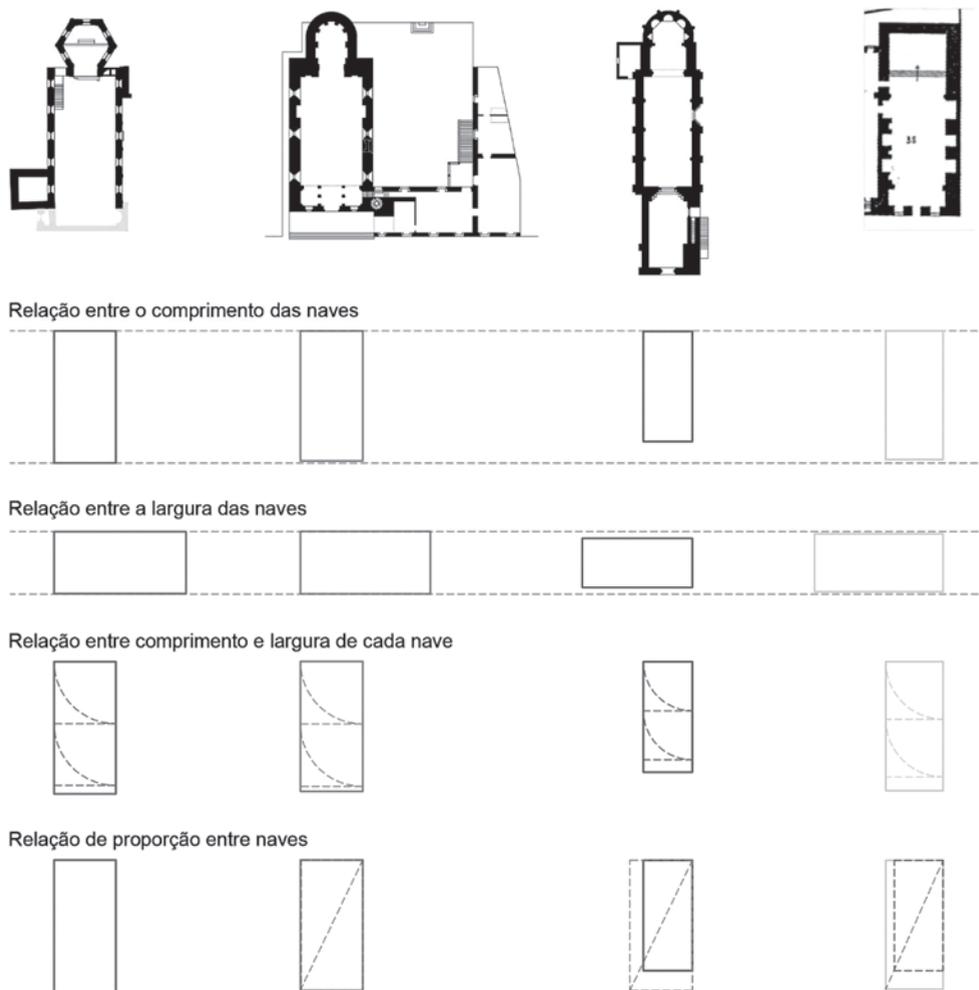


Fig. 2. Relações proporcionais entre planimetrias: igrejas matriz da Foz; Misericórdia do Porto; S. Pedro de Ferreira e colégio de S. Jerónimo, em Coimbra.

da Foz, e outra igreja de Diogo de Castilho, sua contemporânea, a do colégio de São Jerónimo em Coimbra (1565) (Fig. 2), e a abóbada de berço em caixotões de granito, demolida no século XVIII, mas conhecida por descrições, era idêntica à da igreja da Graça. A igreja possuía já uma espacialidade integrada, formando um amplo auditório retangular. As paredes, devido à ausência dos elementos tectónicos de articulação, acentuavam os valores simbólicos do espaço. A sua definição dependia, em boa parte, das variantes tonais definida pelo contraste entre materiais, ausente que estava a ordem arquitetónica como manifestação orgânica das razões estruturais e da perspetiva. Mesmo a cobertura, em abóbada de berço de caixotões, se revelava,

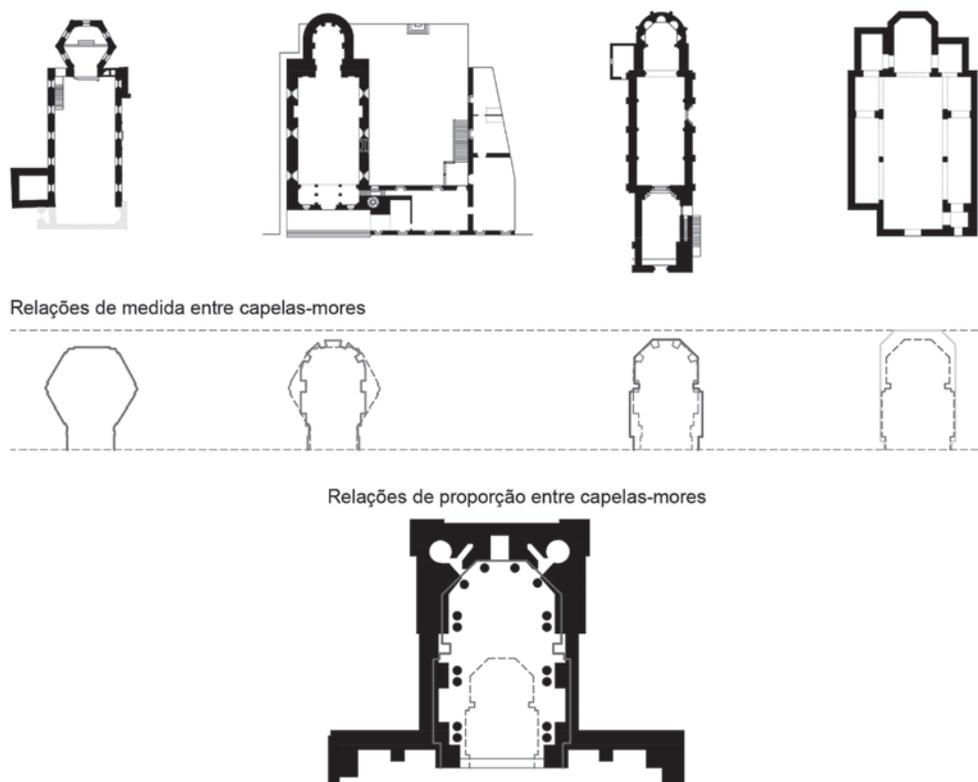


Fig. 3. Em cima: relações proporcionais entre as planimetrias das capelas-mores da igreja matriz da Foz, Misericórdia do Porto, S. Pedro de Ferreira e matriz de Ponte de Lima. Em baixo: relações proporcionais entre as capelas-mores de Santa Maria de Belém e S. Pedro de Ferreira.

no seu grafismo, a obsessão pelas formas geométricas regulares do Renascimento, enaltecia ainda os valores elegantes do linearismo tardo-gótico. A igreja da Misericórdia do Porto foi, portanto, o ponto de chegada de um conceito que teve importantes etapas na tradição medieval da nave única, na matriz da Foz e na igreja da Graça.

Contudo, a igreja não possuía capela-mor, iniciada em 26 de Julho de 1584 e inaugurada em Janeiro de 1590. O seu projetista, Manuel Luís, limitou-se, muito provavelmente, a adaptar um projeto anterior, talvez da década de 40¹³. A sua semelhança com a capela-mor dos Jerónimos, de Jerónimo de Ruão, já foi anotada; ambas parecem, à primeira vista, partir da planta centrada e de modelos quatrocentistas, tendo a sua planimetria relação próxima com o claustro da Manga em Coimbra e o claustro do mosteiro de São Salvador da Serra, em Vila Nova de Gaia¹⁴. Deverá ser, contudo, salientado que a capela-mor da igreja de São Pedro de Ferreira, coberta

¹³ AFONSO, 2015: 27-32.

¹⁴ ABREU, 2001: 177-179.

por uma abóbada de pedra concluída em meia laranja, tem a mesma planimetria (Fig. 3) e, para além, disso, elas são, em termos de alçados, muito semelhantes. Em Paços de Ferreira, a capela tem dois níveis, com nichos no inferior e arcadas cegas no superior, morfologia idêntica à que se patenteia na capela-mor da Misericórdia. Os campos delimitados pelas arcadas cegas devem ter abrigado, na igreja de Ferreira, pintura mural, e a grande originalidade da capela-mor portuense, mais do que na sobreposição de ordens ou na proximidade à planta centrada, poderá ter a sua explicação aí: ela foi criada para receber pintura, diretamente aplicada sobre os painéis graníticos da abside-retábulo. Seria esse o modelo transplantado para Santa Maria de Belém, cuja planimetria é proporcional à da ousia portuense e, conseqüentemente, também à da cabeceira românica de São Pedro de Ferreira (Fig. 3).

É altamente improvável que a capela-mor manuelina de Santa Maria de Belém, projetada por Boitaca, tivesse uma planimetria proporcional à da ousia de Ferreira. Se isso tivesse ocorrido, e Jerónimo de Ruão tivesse erguido a sua obra sobre as paredes da anterior, seria possível que a capela-mor da Misericórdia lhe fosse posterior. Investigadores que estudaram a capela de Belém salientam um texto de 1551, em que se afirma a vontade de D. João III a aumentar, de modo a ficar maior e mais alta¹⁵. Felicidade Alves, contudo, refere a possibilidade de as dimensões das duas serem idênticas e de a nova ter sido erguida sobre os alicerces da antiga. Não apresenta, porém, nenhum elemento comprovativo dessa afirmação¹⁶. Da mesma opinião de Felicidade Alves é Marques de Carvalho. Contudo, a sua análise não é, igualmente, conclusiva¹⁷.

A IGREJA DE NAVE ÚNICA E CAPELAS COLATERAIS

A origem do modelo das igrejas salão quinhentistas de planta basilical está na Idade Média. O pragmatismo das três naves escalonadas, a sua fácil manutenção, baixo custo e a capacidade para albergar auditórios numerosos são responsáveis pela resiliência dessa tipologia. Na diocese de Braga, ela continuará a ser implementada, mesmo após o regresso de Frei Bartolomeu dos Mártires do concílio tridentino em 1563; assim sucedeu na matriz de Ponte de Lima (Figs. 3-4). Em 1567, Manuel Luís fez as “mostras” da obra a executar na igreja quatrocentista de nave única, tendo em vista a sua transformação numa igreja de três naves e a construção de uma nova capela-mor, e apresentou-as aos oficiais camarários, que as aprovaram. A

¹⁵ PINHEIRO, 1551.

¹⁶ ALVES, 1991: 11 e 73.

¹⁷ CARVALHO, 1990: 46.

sua proposta de execução do projeto, porém, foi considerada excessiva pelos vereadores, que puseram a obra a pregão, vindo a ser rematada por Sebastião Afonso.

O corpo da igreja tem três tramos, sendo o terceiro formado por arcos de meio ponto mais altos, soerguidos sob pilares que assinalam o amplo transepto. Ao fundo das naves laterais, abrindo para o transepto, surgem arcos-diafragma de meio ponto. O clerestório tem aberturas retangulares horizontais em capialço e a ordem dos capitéis dos espessos pilares divisórios é a jónica, muito estilizada e sem friso de óvulos no equino, cuja origem está na tratadística de Serlio e Vredeman de Vries, tendo surgido no Norte na *villa* de D. Rodrigo Pinheiro em Santa Cruz do Bispo, obra a que Manuel Luís pode ter estado associado¹⁸. A abóbada da capela-mor, que tem a mesma largura da ousia da igreja da Misericórdia do Porto (Fig. 3) é, como ela, de apainelado granítico, arrancando de mísulas inseridas num expressivo e recortado entablamento. A abóbada, porém, conclui-se, num estranho afunilar paralelepípedo. Essa morfologia pode ter-se ficado a dever a questões técnicas e o projeto deveria prever o remate em abside coberta por uma abóbada em meia laranja. O transepto é abobadado de forma semelhante à capela-mor, aí surgindo elementos de desenho que identificam o mestre portuense.

A dimensão monumental foi concedida ao novo espaço pelas coberturas de caixotões em pedra e os arcos sobre pilares que dividem as naves. Contudo, as pilastras que deviam arrancar entre os arcos e prolongar os pilares até um inexistente entablamento estão ausentes. A ordem clássica é, por conseguinte, reduzida a uma não-ordem: um conjunto minimalista de citações ornamentais, tendo como fulcro os capitéis. Assim, a integração morfológica dos elementos arquitetónicos não foi capaz de produzir a desejada unidade espacial, nem determinar um espaço com perspectiva. Porém, o sistema de espessos pilares e arcos que marcam a divisão das três naves, juntamente com o abobadamento “à romana” da capela-mor e dos braços do transepto (Fig. 4), anunciam já a igreja com planta em cruz latina, nave única e capelas laterais comunicantes que, contemporaneamente, se iniciava na igreja do convento de Santa Cruz em Viana da Foz do Lima.

A primeira pedra dessa igreja foi lançada por Frei Bartolomeu dos Mártires em 1566, a missa primordial foi aí rezada em 1572 e o retábulo da fachada estava concluído em 1576. A igreja, na sua vontade de integrar conceções espaciais tridentinas, terá tido em conta a experiência de Diogo de Castilho na Graça e, por conseguinte, a espacialidade pré-reformista da igreja matriz da Foz (fig. 4). Porém, se o retábulo da fachada, pelo atavismo das suas características formais, se relaciona com o plateresco galego e deve ser atribuído a Mateus Lopes, a restante igreja obedece a uma conceção diversa. Na verdade, existem analogias formais evidentes

¹⁸ AFONSO, 2013: 607-627.

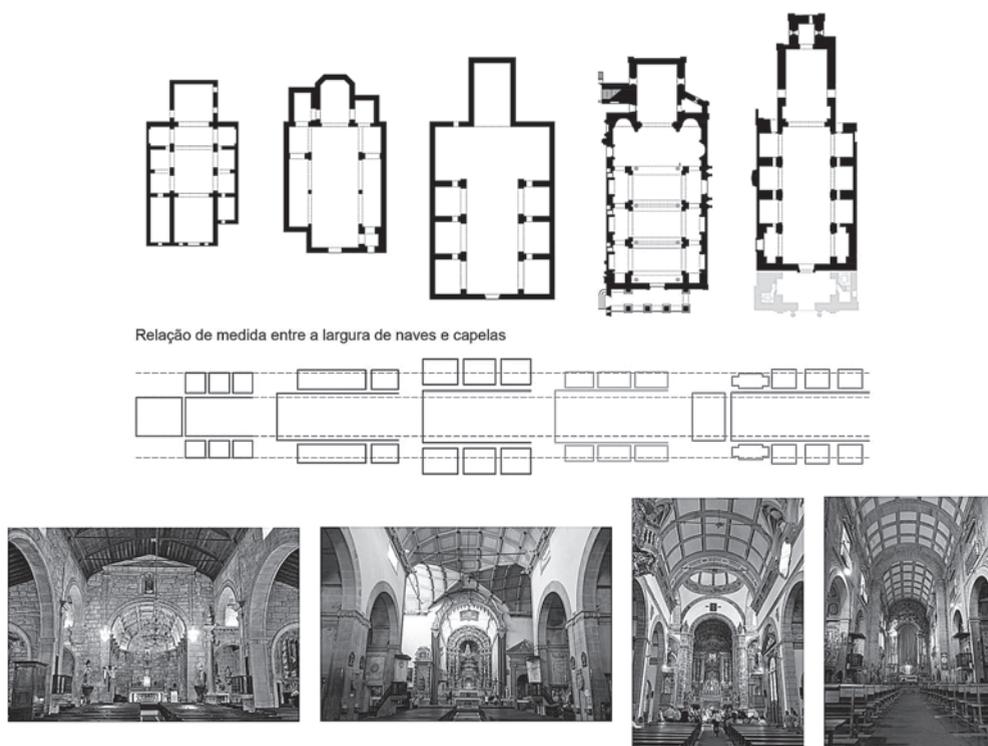


Fig. 4. De cima para baixo e da esquerda para a direita: plantas da igreja da Graça, matriz de Ponte de Lima, Santa Cruz de Viana, S. Gonçalo de Amarante e Nossa Senhora do Pópulo. Em baixo: interior da igreja matriz de Ponte de Lima; Santa Cruz de Viana, S. Gonçalo de Amarante e Nossa Senhora do Pópulo.

com a igreja de Ponte de Lima nas frestas retangulares horizontais do clerestório, no tipo de capitéis jónicos, muito estilizados e sem friso no equino, bem como no rebaixamento da superfície central dos arcos e pilares. A ausência da ordem arquitetónica assinala também uma espacialidade imaterial, idêntica às praticadas na Foz ou na Misericórdia da rua das Flores, mas as diferenças planimétricas entre elas são também sensíveis, já que em Santa Cruz o plano é em cruz latina com capelas laterais comunicantes, transepto e capela-mor profunda.

Em artigo anterior, foi defendido o papel importante de Manuel Luís na conceção da igreja, embora não se tenha posto de lado a possibilidade de João Lopes o Moço ter desempenhado um papel importante na obra¹⁹ e, se é verdade que a planimetria de Santa Cruz se inspirou, no que respeita às capelas laterais, na igreja da Graça, ela evoluiu, em termos construtivos, a partir da planta basilical, particularmente

¹⁹ AFONSO, 2009: 203-214. Carlos Ruão atribuirá a responsabilidade da obra a João-Lopes-o-Moço (RUÃO, 2006: 527). Ana Goy precisa que Mateus Lopes desenhcou, em 1568, a fachada-retábulo e nota a sua ascendência coimbrã (GOY DIZ, 1995:17-18).

da matriz limiana. Para criar as capelas laterais comunicantes, bastou que fossem lançadas paredes entre os pilares e os muros laterais, demarcando módulos que seriam cobertos por abóbadas de caixotões em pedra. A simplicidade de processos e o pragmatismo, tradicionais na arquitectura nortenha, o seu labor de pontuação, em oposição ao precipitado renascentista italiano, resolveram, desse modo, as questões espaciais colocadas pela nova liturgia tridentina. O projecto inicial de São Domingos seria, portanto, uma síntese entre a Graça e Ponte de Lima (Fig. 4), embora não exclua a monumentalidade sóbria da igreja da Foz. Cumpriu um programa importante na definição de uma nova espacialidade eclesial, associada à Reforma Católica, mas, simultaneamente, regionalizou o cosmopolita conceito italiano, defendido pelo amigo de Bartolomeu dos Mártires, Carlos Borromeu, através de uma arquitectura que revisitou e reviu a Idade Média. O arcebispo de Braga, como outros personagens da cultura portuguesa da época, não se identificava com todos os aspetos de Trento, a eles preferindo uma reforma a partir do interior da igreja católica e uma renovação da austeridade medieval²⁰. A sensibilidade à criação de atmosferas pelo verismo simples dos materiais é mais marcante do que o precipitado matemático e o espaço material da perspectiva a ele associado; como consequência disso, e em linha com o pensamento de D. Frei Bartolomeu dos Mártires, pode-se falar, a propósito da igreja, de uma austeridade revisionista. Para ela contribui ainda o facto de a cobertura em caixotões de pedra e a cúpula, que muito provavelmente constariam do projeto inicial, terem sido substituídos por uma estrutura em madeira, contratada em 1584²¹ (Fig. 4).

A austeridade medieval revista por Frei Bartolomeu dos Mártires foi importante para os programas de Ponte de Lima e Viana. Sê-lo-á, também, para a terceira das grandes igrejas bartolomianas, S. Gonçalo de Amarante. Manuel Luís dirigiu essa obra, também do arcebispado de Braga e dominicana, que tem semelhanças planimétricas e altimétricas com Santa Cruz (Figs. 4-5), entre 1581 e 1584²². Ela obedece a uma lógica espacial e formal idêntica, que se pode alargar ainda à matriz de Ponte de Lima. A primeira pedra do convento, fundado em 1540 por D. João III no local onde se erguia uma antiga ermida medieval que abrigava o túmulo do santo, foi lançada em 2 de Março de 1543. Em 1554, a antessacristia estaria já concluída, sendo essa a data inscrita no seu lavabo e, com ela, grande parte do corpo nascente do convento. Nos anos imediatamente anteriores a essa data, os trabalhos foram dirigidos por Pedro Fernandes, um mestre ligado a Coimbra e Diogo de Castilho. O claustro nobre, que segue um modelo castilhiano desenvolvido na rua da Sofia e

²⁰ DIAS, 2006: 77-79.

²¹ AFONSO, 2009: 213.

²² Ver, sobre a participação de Manuel Luís e dos Lopes na obra: (AFONSO, 2009).

já perfeitamente desenvolvido em 1553 no paço dos Condes de Cantanhede, estava também já fundado. Contudo, a fábrica da igreja, de três naves e grandes dimensões²³ seria retardada. As dificuldades do terreno, a falta de meios e a concentração das prioridades de D. Frei Bartolomeu no convento de Santa Cruz de Viana atrasaram a obra. Para além disso, D João III ordenara que se conservasse intacta a antiga sepultura do santo e, com ela, o retábulo-mor em pedra, encomenda sua, apenas desmontado em 1610. Ou seja, a fábrica não se iniciou pela capela-mor como era costume, conservando-se a antiga ermida – alguns silhares, no exterior da atual capela-mor, mostram ainda siglas medievais – mas sim pela zona do cruzeiro. Concluído este, os ofícios poderiam realizar-se nesse espaço até que a nova capela-mor, que substituiria a antiga ermida, estivesse erguida.

Só em 1581 os trabalhos se reiniciaram com redobrada energia, dirigidos por Manuel Luís. É expectável que as paredes do corpo da igreja joanina, para além do cruzeiro já erguido, estivessem nessa data, como era costume da arquitetura portuguesa, parcialmente soerguidas. Quem teria sido o projetista dessa igreja? Frei Bartolomeu dos Mártires designa em 1563 o dominicano Frei Julião Romero, que como os Castilho era de origem biscainha, como “arquitecto de São Gonçalo”²⁴. A atribuição a Julião Romero é, porém, muito questionável e a origem da traça deve ser outra. Duas colunas monumentais, de morfologia pré-serliana, ladeiam o arco cruzeiro. Semioculto pelas mísulas e estátuas que foram colocadas sobre eles, divisa-se ainda o arranque dos arcos formeiros que sustentam a cobertura do transepto (Fig. 5). As colunas pertenceram ao cruzeiro da igreja primordial, erguido antes de Manuel Luís chegar a Amarante. Os plintos que as sustentam são idênticos, inclusive nas dimensões, aos que estão adossados às paredes laterais do corpo da igreja (Fig. 5), o que permite falar do projeto joanino como sendo o de uma igreja salão com abóbadas nervuradas em pedra. Será interessante, a esse propósito, olhar para a Sé de Miranda do Douro, também ela uma igreja salão, com projeto a que se pode associar, entre outros, o arquiteto régio Miguel de Arruda. Se tivermos em conta que a obra amarantina foi igualmente de iniciativa de D. João III e as colunas da nave fazem lembrar outras de igrejas salão da zona centro, como as da igreja da Misericórdia de Santarém (1559) (Fig. 5), a que também se associa o nome de Miguel de Arruda, poder-se-á deduzir que o projeto de São Gonçalo tenha tido a mesma origem.

Manuel Luís, porém, introduziria modificações ao projeto joanino, a começar pela capela-mor, construída após a demolição da antiga ermida. Em 1586, quando das vistorias efetuadas por Gonçalo Lopes, sendo o seu irmão Mateus Lopes já o

²³ SOUSA, 1977: 191.

²⁴ SOUSA, 1984: 205.

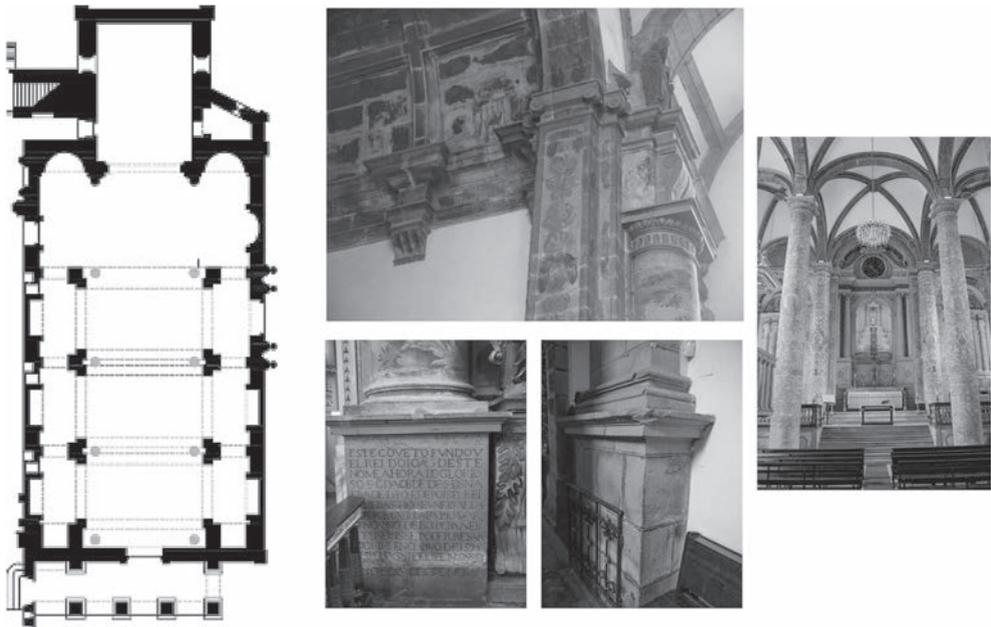


Fig. 5. Da esquerda para a direita: planta da igreja de S. Gonçalo de Amarante, em que se assinalou a localização das colunas da igreja-salão; coluna do cruzeiro, sobrepujada por mísula e estátua que oculta o arranque da antiga nervura da abóbada de cruzaria; plintos das colunas e pilastras do cruzeiro e da nave e interior da igreja da Misericórdia de Santarém.

mestre da obra²⁵, ela estava prestes a ser fechada. A maior alteração introduzida seria, contudo, a transformação da igreja num espaço de nave única com capelas laterais comunicantes, que Gonçalo Lopes descreve na vistoria. Essa modificação do preexistente teve consequências: não são os habituais vãos a interligar as capelas, mas arcos com um raio expressivo, pouco consentâneos com a reserva que esteve na origem da adoção dessa morfologia pela arquitetura da Reforma. Esses arcos estão, na verdade, próximos aos arcos diafragma da arquitetura religiosa medieval que existiram ainda em Ponte de Lima; essa morfologia deve-se a arrancarem dos plintos adossados às paredes laterais, originalmente previstos para lançamento das colunas da igreja salão. Os arcos e pilares das capelas são rebaixados ao centro; com os seus capitéis, geométricos e sem friso, formam um conjunto idêntico ao que Manuel Luís desenhara para a matriz de Ponte de Lima e se repete em Santa Cruz de Viana (Fig. 4).

Os dois absidiolos colaterais ao arco cruzeiro, modificação introduzida por Manuel Luís, inspiraram-se nos da igreja matriz da Foz e o conjunto sugere o motivo clássico do arco siríaco, apropriado aos lugares sagrados de tumulação; a monumentalidade do projeto seria consumada pela cobertura inicialmente prevista,

²⁵ RUÃO, 1996: 47.

em abóbada de caixotões de pedra, semelhante à igreja da Foz e da Misericórdia do Porto. Contudo, esse projeto foi muito adulterado. As pilastras junto das capelas absidais do transepto desaparecem a meia altura, o que se ficou a dever às modificações e, sobretudo, à construção de um novo e pesado entablamento, associado ao lançamento da cúpula em 1643. Na nave, e tendo como objetivo conceder unidade ao conjunto, foi moldado um entablamento idêntico, mas em estuque. Ainda na nave, os panos murários laterais não foram articulados, como em Viana, por pilastras marcando os tramos e, no exterior, as paredes são suportadas por contrafortes. Para além disso, as duas primeiras capelas, a partir da entrada, foram cortadas; a dimensão dos seus arcos é menor que os dos tramos seguintes e os pórticos áticos em que se inseriram os altares ficaram, por essa razão, descentrados (Fig. 5).

É possível que o facto de, entre 1591 e 1604, Manuel Luís ter ocupado o cargo de mestre das obras do arcebispo de Braga Frei Agostinho de Jesus, lhe permitisse ter influência e capacidade decisória sobre as diferentes fases de desenvolvimento dos programas de Viana e Amarante, só concluídos no século XVII. Será também no desempenho desse cargo que projetou e dirigiu a fase inicial da construção do convento de Nossa Senhora do Pópulo, fundado por Frei Agostinho de Jesus no lado poente do Campo da Vinha em Braga, cuja primeira pedra foi lançada em 3 de Julho de 1596. Ao contrário de Frei Bartolomeu dos Mártires, o seu sucessor Frei Agostinho de Jesus não se opunha aos princípios enunciados, em relação à arquitetura, por Carlos Borromeu e à utilização da ordem. A igreja conventual tem um plano longitudinal retangular, sem transepto, com quatro capelas laterais comunicantes de cada lado, que se conclui numa profunda capela-mor, igualmente retangular e com a mesma elevação da nave. O conjunto é coberto por uma abóbada de canhão granítica com caixotões, fazendo lembrar um longo túnel que se conclui no retábulo-mor. O arco triunfal, de grande elevação e austeridade, não interrompe essa afirmação visual que segue o exemplo da igreja da Graça de Diogo de Castilho (Fig. 4).

No Pópulo remata-se a evolução de um tipo de planta que teve o seu primeiro exemplo na igreja coimbrã. O percurso técnico percorrido teve paragens em Ponte de Lima, São Domingos de Viana e São Gonçalo de Amarante e o pragmatismo e simplicidade construtivos, baseados na parede-ecrã retilínea, foram instrumentais nessa evolução. No Pópulo, se a ordem das capelas laterais é a dórica-toscana retirada de Serlio, as pilastras que, entre elas, ascendem até ao espesso entablamento, são rematadas por um ressalto que se sobrepõe à arquitrave e que tem antecedentes no estruturalismo sintético de Francesco di Giorgio exposto na nave da igreja da Foz. É certo que, pela primeira vez no Norte do País – se excluirmos as capelas laterais da vizinha igreja jesuíta de São Paulo, concluída em 1590, a que Manuel Luís poderá ter estado também associado – o sistema trilitico de articulação foi corretamente expresso, acompanhado pela total sistematização dos elementos de

desenho organizados em módulos, cada um deles corresponde a um tramo. O emprego da ordem, contudo, não apagou a experiência anterior das igrejas de Frei Bartolomeu, feita de sensibilidades tonais atmosféricas, resultantes dos contrastes dos materiais expostos à vontade de luz. No Pópulo, ela acentua-se nos expressivos arcos torais cilíndricos que prolongam as pilastras laterais pela abóbada, interrompendo o grafismo dos caixotões e criando ritmos modulares compartimentados, próximos do românico. Desse modo, a igreja do Pópulo resulta de uma pesquisa dirigida para a criação de uma arquitetura em que a representação renascentista se torna simbólico-teológica. Nela, chega-se à inevitabilidade de Serlio, mas também se constata a relutância à matéria da arquitetura nortenha desde Cremona (Fig.4).

CONCLUSÃO

Para além das conclusões decorrentes do próprio conteúdo do texto – continuidades entre Idade Média e Renascimento, verificável em questões planimétricas e espaciais, que seriam reafirmadas pelo oportunismo da Reforma católica – será desejável salientar as vantagens, para o investigador em história da arquitetura, da adoção de uma metodologia em que se complementem os contributos “clássicos” – pesquisa documental, estudo histórico, morfológico e iconográfico – com o recurso a outras disciplinas, destacando-se, entre elas, o estudo dos planos, da sua métrica e relações proporcionais.

BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, Susana Matos [s.d.] – *A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480-c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro. A encomenda, o artista, a obra*. Porto: CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, p. 557-584.
- (2001) – *Reflexões em torno da capela-mor da igreja de Santa Maria de Belém, descendente tardia do Quattrocento experimental*. In *Actas do III Congresso Histórico de Guimarães D. Manuel I e a sua época*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 4 volumes, vol. IV, p. 175-197.
- AFONSO, José Ferrão (2009) – *A herança do “muratore” e o caminho de Coimbra: “consuetudo”, “sprezzatura” e a arquitectura religiosa do Noroeste português na segunda metade do século XVI*. In *Actas do II Congresso Histórico de Amarante*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 2 volumes, 5 tomos, vol. II, tomo I, p. 173-238.
- (2013) – *A villa do bispo D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572) em Santa Cruz de Riba-Leça: ... Assunto del que ilustra generoso el arbol en quien Atis se transforma...* In *Actas do III Congresso Internacional Casa Nobre. Um Património para o futuro*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal dos Arcos de Valdevez, 2013, p. 607-627.

- (2014) – *Algumas observações sobre Francisco de Cremona, Francesco di Giorgio, os “estudos do antigo” e a arquitectura do Renascimento entre o Douro e o Cávado*. «Mínia», 13, IIIª Série, p. 219-248.
- (2015) – *Igreja privativa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- ALVES, José da Felicidade (1991) – *O mosteiro dos Jerónimos, das origens à actualidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 2 volumes, vol. II.
- AMORUSO, et al., (1991) – *Arquitectura portuguesa no período do renascimento*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Trabalho orientado pelos professores arquitectos Alexandre Alves Costa, Marta Oliveira e José Quintão, no âmbito da cadeira de História da Arquitectura.
- BARROCA, Mário – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Inapa, 2001.
- BRUSCHI, Arnaldo (2010) – *Bramante*. Bari: Editori Laterza, 2010.
- BERTOLLOTTI, A. (1985) – *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, 2 volumes, vol. I. (S.I): Arnaldo Forni Editore. Ristampa anastatica dell'edizione di Milano, 1881.
- CARVALHO, Artur Marques de (1990) – *O Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CORREIA, Francisco Carvalho (2009) – *O Mosteiro de Santo Tirso, de 978 a 1588*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso, 2 volumes, vol. I.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes (2002) – *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento, 2 volumes, vol. I.
- DESWARTE Sylvie (1989) – *Il “Perfeito Cortegiano”. D. Miguel da Silva*. Roma, Bulzoni Editore.
- DIAS, José Sebastião da Silva – *Portugal e a cultura europeia (séculos XVI a XVIII)*. Porto: Campo de Letras – Editores, 2006.
- GOY DIZ, Ana (1995) – *La fachada de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante y su influencia en la arquitectura Galaico-Portuguesa*. «Monumentos», nº 3, p. 16-22.
- GUERRA, Luiz de Figueiredo (1891) – *Archivo Viannense: estudos e notas*. Viana do Castelo: [s.n]. vol. I, nº 7.
- MOREIRA, Rafael (1988) – *D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal*. «O Mundo da arte», 2ª Série, nº 1, p. 5-23.
- OLIVEIRA, Marta Peters Arriscado de (2004) – *Arquitectura portuguesa do tempo dos Descobrimentos: assento da prática e conselho cerca de 1500*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento, 4 volumes, vol. II.
- (1998) – *O Mosteiro do Salvador: um projecto do século XVI*. «Monumentos», nº 9, p. 5-23.
- OSÓRIO, Isabel Noronha Pinto (1999) – *A intervenção arqueológica no castelo de S. João da Foz: novos elementos para a reconstituição dos espaços*. In PAULINO, Francisco Faria, coord. – *Arquitectura militar na expansão portuguesa*. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p.71-80.
- PINHEIRO, António (1551) – *Summario da pregação fúnebre que fez o doutor Antonio Pinheiro (...)*. Em Lixbõa: em casa de Simão Galhard.
- RUÃO, Carlos (1996) – *Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal – Italianismo e Flamenguismo*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra/ EN-Electricidade do Norte.
- (2006) – *“O Eupalinos Moderno”. Teoria e Prática da arquitectura religiosa em Portugal 1550-1640*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento, 2 volumes, vol. II.
- SOUSA, Frei Luís de (1977) – *História de S. Domingos*. Porto: Lello & Irmão Editores. 2 volumes, vol. I.
- (1984) – *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

EL PAPEL DE LAS RELIQUIAS EN LA METÁFORA DE LOS ESPACIOS SAGRADOS. ANÁLISIS DE RELICARIOS DE GALICIA

DIANA DÚO RÁMILA*

Resumo: As reliquias, objetos que fazem parte do espaço sagrado, desempenham um papel essencial na formação/ definição e sensação do espaço, não só para marcar o carácter sagrado das várias partes do santuário (cripta altar, capelas...); às vezes eles desempenham um papel fundamental na concepção dos templos, e no seu prestígio como lugares de culto, bem como em a génese dos caminhos de peregrinação.

A cultura das reliquias gera uma variedade de relicarios infinita. Neste artigo, é estudada essa cultura, e o seu papel na metáfora dos espaços sagrados, através do estudo destes sagrados objetos e suas variantes tipológicas da Galiza.

Palavras-chave: Relíquia; Relicário; Galiza; Artes suntuárias.

Resumen: Las reliquias, objetos que forman parte del espacio sagrado, tienen un papel protagonista en la conformación y sentido del espacio, no sólo al marcar la sacralidad de los distintos lugares del santuario (altar, cripta, capillas, tribunas...) sino que incluso en ocasiones desempeñan un papel fundamental en la concepción de los templos, así como en su prestigio como lugares de culto, en torno a los cuales se dibujan y consolidan los caminos de peregrinación.

La cultura de las reliquias genera una variedad de relicarios de tipologías distintas y una variedad infinita de aspectos. En esta ocasión se pretende abordar esa cultura y su papel en la metáfora de los espacios sagrados, a través del estudio de estos objetos sacros y de sus variantes tipológicas en Galicia.

Palabras clave: Reliquia; relicario; Galicia; arte suntuario.

Abstract: The relics have a role protagonist in the conformation and the sense of the sacred space: needful to mark the sacredness of different places of the temple (altar, crypt, chapels...) even sometimes play a essential role in the conception of the temples, as well as in his prestige like places of worship, around which are consolidated the ways of peregrination.

The relic's culture generates a variety of different types of reliquaries and an infinite variety of ways. This study is about the metaphor of the sacred spaces, through the study of these sacred objects and their typological variants in Galicia.

Keywords: Relic; Reliquary; Galicia; sumptuary arts.

* Universidad de Santiago de Compostela. diana_duo@yahoo.es.

Casi con total certeza podemos afirmar que el sentido de lo sagrado es inherente al ser humano y que desde los tiempos más remotos existen manifestaciones que evidencian este hecho, de manera que mediante acciones rituales y objetos tangibles el hombre ha podido sacralizar el entorno físico o a parte de él.

El mundo de las reliquias es una de las vertientes en que se revela la hierofanía, es decir, en que se evidencia el sentido de lo trascendente y lo sagrado, y *lo real se desvela*¹. En su sentido literal, como objetos de veneración o poseedores de un valor sentimental, han sido percibidas como objetos sagrados y formado parte de ese mundo trascendente consustancial al ser humano, nutriendo nuestra cultura no sólo en el ámbito de lo religioso sino también de lo civil. Lejos de ser meros restos o contenedores, las reliquias y sus relicarios por sus funciones y significado han trascendido lo puramente religioso para convertirse en elementos de gran trascendencia y repercusión a lo largo de los siglos y hasta la actualidad, con implicaciones en los distintos ámbitos geográfico, religioso, político, económico o cultural.

Ahora bien, es cierto que este afán de satisfacer una *sed de lo sagrado* y una *nostalgia del ser* inherente a nuestra cultura ha adquirido en el ámbito cristiano unas características muy particulares y específicas. Desde los mismos orígenes la devoción hacia los cuerpos santos y el culto a sus reliquias ha sido una constante, y éstas han desempeñado un importante papel en la espiritualidad cristiana al ser percibidas como elementos de unión entre la dimensión de lo físico-tangible con lo sobrenatural, lo que está Más Allá. Esta circunstancia unida a la necesidad de ‘dar perpetua memoria’, ha sido un factor esencial en el desarrollo del rito sacro y el culto hacia estos objetos sagrados. Además, éstas han sido utilizadas como insignia y baluarte de una unidad político – religiosa, y como elemento de cohesión cultural.

De todo este *universo ontológico* se desprende que las reliquias han sido clave en la sacralización de lugares, en la consagración de santuarios y en la configuración de itinerarios sagrados para expandir el culto por todo el Orbe. A lo largo de siglos de historia se han erigido arquitecturas, complicado los espacios y buscado soluciones arquitectónicas; se han transformado morfologías y acondicionado lugares seguros y ámbitos accesibles. El valor atribuido a las reliquias ha constituido un elemento protagonista en la conformación y sentido de los espacios sagrados, y ha contextualizado a su vez la experiencia estética, espiritual y trascendente. A través de estos espacios nace una geografía sagrada de Tierra Santa, Roma, a Santiago: una topografía sacra.

De hecho, la relación entre la veneración de las reliquias y otras cuestiones de tipo cultural y litúrgico con el desarrollo arquitectónico de los lugares de culto ha sido

¹ ELIADE, 1999: 51.

señalada por numerosos autores, hasta el punto de considerarse uno de los elementos protagonistas en la conformación y el sentido de los templos, y en la percepción de esos espacios². La práctica de utilizar reliquias para la consagración de altares se generalizó a finales del siglo VI d.C., llegando a considerarse imprescindibles para que la iglesia fuese habilitada para el culto. Fue posteriormente, tras darse a conocer el canon del III Concilio de Braga (675 d.C.), cuando comenzaron a ser expuestas en relicarios y en cortejos procesionales para su veneración, y este papel relevante hizo que con el tiempo se multiplicasen extraordinariamente, siendo su posesión objeto de disputas. A partir del Concilio de Trento, las reliquias adquirieron mayor protagonismo y tuvo lugar un renacimiento del coleccionismo devoto, destacando las colecciones reunidas por algunas órdenes religiosas, nobleza y alto clero; pero también las colecciones de príncipes y reyes, que se valieron de agentes que recorrieron Europa comisionados para la adquisición de reliquias insignes.

Este trabajo se centra en Galicia, donde la importancia y repercusiones de las reliquias hace necesarios estudios detenidos del papel histórico que han tenido, y concretamente pretende abordar una aproximación a las tipologías de relicarios existentes y sus características, en la medida en que el conjunto que ha llegado hasta nuestros días forma parte de un importante patrimonio histórico-artístico, evidencia de múltiples intercambios e influencias artísticas a lo largo del tiempo.

Recibe el nombre de “relicario” cualquier objeto caracterizado por poseer una función específica que le define como tal, la de albergar o haber albergado reliquias sagradas. Partimos de tal obviedad para hacer notar que tomando simplemente esta premisa, y aludiendo tanto aquellos continentes que fueron ideados específicamente para tal fin como aquellos cuya función les sobrevino *a posteriori*, nos encontramos con un conjunto extraordinario de piezas ubicables cronológicamente en un dilatado marco temporal que en nuestro caso nos lleva desde la Edad Media hasta la actualidad, pasando por diferentes estilos artísticos, materiales, formas y hechuras; desde la caja más toscamente elaborada concebida para atesorar reliquias en lugar ajeno a la mirada del espectador, hasta alhajas históricamente muy apreciadas y relicarios elaborados con gran maestría y dedicación; desde ejemplos hechos de forma seriada en los cuales con suerte se adivina el contenido, hasta aquellos elaborados con criterios más artísticos.

Por otra parte, a esto cabe añadir la variedad que puede ofrecer la reliquia en sí misma, desde restos humanos (huesos, cenizas, cabellos o partes del cuerpo), a objetos o trozos de la indumentaria que estuvieron en contacto directo con lo sagrado, extendiéndose también a estos objetos esta cualidad.

² GRABAR, 1940; BLAUW, 1994; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2004: 65-80; FRANCO MATA, 2008-2009: 7-34.

En los relicarios, a las funciones de envoltura, protección, conservación de la reliquia y defensa ante posibles hurtos y pillajes, se une la finalidad de dignificar y enaltecer el culto, y hacer visible su presencia, bien mostrando la reliquia directamente (el tipo de las custodias), o bien a través de símbolos, iconografía o evocando su forma³. Sin embargo, es una representación ciertamente idealizada, en la que la imagen se encuentra más cerca de la idea que de la realidad, y el medio se utiliza en su expresión simbólica. Además, estas imágenes con el tiempo buscarán intensificar la emoción espiritual y estética, y el relicario como objeto sagrado formará parte de toda una escena ideada para provocar todo tipo de sensaciones y sentimientos en el espectador, transmitir *Idea* de permanencia, trascendencia, corruptibilidad, y para hacer comprender la existencia de una realidad superior.

Según las formas que adopten han recibido diferentes denominaciones, así por ejemplo se denomina *parlantes*, a aquellos cuya forma es reflejo de la reliquia que alberga, tal es el caso de los relicarios de tipo antropomorfo. También existen relicarios en forma de arca o urna, ostensorio, etc. Cabría añadir los relicarios de pared – que pueden albergar diversas reliquias ordenadas a modo de pequeños retablos – y los broches, medallones y otro tipo de joyas. Siendo numerosos, los relicarios se dispusieron en armarios y retablos, a la vez que en capillas para colocarlos adecuadamente y ofrecerlos como testimonio de mayor prestigio. En este sentido cabe la expresión de relicario utilizada por extensión para este tipo de espacios destinados a albergar estos objetos sagrados, bien fuese un oratorio, una capilla, o incluso un templo, convertido en sí mismo en un relicario, siendo a este respecto la *Sainte Chapelle* de París uno de los casos más paradigmáticos.

El importante conjunto de relicarios que se hallan más o menos documentados en tierras gallegas – del que además resultaría imposible realizar un inventario riguroso – abarca, como anteriormente se expuso, un período cronológico muy amplio y contempla tipologías muy diversas, por tanto, las posibilidades de clasificación pueden obedecer a distintos criterios. En esta ocasión se aborda una aproximación atendiendo a las tipologías formales y dentro de éstas, teniendo en cuenta aspectos cronológicos, técnicos, materiales y estilísticos.

Entre las distintas tipologías de relicarios, López Ferreiro señala que ya desde antes del siglo IV d.C. existía la costumbre de guardar las reliquias en cajitas de diversas formas llamados *encolpios* que se colgaban en el cuello⁴, y Bouza Álvarez refiere a testimonios del siglo VI d. C., del uso personal de las reliquias⁵. En el Museo de Pontevedra se conservan algunas piezas de este tipo catalogables

³ TARALON, 1973: 797.

⁴ LÓPEZ FERREIRO, 1889: 164.

⁵ BOUZA ÁLVAREZ, 1990: 25; GARCÍA RODRÍGUEZ, 1966: 368-369; GIORDANO, 1983: 157-161.

entre los siglos XVII y XIX. El relicario de filigrana de san Torcuato de San Salvador de Celanova – datable del siglo XVIII – es un pequeño relicario de forma romboidal con trabajo de filigrana de tupido dibujo, y en el centro una teca ovalada que deja ver la reliquia colocada sobre un tejido de brocado bordado en oro y plata⁶.

Otra tipología recurrente ha sido el relicario en forma de cruz, en cuyo estudio forzosamente hemos de retrotraernos al siglo IX, en que se produjo el descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago, siendo la iglesia compostelana a partir de este momento protegida con múltiples donaciones y mercedes⁷; cabe destacar la *crux gemmata* de oro (Fig. 1.) donada en el año 874 por Alfonso III y su esposa doña Jimena, realizada en el taller real ovetense⁸. Esta cruz seguía fielmente el modelo de la de los Ángeles de Oviedo, donada por Alfonso II el Casto en el año 808, siendo ambas idénticas en forma y adornos, y difiriendo tan sólo en las inscripciones y en pequeños detalles⁹. La inscripción «HOC SIGNO TVETUR PIVS / HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS» «con este sino se ampara al justo / con este signo se vence al enemigo» asociada a esta cruz, fue tomada como emblema de valores político-religiosos, siendo esta imagen símbolo de victoria y triunfo, considerada además un auténtico lábaro protector. La cruz compostelana fue sustraída de la Capilla de las reliquias en el año 1906, y tres años después se encargó una réplica para la Catedral, que hizo el platero Ricardo Martínez. Posteriormente, entre los años 2003 – 2004, para celebrar el Año Santo Compostelano la Sociedad de Xestión do Plan Xacobeo encargó una réplica con mayor documentación y fidelidad a la pieza original al taller compostelano de Ángel Iglesias.



Fig. 1. Cruz de Alfonso III.
Foto: Museo Catedral Santiago

⁶ GONZÁLEZ GARCÍA & PEREIRA SOTO, 1997-1998: 23-76.

⁷ COTARELO, 1991: 90.

⁸ VILLAAMIL, 1866: 17; ZEPEDANO, 1870: 22; LÓPEZ FERREIRO, 1899: 169; COTARELO, 1991: 207-212; SINGUL, 2008: 147-151; YZQUIERDO PEIRÓ, 2015: 479-481.

⁹ COTARELO, 1991: 207.

La importancia del culto a la cruz unido al apego a la monarquía astur hubo de reflejarse avanzado el tiempo en la cruz de Brandila, del Monasterio de San Julián y Santa Basilisa de Samos, que ha sido fechada entre los años 1061 y 1067, lamentablemente desaparecida en 1869, de la cual se conserva una réplica del año 2005 que fue realizada siguiendo descripciones de la pieza de los siglos XVIII y XIX¹⁰. A una tipología semejante a la de los Ángeles y a la de Samos responde la cruz de Santa María de Gonzar, que si bien fue realizada en una cronología posterior – a primeros del siglo XVII – es sin embargo evocadora de esta imagen con tan larga tradición en la orfebrería¹¹.

La cruz de los Roleos de la Catedral de Santiago (h. 1065) por sus características se ha puesto en relación con los talleres leoneses de tradición renana¹². De fechas cercanas y semejante procedencia es la Cruz de Ordoño II, llamada así porque fue atribuida por López Ferreiro a una donación del rey leonés Ordoño II (914-924), y posteriormente por otros autores catalogada del siglo XI y vinculada a una posible donación de Fernando I de León y su esposa doña Sancha (1038-1065)¹³. Por sus características formales y estilísticas manifiesta la relación de los talleres de Oviedo, León y Compostela con el arte germánico. *Lignum crucis* es asimismo la Cruz patriarcal de la catedral compostelana realizada en un taller procedente de Jerusalén, donde este tipo de estaurotecas se llegó a trabajar casi de forma seriada en los años centrales del siglo XII¹⁴.

Otra de las tipologías frecuentes desde los primeros tiempos fue el de las arcas o arquetas relicario. Entre los ejemplares más importantes que se conservan en el Museo de la Catedral de Orense se encuentran los esmaltes procedentes de Francia y realizados por los talleres de Limoges. Entre estos, el conjunto de esmaltes datados entre finales del siglo XII y principios del XIII que actualmente se considera forman parte de un antiguo frontal de altar donde se depositó la reliquia de san Martín de Tours¹⁵, y asimismo, un conjunto de tres arquetas procedentes de Limoges catalogadas dos de ellas del primer cuarto del siglo XIII y una tercera del segundo tercio del doscientos¹⁶.

¹⁰ CASAL CHICO, 2008: 280-282.

¹¹ DUO RÁMILA, 2017a.

¹² BARRAL IGLESIAS, 1998a: 55-95; YZQUIERDO PEIRÓ, 2015: 531.

¹³ MORALES ALVAREZ, 1993: 269-270; BARRAL IGLESIAS, 1998a: 55-95; YZQUIERDO PEIRÓ, 2015: 529.

¹⁴ BARRAL IGLESIAS, 1998a: 55-95; YZQUIERDO PEIRÓ, 2015: 533-534.

¹⁵ CARRERO SANTAMARÍA, 2004: 525-537.

¹⁶ GALLEGO LORENZO, 1999: 242-247, 2004a: 116, 2004b:118, 2004c: 120.



Fig. 2. Arqueta relicario con la historia de Susana. Museo de la Catedral de Orense.

Este mismo museo conserva dos lipsanotecas¹⁷ o pequeñas cajitas de madera, en este caso de forma rectangular, que eran destinadas a contener reliquias y se colocaban en los altares cuando se consagraban. Se solía guardar en ellas un acta en pergamino señalando la fecha y el nombre de los santos cuyas reliquias permitían la celebración del culto sobre los altares, y no se decoraban, puesto que su función no era ser exhibidas, sino que eran depositadas bajo la piedra del altar de la iglesia o ara. La sencillez y tosquedad de estas piezas contrasta con la factura y los materiales empleados en otras, tal es el caso de la arqueta relicario con la historia de Susana (Fig. 2) que fue realizada por un taller italiano hacia 1420-1430¹⁸, donde se contraponen la sobriedad formal con una ornamentación exótica a base de hueso en su color, hueso teñido de verde y maderas preciosas como el ébano sobre alma de madera, combinados en un delicado trabajo de taracea de *Intarsia alla certosina*.

La caja – relicario de san Rosendo y san Torcuato en forma de templete octogonal que posee este mismo museo constituye un bello ejemplo de la platería orensana manierista del siglo XVI. El punzón de autor “LOPE” que presenta en el pie ha dado lugar a diferentes atribuciones, barajándose los nombres de los plateros Gabriel López, Melchor López y Lope Rodríguez¹⁹. Está marcada además con el punzón de Ourense. También destaca la arqueta relicario de la Sabana Santa de santa realizada hacia 1758 posiblemente por el platero Benito Laxe²⁰, en plata repujada, cincelada, de ornamentación evocando rocalla y tratamiento de la superficie consiguiendo efectos de volumen y contrastes cromáticos, exponente de platería rococó.

¹⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, 2004a: 110.

¹⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, 2015: 200-204; RODRÍGUEZ CANO, 2007: 112-115.

¹⁹ LOUZAO MARTÍNEZ, 1993: 101-107; LORENZO RUMBAO, 2004a: 142.

²⁰ LORENZO RUMBAO, 2004b: 249-250.

En este recorrido, mención aparte merecen las urnas-relicario de san Rosendo y de san Torcuato del Monasterio de San Salvador de Celanova, encargadas en 1598 al platero vallisoletano Juan de Nápoles, considerado introductor del Manierismo escurialense en la orfebrería gallega²¹, que contó para ello con la colaboración de los plateros Marcelo de Montanos y Miguel de Mojados²². Asimismo, hemos de referirnos al arca realizado para albergar las reliquias de Santiago el Mayor, tras su hallazgo en el hemiciclo de la capilla mayor de la catedral compostelana en 1879. La urna, realizada en plata fundida y cincelada, fue encargada a los talleres e José Losada, con la colaboración de Eduardo Rey y Ricardo Martínez²³.

Otra tipología recurrente es la de los llamados relicarios parlantes, es decir, aquellos cuya forma es reflejo de la reliquia que contienen, siendo el caso de los relicarios de tipo antropomorfo.

Desde la Edad Media fueron frecuentes las figuras de devoción en plata demandadas por reyes, nobles o altos cargos eclesiásticos. Entre los ejemplos góticos más destacados se encuentran dos relicarios que fueron donados a la Iglesia compostelana por dos peregrinos: la estatua-relicario de Santiago peregrino de Geoffroy Conquatrix, realizado hacia 1321, y el Santiago Peregrino de Iohannes Roucel, obra de hacia 1400 y al igual que el anterior procedente de taller parisino. Estas imágenes nos permiten analizar la evolución iconográfica de Santiago peregrino así como el desarrollo de la orfebrería francesa de la época²⁴.

Dentro del Renacimiento es destacable la estatua-relicario de san Clemente de la Catedral de Santiago, realizada entre 1593 y 1594, por cuyas características ha sido atribuida, entre otros plateros, al círculo de los Cedeira y más concretamente a Duarte Cedeira el Mozo²⁵; no obstante en nuestra opinión sería más acertado atribuirle a Jorge Cedeira el Mozo, platero a quien el Cabildo de Santiago había encargado el relicario de santa Florina en esas mismas fechas, y que por aquel entonces gozaba de prestigio consolidado en el oficio²⁶.

De factura posterior, muestra de un barroco ya tardío, es la estatua-relicario de san Rosendo que se conserva en el Museo de la Catedral de Orense, realizada en 1756 por taller salmantino, en plata en su color y sobredorada. Además del punzón de localidad presenta marca de contraste: Ignacio Montero. La pieza – que podría ser obra de Manuel García Crespo – es muestra además de la buena aceptación de que gozó

²¹ VILA JATO, 1993: 395.

²² Las inscripciones fechan las piezas en el año 1601. BRASAS EGIDO, 1980: 328; GONZÁLEZ GARCÍA & PEREIRA SOTO, 1997-1998: 23-76.

²³ BARRAL IGLESIAS, 1998b: 389-409.

²⁴ BARRAL IGLESIAS, 1998a: 55-95; YZQUIERO PEIRÓ, 2015: 483-488.

²⁵ BARRAL IGLESIAS, 2004d: 188-189; YZQUIERO PEIRÓ, 2015: 507-508.

²⁶ DÚO RÁMILA, 2014 a: 627-630.

la platería salmantina especialmente en la segunda mitad del XVIII, llegando a ejercer una notable influencia²⁷. Es interesante asimismo el conjunto de relicarios en madera policromada, como la imagen de san Pedro González Telmo de la iglesia parroquial de Santo Domingo (Orense)²⁸.

Una obra que ya nos introduce en los cánones neoclásicos es la estatua-relicario de santa Teresa de la Catedral de Santiago (Fig. 3.), que fue realizada para albergar una muela y un autógrafo de la santa. Es obra de Francisco Pecul, orfebre compostelano perteneciente a una familia de plateros de procedencia francesa establecidos en la ciudad. La fecha de su fallecimiento – 1804 – ha permitido ubicarla cronológicamente entre finales del siglo XVIII y primeros del XIX²⁹. La imagen corresponde a la de santa Teresa escritora, inspirada por el Espíritu Santo. Aparece representada sobre una peana, con los símbolos de doctora, la muceta y el birrete, con el libro, una cadena al cuello, y un escapulario. El platero alcanza en esta magnífica obra cotas de depurada técnica y gran refinamiento.

Dentro de la tipología de bustos relicario uno de los más afamados es el Busto relicario de Santiago Alfeo de la Catedral de Santiago (Fig. 4.), realizado en 1332 probablemente en el taller compostelano de Rodrigo Eáns, por aquella época platero de la catedral. La *Caput Argenteum* o Busto Relicario de Santiago el Menor (que fue obispo de Jerusalén) es la más famosa de



Fig. 3. Relicario de santa Teresa.
Foto: Museo Catedral Santiago



4. Busto relicario de Santiago Alfeo.
Foto: Museo Catedral Santiago

²⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, 2004c: 502.

²⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, 2004d: 512.

²⁹ BARRAL IGLESIAS, 2004a:201-202.

las reliquias del tesoro catedralicio. Fue una de las donaciones de doña Urraca, y la más trascendente, a la Catedral de Santiago. Llegó a Compostela entre 1116 y 1117, donde fue dotada de especial veneración y se depositó en un arca de oro. En el mismo se conservó hasta el primer tercio del XIII en que por iniciativa del arzobispo don Berenguel de Landoira se realizó el busto-relicario. La pieza, realizada en plata sobredorada y repujada y de rostro esmaltado, fue enriqueciéndose con diversas donaciones, joyas y pedrería, en fechas posteriores³⁰.

De factura plenamente renacentista es el Busto-relicario de santa Paulina de la catedral compostelana, obra realizada entre 1550 y 1553 – en plata en su color y sobredorada, esmaltada, pedrería y perlas – por Jorge Cedeira el Viejo, platero de origen portugués que se hallaba establecido en Santiago desde 1542 y por esas mismas fechas era platero de la Catedral. La imagen de la santa contrasta fuertemente con otro tipo de bustos-relicario de fecha similar, como la imagen relicario de la Magdalena del Museo de la Catedral de Orense, en los que el artífice consigue recrear la belleza serena de la imagen a través del empleo de materiales más modestos, como es la madera policromada.

Por la calidad de su factura hemos de destacar el relicario de san Lorenzo del Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela realizado en 1591, como sabemos por inscripción en la parte posterior de la diadema del santo. Este relicario ha sido atribuido a Jorge Cedeira el Mozo, platero que por aquel entonces tenía cierto prestigio en el oficio, y escasos años después realizó el busto de santa Florina de la catedral compostelana, y probablemente realizase también el san Clemente en esas mismas fechas. Realizado en plata en su color, destaca la búsqueda de sobriedad, de riqueza cromática alternando zonas lisas con picado de lustre, así como el equilibrio en las proporciones³¹.

Dentro de esta tipología fue habitual el trabajo en madera policromada. Se conserva un importante conjunto de bustos realizados en este material, sobre todo del siglo XVII, con ejemplos en el Santuario de Nuestra Señora de los Remedios en Castro Caldelas, y en el Convento de Santa Clara de Monforte de Lemos, efectuados bajo una estética y sensibilidad postrentina, producto de una *religiosidad dirigida e instrumental*³², en los que la expresividad de las formas parece apelar a los sentidos. Algunos de los relicarios del Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara, de factura anónima, mantienen fuertes similitudes con el conjunto de relicarios que fueron donados por el duque de Lerma a los conventos vallisoletanos, catalogables

³⁰ GARCÍA IGLESIAS, 2011: 207-236; YZQUIERDO PEIRÓ, 2015: 485-486; BARRAL IGLESIAS, 2004b: 167-171.

³¹ DÚO RÁMILA, 2004a: 621-626.

³² BOUZA ÁLVAREZ, 1990: 44

estilísticamente dentro del barroco italiano de Nápoles, del primer cuarto del siglo XVII.

De factura posterior y realizado en materiales nobles es ejemplo el busto de Pedro González Telmo, conocido como san Telmo, patrono de Tui y protector de los navegantes, obra del platero José Bouiller en 1777, estilísticamente dentro del barroco tardío³³.

Dentro de los relicarios antropomorfos, fueron frecuentes los brazos relicario. El de San Pelayo, que se encuentra en el Monasterio de san Paio de Antealtares de Santiago de Compostela fue realizado por el platero Duarte Cedeira e Viejo en 1594. Toda la obra es una suerte de riqueza creativa, de habilidad y delicadeza en la factura, pero además es destacable por su singularidad la representación, en este caso, del brazo izquierdo y de la mano cerrada – sosteniendo la palma del martirio-, ya que constituyen soluciones atípicas en este tipo de relicarios³⁴. El de San Cristóbal de la catedral compostelana fue realizado por Juan de Arfe en 1573, de manera por tanto coetánea al trabajo de su padre Antonio de Arfe para completar la custodia de la catedral con la realización de su pedestal. La obra muestra una tendencia clasicista por su simplicidad y sencillez desornamentada, que busca formas básicas y sobriedad, aunque con ciertas licencias manieristas en los motivos decorativos.

Cronológicamente posterior es el brazo relicario de uno de los compañeros de San Mauricio del Santuario de Nuestra Señora dos Remedios de Castro Caldelas, fechado hacia 1600. Exponente de una tipología muy recurrente caracterizada por responder a esquemas de tratamiento casi seriado, de cuidada corrección y detalle minucioso. En este caso, la utilización de la madera dorada responde a la influencia o bien a la necesidad de emular a la orfebrería, ya que el uso de metales nobles dignificaba la valoración de la reliquia, al mismo tiempo que los costes de producción se reducían notablemente. Siguiendo el modelo escurialense – en madera policromada o metal precioso – se conservan bastantes ejemplos en Galicia en madera.

Ejemplo de barroco tardío es el Brazo relicario de san Martín de Tours, del Museo de la Catedral de Orense, realizado en plata en su color y sobredorada, ubicable cronológicamente en el último tercio del siglo XVII.

Dentro de los relicarios de mano, una de las obras reseñables de la Capilla de las Reliquias de la catedral compostelana es el Relicario de la Santa Espina, del siglo XV, que pertenece a la tipología de los calvarios y que posteriormente evolucionará a la tipología de otensorios eucarísticos³⁵. Del pie de formas mixtilíneas arranca el *Arbor*

³³ IGLESIAS ALMEIDA, 2004: 345-351.

³⁴ DUO RÁMILA, 2004a: 605-607, 2017a.

³⁵ BARRAL IGLESIAS, 1998a: 87-88, 2004c: 193-194; YZQUIERDO PEIRÓ, 2015: 489-490.



Fig. 5. Relicario del Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela.

Vitae, de cuyo astil nacen dos vástagos sobre los que se sitúan dos ángeles portadores de instrumentos de la Pasión; en el centro sobre el nudo superior se sitúa la base que sostiene el viril de cristal que alberga la reliquia cuya tapa aparece rematada por un crucifijo de factura posterior.

La tipología de relicarios de mano en forma de custodia de templete o de viril circular, que encontramos a partir de finales del XVI, se desarrolla espectacularmente entre los XVII y XVIII. Dentro de esta tipología es especialmente interesante el conjunto de obras realizadas por el platero Juan de Nápoles, que por sus características representan una tendencia hacia un clasicismo sobrio en lo formal y decorativo, y un estilo bastante depurado, propia de la orfebrería de la primera mitad del XVII³⁶.

Dentro de los relicarios en forma de sol, de cuyo viril nacen rayos en alternancia curvos y rectos, encontramos diferentes ejemplos, como el relicario de

san Bartolomé del Convento de Santa Clara de Allariz, Orense, que alberga en su viril acristalado de un lado la reliquia del santo, y del otro un *lignum crucis*³⁷. En el Monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela se conserva un magnífico ejemplo de relicario en forma de custodia de estilo barroco tardío (Fig. 5) en el que se abandonan los rayos rectos y curvos y se dispone, sobre un astil abalaustrado y enmarcando el viril circular, un disco decorado con piedras preciosas rodeado a su vez por un cerco con elementos vegetales y cabezas de ángeles alados. Remata el conjunto una cruz flordelisada sustentada por dos *putti*. Fechado en el último tercio del siglo XVII, presenta el punzón en el pie “S.F.X”. La pareja de relicarios de estilo Barroco-rococó realizados hacia 1780, que se conservan en el Museo de la Catedral de Orense, nos sitúan dentro de la plástica rococó. Se juega con la combinación de plata en su color y sobredorada, el pie abandona la forma

³⁶ GONZÁLEZ GARCÍA & PEREIRA SOTO, 1997-1998: 23-76.

³⁷ LARRIBA LEIRA, 2004: 594.

circular, adoptando un perfil sinuoso, sobre el astil torneado con nudo periforme, y con motivos decorativos dorados que recuerdan a la rocalla tan característica del rococó se sitúa un viril que rompe la forma circular con un cerco que adopta perfiles sinuosos, líneas ondulantes evocando la representación de nubes de las que parten ráfagas que semejan rayos de sol, comunes en este tipo de piezas³⁸. Encontramos otra variante, por influencia salmantina, de astil antropomorfo que sustenta el viril.

De tipo custodia pero con viril rectangular es el Relicario de la cruz de la zarza de san Benito y quijada de san Cristóbal, del siglo XVIII, que se encuentra en San Salvador de Celanova, Orense. De Celanova también son los Relicarios de santa Natalia y de san Venustio, del siglo XVII, de tipo custodia pero con el viril cilíndrico.

Otra tipología la ejemplifica el Relicario de los santos Fausto, Jenaro y Marcial, de la catedral de Santiago de Compostela. El 1 de junio de 1612 el Cabildo encomendó al platero Jorge López de Lemos dos relicarios con forma de pirámide dorados, de los que se conserva actualmente uno³⁹. Se trata de un viril en forma piramidal guarnecido de plata sobredorada, sobre tres patas con forma de ángeles sobre conchas dispuestas en los ángulos. Remata la pirámide una bola sustentada por tornapuntas en forma de *ese* recortadas con el busto del Obispo y Santo sobre la misma.

Deudores de modelos arquitectónicos son los relicarios de pared. Serán habituales aquellos que imitan retablos en pequeño con estructuras sencillas de compartimentos acristalados que muestran las reliquias. Constituyen un ejemplo el pequeño retablo relicario de Santa María la Real de Xunqueira de Ambía – elaborado en madera dorada y policromada del siglo XVII, cuya sencilla estructura consta de las partes de un retablo en pequeño –, así como el relicario del Agnus Dei que se encuentra en San Salvador de Celanova, realizado en el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA:

BARRAL IGLESIAS, A. (1998a) – *La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV*. In *Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (ss. IX-XX)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 55-95.

— (1998b) – *Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX*. En *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrgicos y devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 389-409.

³⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, 2004b: 146.

³⁹ LÓPEZ FERREIRO, 1907: 356-357; DUO RÁMILA, 2014b: 565-572.

- (2004a) – *Imagen relicario de santa Teresa de Jesús*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 201-202.
- (2004b) – *Busto relicario de Santiago Alfeo*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 167-171.
- (2004c) – *Relicario de la Santa Espina*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 93-95.
- (2004d) – *Imagen relicario de san Clemente*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 188-189.
- BLAAUW, S. (1994) – *Cultus et Décor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- BOUZA ÁLVAREZ, J.L. (1990) – *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC.
- BRASAS EGIDO, J.C. (1980) – *Platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial.
- CARRERO SANTAMARÍA, E. (2004) – *Reliquias e relicarios na Galicia medieval*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 525-537.
- CASAL CHICO, C. (2008) – *Réplica de la perdida cruz de Brandila, Samos*. In *SIGNVM SALVTIS. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*. Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (2004) – *Los espacios arquitectónicos en función de las reliquias*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 65-80.
- COTARELO, A. (1991) – *Alfonso III el Magno. Último rey de Oviedo y primero de Galicia*. Madrid: ediciones Istmo.
- DUO RÁMILA, D. (2014a) – *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. Tesis de doctorado.
- (2014b) – *El maestro Jorge López de Lemos*. «Compostellanum», vol. 59, N° 3-4, p. 565-572.
- (2016) – *Evocación a través del gesto en las imágenes sagradas. El brazo-relicario de San Paio de Antealtares*. En *Universos en Orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano. Opus Monasticorum IX*, vol I. Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, p. 95-119.
- (2017a) – *Imágenes con memoria en la orfebrería gallega. La cruz de Santa María de Gonzar*. En *Visiones y reflexiones sobre Patrimonio cultural*. Santiago de Compostela: Tórculo Ediciones.
- (2017b) – *Evocación a través del gesto en las imágenes sagradas. El brazo relicario de San Paio de Antealtares*. «Compostellanum», vol. 62, 2017.
- ELÍADE, M. (1999) – *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós (1ª ed. 1957).
- FRANCO MATA, A. (2008-2009) – *Fe y relicarios en la Edad Media*. «Abrente», n° 40-41, p. 7-34.
- GALLEGO LORENZO, J. (1999) – *Arquetas relicario esmaltadas de la Catedral de Ourense*. In *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 242-247.
- (2004a) – *Arqueta relicario de santa Valeria*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 116.

- (2004b) – *Arqueta relicario de santo Estevo*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 118.
- (2004c) – *Arqueta relicario*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 120.
- GARCÍA IGLESIAS, J.M., (2011) – *Santiago de Compostela y la devoción al Apóstol Santiago Alfeo, la otra faz del culto Jacobeo*. En *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. BIADIG: Biblioteca áurea digital, v.6, p. 207-236.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (1966) – *El culto de los santos en las España Romana y Visigoda*. Madrid: Instituto Enrique Flórez, CSIC, p. 367-369.
- GIORDANO, O. (1983) – *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.; PEREIRA SOTO, M.A., (1997-1998) – *El relicario de la iglesia conventual del Monasterio de San Salvador de Celanova*. «Porta da Aira», nº 8, p. 23-76.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. (2004a) – *Lipsanotecas*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 110.
- (2004b) – *Pareja de relicarios en forma de ostensorio*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 146.
- (2004c) – *Imagen relicario de san Rosendo*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 502.
- (2004d) – *Imagen de Pedro González Telmo*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 512.
- (2015) – *Arqueta con la historia de Susana*. In *CAMINO (El Origen)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2015, p. 200-204.
- GRABAR, A. (1940) – *Les cryptes en France et l'influence du culte des reliques sur l'architecture religieuse*. In *Mélanges à la mémoire de Fr. Martroye*, París.
- IGLESIAS ALMEIDA, E. (2004) – *Reliquias y relicarios tudenses*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 345-351.
- LARRIBA LEIRA, M., *Relicario de san Bartolomé*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 594.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1889) – *Lecciones de arqueología sagrada*. Santiago de Compostela: Imprenta y Encuadernación del Seminario.
- (1899) – *Historia de la santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imp. Seminario Conciliar Central, vol. II.
- (1907) – *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar Central, vol. IX.
- LORENZO RUMBAO, B. (2004a) – *Relicario de san Rosendo e san Torcuato*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 142.
- (2004b) – *Arqueta relicario de la sabana de santa Eufemia*. In *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 249-250.
- LOUZAO MARTÍNEZ, F.J. (1993) – *El punzón de plateros orensanos en la segunda mitad del siglo XVI*. «Boletín Auriense», vol. XXIII, p. 101-107.

- MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1993) – *Cruz de Ordoño II*. In *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Fundación Caja Madrid, p. 269-270.
- RODRÍGUEZ CANO, M. (2007) – *Arqueta Primer taller de las Historias de Susana*. In *Cofres de Amor*. Castellón: Fundación Blasco de Alagón, p.112-115.
- SINGUL, F. (2008) – *Réplica de la perdida cruz de Santiago de Compostela*. In *SIGNVM SALVTIS. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*. Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, p. 147-151.
- TARALON, J. (1973) – *Las artes preciosas*. In *El Siglo del Año Mil*. Madrid: Aguilar. El universo de las formas, p. 259-359.
- VILA JATO, M.D. (1993) – *La orfebrería*. In *Galicia. Arte*. A Coruña: Editorial Hércules, p. 375-403.
- VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1866) – *Descripción histórico artístico arqueológica de la Catedral de Santiago*. Lugo: Imprenta de Soto de Freire.
- YZQUIERDO PEIRÓ, R. (2015) – *Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago: Estudio Museológico*. Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. Tesis de doctorado.
- ZEPEDANO Y CARNERO, J.M. (1870) – *Historia y descripción arqueológica de la basílica Compostelana*. Lugo: Imprenta de Soto de Freire.

“FRONTEIRAS ENTRE O SAGRADO E O PROFANO”: OS PORTAIS RELIGIOSOS DA LISBOA DOS SÉCULOS XVII E XVIII¹

MARIA JOÃO FONTES PEREIRA COUTINHO*

Resumo: O presente estudo, sobre portais de edifícios religiosos de Lisboa, dos séculos XVII e XVIII, não só procura entender a importância da transcendência que os locais de implantação revelam, como procura atingir o objectivo de entender o impacto do portal em quem o observa. Objectos carregados de significações, esses elementos arquitectónicos, impõem limites, e assinalam o *espírito do lugar*, que, mesmo quando integrado em espaços devolutos, ou dessacralizados, continua a afirmar o poder da Igreja. Exemplos de várias soluções conseguidas para emanar essa ideia de sacralidade e de separação de dois mundos, o Sagrado e o Profano, estruturam a ideia apresentada, cujo método radica na recolha e observação de casos de estudo, complementada com fontes, essenciais para o entendimento das obras em apreço.

Palavras-chave: Barroco; Lisboa; Igrejas; Portais.

Abstract: The present study, about portals of religious buildings of Lisbon, of the 17th and 18th centuries, not only seeks to understand the importance of transcendence that the implantation sites reveal, how aims to achieve the objective of understanding the portal impact on the beholder. Objects loaded with meanings, these architectural elements, set limits, and mark the *spirit of the place*, that even when integrated into unoccupied spaces, or desacralized, continues to affirm the power of the Church. Examples of various solutions achieved to disseminate this idea of sacrality and separation of two worlds, the Sacred and the Profane, structure the idea presented, which method resides in the compilation and observation of case studies, supplemented with essential sources for the understanding of the works in appreciation.

Keywords: Baroque; Lisbon, Churches; Portals.

¹ Este texto insere-se no âmbito dos trabalhos desenvolvidos no nosso pós-doutoramento, intitulado *Pórtico: estruturas de pedraria em fachadas de igrejas do distrito de Lisboa do domínio Filipino ao Terramoto* (SFRH/BPD/85091/2012), a decorrer pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, e apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência

* IHA/ FCSH/ UNL. mjpereiracoutinho@gmail.com.

NOTA PRÉVIA

A sacralização dos templos, assumida na fachada e no simbolismo inerente ao seu portal, que separa «dois domínios, o dos deuses e o dos mortais»², é inúmeras vezes perceptível mesmo quando muitos desses espaços religiosos já foram desprovidos da sua função primordial. Essa questão, aqui tratada no domínio da capital, área por nós escolhida para a realização deste estudo, onde se encontram exemplos de edifícios paroquiais onde a religiosidade ainda é vivenciada, bem como em exemplos monástico-conventuais desafectos de culto, datáveis do séc. XVII e da primeira metade da centúria seguinte, enquadra o nosso objectivo de compreender o portal a partir da integração do edifício num determinado lugar.

No caso de Lisboa, e à semelhança com aquilo que já foi traçado para casos de outras cidades³ encontramos frequentemente a persistência da memória do Divino através desses elementos arquitectónicos, que, graças ao seu carácter tangível, mobilizaram e continuam a mobilizar de uma parte significativa da população para a esfera do Sagrado. Esses objectos, alvo de olhares diversos, uns mais conhecedores da Doutrina e outros menos aptos para desconstruírem formas e interpretarem a religião católica, são sempre veículos da mensagem proclamada pela Igreja, que, no caso de Lisboa, sobretudo na dos sécs. XVII e XVIII, se diferenciam daqueles visíveis em outras áreas geográficas portuguesas, quer pela sua escala e características formais, quer pela sua ornamentação. Para além dessa ideia, importa reforçar que não só separam o espaço Profano do espaço Sagrado, como materializam essa cisão, coadjuvados pela teatralidade inerente aos programas estéticos dessas centúrias, mas também através da dialética desenvolvida com os restantes elementos arquitectónicos da fachada.

ASPECTOS RELATIVOS À IMPLANTAÇÃO DAS CASAS RELIGIOSAS DE LISBOA

Não podemos compreender a separação entre dois mundos – o terreno e o devocional –, sem entendermos verdadeiramente o que moveu o homem a implantar as suas casas religiosas num determinado ponto, que neste caso foi Lisboa. Por isso, importa focar que esta cidade foi descrita no séc. XVII por Luís Mendes de Vasconcelos como sendo agradável à vista, «de suaue temperamento para o corpo, & commodidade dos exercicios deleitosos». O mesmo autor reportou-se ainda à

² BASTIDE, 2006.

³ RUÃO, 1998; QUINTÃO, 2005; SOROMENHO, 2009.

capital do reino como sendo o local ideal «para hauer nelle particulares recreações, como são Iardins, & Quintas retiradas, e sumptuosos, & grandes Conventos, illustres por fabrica, alegres por natureza, & perfeitos na vida para recreação dos animos, pios, & deuotos»⁴, bem como para o estabelecimento de outras tipologias de casas dedicadas à vida consagrada.

Sendo também relatada como a oitava maravilha do mundo, Lisboa era conhecida por ter uma luminosidade única, lindas colinas, edifícios modernos e templos tão altos, que no entender de alguns viajantes pareciam «competir com as estrelas»⁵. À época do início do reinado dos Bragança, possuía «40 paróquias, mas tão cheias de fiéis que durante a procissão do Santíssimo, no ano de 1619» foram contados 3338 confrades do Sacramento; (...) 24 mosteiros (...) e 8 conventos de freiras⁶.

Para além da privilegiada exposição solar e da vista para o rio, a inserção de novas construções religiosas na malha urbana da Época Moderna foi amiudadamente conseguida através da aquisição de lotes por comunidades religiosas abastadas e mesmo através do esforço dos fregueses de determinadas paróquias, que se mobilizaram pelo meio de irmandades, para aumentar e dignificar os seus templos. Embora nem todos os autores contemporâneos concordem com esta ideia, de um certo ordenamento na implantação, certo é que a importância que a paisagem tinha na fixação ou modernização destas casas foi bastante valorizada pelos construtores e cronistas que perenizaram a história destes conjuntos. Testemunha esta ideia uma importante asserção expressa por Mateus do Couto, no *Tractado de Architectura Que leo o Mestre, e Architecto Matheus do Couto o Velho No anno de 1631* (1631), onde refere que os templos se deviam situar «nos mais vistozos sitios que o lugar tiuer, onde com facilidade se possa hir.», remetendo para o Livro IV de Sebastiano Serlio, onde esse autor trata do templo sagrado e onde afirma que este devia ter a «frontaria sempre onde mais vistoza seja; a saber com frontaria ao Lugar, e entrada principal de mar, ou terra (...), e com boas praças diante.»⁷.

Prova particularmente a ideia da importância da vista, na óptica dos cronistas, a afirmação do Pe. Francisco de Santa Maria sobre o convento de Santo Elói em 1697, que confirma: «Mas a cousa melhor, & mais presada do convento, he a vista, sem controversia a mais larga, & a mais aprasivel de Lisboa»⁸.

⁴ VASCONCELOS, 1608: 195-196.

⁵ CUSATIS, 1998: 58-59.

⁶ CUSATIS, 1998: 58-59.

⁷ BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (LISBOA), *Secção de Reservados*, Cod. 946: *Tractado de Architectura Que leo o Mestre, e Architecto Matheus do Couto o Velho No anno de 1631*, cit. por CONCEIÇÃO, 2015: 356.

⁸ SANTA MARIA, 1697: 451.

A ideia desse cronista é também expressa pelo autor da *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, a propósito da localização do mosteiro de São Bento, onde menciona que o sítio tinha que ser «muy acomodado pera nelle se lograr boa saude» e com essa faculdade a «recreaçam da boa vista que tem sobre a cidade, rio e porto, gozando o prospecto das muytas naos que no ditto porto entram e delle sahem»⁹.

Fr. Agostinho de Santa Maria, acerca do vizinho colégio da Estrela, implantado na antiga Quinta de Campolide, informa que esta era «lavada dos ventos, com excellente vista para o mar, & para a terra, dominando a cidade toda»¹⁰.

Corroborando ainda esta evidência, a afirmação de Fr. José de São Jerónimo, cronista da Ordem da Santíssima Trindade e Redenção dos Cativos, ao mencionar, a propósito do convento de Nossa Senhora da Soledade do Mocambo, que era muito agradável e aprazível o sítio onde se achava fundado o cenóbio, fazendo frente pelo lado Sul «á nossa dilatada e espaçosa Marina de Lisboa, aonde communmente se achão ancoradas immensidade de Náos, assim Nacionais como de diversas Nações Estrangeiras» e logrando de «deliciosa vista do celebrado Téjo, o qual communicado e unido com as aguas do Oceano, fórma os seus repetidos passeios pela famosa Barra»¹¹.

Por fim, entre inúmeros exemplos que existem a este respeito, salientem-se as palavras de Fr. Manuel da Esperança, cronista da Ordem dos Frades Menores, que relata sobre o mosteiro da Esperança que se localizava num dos sítios «mais alegres que tem Lisboa», denominado de *Boavista*, «posto que este derivasse do monte, em cujas raizes se plantou o Mosteiro»¹².

Outro aspecto importante para a compreensão da implantação das casas religiosas de Lisboa, prende-se com outra cambiante da noção de *espírito do lugar* – a presença de pré-existências culturais no local de estabelecimento de determinadas comunidades religiosas. Não é raro na história das igrejas de Lisboa e arredores encontrarmos referências ao facto de esta ou aquela igreja terem sido erigidas em locais onde se encontravam outras construções religiosas. Muitas ermidas deram lugar a templos e inúmeros recolhimentos foram fundamento de cenóbios.

Uma das situações mais antigas que se conhece é a da igreja de Santa Maria do Castelo, construída no local de uma antiga mesquita, à qual se junta a igreja de São Cristóvão, edificada no local onde provavelmente esteve a igreja de Santa Maria de Alcamim. A igreja de São João Baptista do Lumiar parece ter sido igual-

⁹ LIMA, 1972: 24.

¹⁰ SANTA MARIA, 1707: 18.

¹¹ SÃO JOSÉ, 1789: 290.

¹² ESPERANCA, 1709: 217.

mente fundada no sítio onde muito antes da nacionalidade se praticava o culto a Santa Brígida. O templo inaciano de São Roque e casa professa foram erigidos no local onde se encontrava a ermida homónima e a igreja do convento de Santa Ana instalou-se no lugar onde ficava o recolhimento das Penitentes da Paixão de Cristo. A igreja de São Paulo, criada como sede de paróquia em 1412, segundo a inscrição constante no primitivo portal do templo, é, por sua vez, outro dos casos que comprova a necessidade de reedificar um templo num local já sacralizado, com a particularidade de se ter alterado a sua orientação, após o terramoto de 1755¹³.

ERGUER “FRONTEIRAS ENTRE O SAGRADO E O PROFANO”: AS FACHADAS E OS PORTAIS DE CASAS RELIGIOSAS DE LISBOA

Após a anterior abordagem acerca da implantação do edificado religioso em Lisboa, convém agora compreender a variedade de frontispícios e de portais, estes últimos carregados de símbolos identitários do Sagrado, que existiram na capital, e que ajudaram a compreender a essência do lugar em questão. Não explorando aqui questões que já tivemos oportunidade de interpretar em outras ocasiões, decorrentes da devoção pós tridentina e subsequente valorização da imagem escultórica na fachada do templo, fixadas a partir da obra *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), de Carlos Borromeu (1538-1584), e promulgadas nos sínodos portugueses, importa no entanto reforçar que muitas das soluções de inclusão de símbolos devocionais e de imagens de santos que podemos encontrar nas mais distintas tipologias de fachadas, variaram ao sabor da vontade de engrandecer e modernizar o templo. Também a disponibilidade financeira, que através de mecenato, empréstimos e angariações, as comunidades dos cenóbios e os fregueses iam conseguindo, levou a que muitos destes objectos arquitectónicos tivessem conhecido vários frontispícios e portais.

Já o facto de alguns templos estarem situados em locais onde a prática religiosa remontava a outras épocas, e onde as estruturas já não iam ao encontro das novas formas de liturgia veiculadas a partir do concílio de Trento, conduziu ao aumento e à renovação das suas dependências, surgindo, por isso, outras portas de entrada, com signos igualmente identitários.

Em casos privilegiados, onde irmandades conseguiram erigir novos templos em locais desafogados ou com boa vista¹⁴, vários foram os exemplos onde gras-

¹³ Acerca de todos estes exemplos *vide* as respectivas entradas em SANTANA & SUCENA, 1994.

¹⁴ Atente-se ao facto do edificado de hoje poder ter alterado a noção de desafogo do edifício à data da sua construção ou renovação.

saram fachadas singulares, despojadas de decoração, e onde só o portal ostentou a simbologia necessária, a par da presença da cruz e de campanários, para a real identificação do edifício. Uma panóplia de elementos, como a cruz, que suscitava, e ainda suscita, a contrição de muitos, a encimar frontões de portais, como as que se encontram na desafecta igreja do convento sobranceiro ao rio das Albertas (Fig. 1), e no portal lateral da igreja de São Cristóvão (Fig. 2), onde outrora fora o templo de Nossa Senhora de Alcamim, e a representação de um Ostensório, como aquele que ainda hoje observamos no portal da igreja do extinto convento do Santíssimo Sacramento de Alcântara (Fig. 3), foram, durante séculos, elementos facilmente compreensíveis, até para o fiel menos letrado.



Fig. 1. Portal da antiga igreja do convento de Santo Alberto. Fotografia da autora.



Fig. 2. Portal lateral da igreja de São Cristóvão. Fotografia da autora.



Fig. 3. Portal da antiga igreja do convento do Santíssimo Sacramento de Alcântara. Fotografia da autora.

Por outro lado, casos existiram, mais complexos no que à articulação de elementos arquitectónicos diz respeito, filiados na linguagem internacional dos Tratados de Arquitectura, onde a maior atenção foi concedida à inclusão de imagens, ora animando os panos murários, ora inculcando códigos mais complexos de decifrar, como representações de santos e outras composições alusivas a episódios religiosos. Nos casos da inclusão de veneráveis nos programas parietais, que criaram itinerários iconográficos, com atributos muitas vezes dúbios, por poderem pertencer a mais do um santo, só fiéis mais esclarecidos é que conseguiram apreender verdadeiramente a mensagem proclamada. Assim, esta utilização dos santos das ordens, ou simplesmente da maior veneração dos agentes encomendadores de igrejas paroquiais de algumas comunidades, foi reflexo da tentativa de informar quem pelos templos passava.

De entre essa opção iconográfica que se firmou em Lisboa, destacamos a título de exemplo, casos menos referidos, como o da igreja de São Roque: obra singular que tinha frontão triangular e um nicho de pedra com duas colunas do mesmo material, onde se encontrava a imagem do Menino Jesus Salvador do Mundo, com um globo na mão e sobre ele uma cruz¹⁵.

Também o frontispício do convento de franciscanos arrábidos, dedicado a S. Pedro de Alcântara, localizado não muito longe do anterior caso, apresentava no seu frontispício um nicho, «e nelle a imagem do ezemplar da penitencia, o insigne Sam Pedro de Alcantera.»¹⁶.

De acordo com idêntico figurino, o portal da igreja do desafecto convento de Santa Mónica, do ramo feminino da Ordem de Santo Agostinho, tinha uma imagem dessa venerável no nicho que ainda hoje se contempla no local¹⁷ (Fig. 4).



Fig. 4.
Pormenor do portal da
antiga igreja do convento de
Santa Mónica.
Fotografia da autora.

O colégio de Nossa Senhora da Estrela, anteriormente referido pela qualidade da sua localização, vulgarmente conhecido como Estrelinha, dos padres da Ordem de São Bento, possuía igualmente por cima do seu pórtico, uma imagem de barro dessa invocação mariana, de cinco palmos, encerrada em vidraças, que Fr. Agostinho de Santa Maria, no *Santuario Mariano*, caracterizou como sendo «de tão admiravel escultura, & de tão primorosa mão, que parece senão pòde obrar pelas mãos dos homens cousa que exceda», acrescentando que se encontrava ricamente estofada com uma coroa de prata na cabeça e na mão direita uma estrela, «& sobre

¹⁵ LIMA, 1950: 227-228.

¹⁶ LIMA, 1972: 163.

¹⁷ LIMA, 1972: 386.

o braço esquerdo hum muyto bello, & rico Menino»¹⁸. Essa imagem, encontrava-se ladeada por outras duas, de santos beneditinos, entretanto apeadas, segundo se compreende em fotografias antigas do imóvel, e posteriormente recolocadas, como se observa na actualidade.

A igreja do convento de São João de Deus, descrita pelo Padre António Carvalho da Costa como tendo «hua só nave com a porta para o Norte, & sobre ella a Imagem do Santo»¹⁹, também parece ter veiculado esta tendência de anunciar a sua invocação, indicando esta separação do laico e do espaço da fé. Refere ainda o padre Alexandre Ferreira Freire nas *Memórias Paroquiais de Lisboa* que a igreja de Santa Justa, conservava uma imagem nas portas dessa igreja «do Senhor S. Vicente padroeyro de Lixboa porque alli desembarcou o seu corpo trazido por El Rey D. Afonso Henriques»²⁰, e que embora nos pareça uma devoção anacrónica, nada nos diz que não possa ter sido uma escultura da Época Moderna.

Mensagens ainda mais carregadas de significações foram aquelas introduzidas em baixos-relevos narrativos, na parte cimeira destes portais, que, dialogando com outras representações de veneráveis, tornavam a leitura das frontarias ainda mais intrincada. Ora encerradas nos tímpanos das entradas, ora simplesmente encimando esses elementos arquitectónicos, essas iconografias figuraram quer em fachadas que davam directamente para a rua, quer em frontispício mais recolhidos, muitas vezes separados do espaço laico através de cercas com rasgamentos, que simultaneamente criavam fronteiras visuais, mas que permitiam que a vista as alcançasse.

Testemunhando a existência dessa solução, afigura-se o já conhecido conjunto da igreja do desaparecido mosteiro do Santo Crucifixo de capuchinhas francesas, que, embora hoje descontextualizado no Museu Arqueológico do Carmo, ainda suscita piedade e devoção ao olhar do crente. O conjunto, composto por um baixo-relevo, central, representando *São Francisco dando a regra a Santa Clara*, enquadrado por uma exuberante moldura, ornamentada com elementos florais e vegetais, encontrava-se ainda ladeado pela figuração de Santo António e São Francisco de Assis, em medalhões ovais²¹ (Fig. 5).

A também desaparecida igreja da Misericórdia congregava na sua fachada um complexo programa iconográfico que era composto pelo antigo relevo da «Santíssima Imagem de nossa Senhora da Misericórdia (...) obra de exellentissima escultura, & mais maravilhosa, por ser obrada em pedra lios, que he bastante dura», hoje recolocado na actual igreja da Conceição²², mas também por uma «huma devotissima Imagem

¹⁸ SANTA MARIA, 1707: 23.

¹⁹ COSTA, 1712: 529.

²⁰ PORTUGAL & MATOS, 1974: 135.

²¹ TIÇÃO, 2007: 101-102; GRILO, 2005: 433-495.

²² SANTOS, 2009.



Fig. 5. Baixos-relevos do portal da antiga igreja do convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas. Museu de Arqueológico do Carmo. Fotografia da autora.

da Mãe de Deos de preciosa escultura em pedra lios», também conhecida por Nossa Senhora do Pópulo, que tinha mais de cinco palmos de altura, e que se encontrava colocada num grande nicho quadrado, que encimava uma moderna janela com grades de ferro²³. Casos como o anterior, onde objectos artísticos de épocas, estilos e dimensões diferentes dialogavam num mesmo suporte, permite-nos compreender a flexibilidade com que se iam reunindo devoções em frontispícios, à semelhança do que acontecia nos interiores, onde a aculturação de venerações numa só capela era usual.

QUEBRAR “FRONTEIRAS ENTRE O SAGRADO E O PROFANO”: A AUSÊNCIA DE PORTAIS

Importa por último, e no seguimento da ideia de possíveis “Fronteiras entre o Sagrado e o Profano”, reconhecer que por outro lado também existiram pontes entre esses dois domínios, mais discretas e particularmente menos visíveis, nas inúmeras passagens privilegiadas que determinadas “moradas de casas” tinham directamente para as capelas-mores. Criando arcos sobre a via pública ou simplesmente através de aberturas invisíveis para os transeuntes (quando habitações e templos se encontravam encostados), estas pontes esbateram para raríssimos números de indivíduos a fronteira entre estes dois universos. Não erigiram portais carregados de iconografia, quebrando a barreira que quase sempre existiu para quaisquer outros fiéis.

Exemplifica esta situação o passadiço que existiu entre as casas de João Sanches Farinha (outrora palácio de D. Dinis), para a igreja paroquial de S. Bartolomeu²⁴; o passadiço que D. Filipe de Mascarenhas, conde de Coculim, pediu permissão ao Senado para fazer, entre as suas casas e a igreja de São João da Praça²⁵, a comunica-

²³ SANTA MARIA, 1707: 178-179.

²⁴ COSTA, 1712.

²⁵ AML, *Livro de Cordeamentos* (1614-1699), f. 707.

ção que existiu entre a casa dos viscondes de Vila Nova de Cerveira e, depois marqueses de Ponte de Lima, e a igreja de São Lourenço, ou aquela que também existiu entre o palácio dos condes de Redondo e a igreja do convento de Santa Marta²⁶.

NOTA FINAL

As igrejas paroquiais e os templos de mosteiros e conventos de Lisboa, quer aqueles implantados de raiz nos séculos XVII e XVIII, quer aqueles que reaproveitaram nesse período estruturas sacralizadas de outras épocas, concorreram para o que se considerou ser uma cidade onde o solo, o clima e a vista para o rio contribuíam para a observância e para a disciplina monástico-conventual. A noção do espírito do lugar, que parece ter estado radicada em locais culturais onde a situação junto ao Tejo e a vista foram preponderantes para quem delas gozou, ou onde o cariz do Divino, pela ancestralidade do edificado, já inculcava respeito por quem por aqueles locais deambulava, foi acentuado através de símbolos patentes nos frontispícios dos templos. Esses signos, maioritariamente constantes nos portais que marcaram as fronteiras entre o terreno e espiritual, exponenciaram a ideia dos templos serem lugares quase intransponíveis, ou, quando ultrapassáveis, serem espaços de redenção. A porta principal do templo, disposta no topo do edifício, ou lateralmente, foi o local, onde se concentrou a maior carga simbólica, mas também decorativa, como indicação da entrada paradoxal num outro mundo.

BIBLIOGRAFIA:

Fontes Primárias

ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (AML), *Livro de Cordeamentos (1614-1699)*.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (BNP), *Secção de Reservados*, Cod. 946: *Tractado de Architectura Que leo o Mestre, e Architecto Matheus do Couto o Velho No anno de 1631*.

Fontes Secundárias

BASTIDE, Roger (2006) – *Variações da porta barroca. Novos Estudos*, N.º 75. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planeamento, p. 129-137.

COSTA, António Carvalho da (1712) – *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal*. Tomo III. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes.

²⁶ SERRÃO, 1977.

- CUSATIS, Brunello de (1998) – *O Portugal de Seiscentos na «Viagem de Pádua a Lisboa» de Domenico Laffi*. Lisboa: Editorial Presença.
- ESPERANCA, Fr. Manuel da (1709) – *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portugal*, Tomo V. Lisboa: Oficina Craesbeeckiana.
- GRILO, Fernando Jorge Artur (2005) – *A Escultura da Época Moderna. Reflexões a Propósito de uma Coleção*. ARNAUD, José Morais, FERNANDES, Carla Varela, coord. – *Construindo a Memória. As Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, p. 433-495.
- LIMA, Durval Pires de, ed. (1950-1972) – *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- PORTUGAL, Fernando, MATOS, Alfredo de (1974) – *Lisboa em 1758, Memórias Paroquiais de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- QUINTÃO, José César Vasconcelos (2005) – *Fachadas de Igrejas Portuguesas de Referente Clássico*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- RUÃO, Carlos (1998) – *A Porta Férrea ou a Joyeuse Entrée. Monumentos*, N.º 8. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, p. 26-33.
- SANTA MARIA, Fr. Agostinho de (1707) – *Santuário Mariano, e História das Images milagrosas de Nossa Senhora*. Tomo I. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram.
- SANTA MARIA, Pe. Francisco de (1697) – *O Ceo Aberto na Terra. Historia das Sagradas Congregações dos Conegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa & de S. João Evangelista em Portugal*. Lisboa: Oficina de Manoel Lopes Ferreira.
- SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo, dir. (1994) – *Dicionário das História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados.
- SANTOS, Miguel Ferreira dos (2009) – *O Portal da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha. Da Ornamentação de Grottesche à Representação da Mater Omnium*. *Artis*, N.º 7-8, p. 43-72.
- SÃO JOSÉ, Fr. Jerónimo de (1789) – *História chronologica da esclarecida ordem da Ss. Trindade, Redempção de Cativos, da Provincia de Portugal*, Tomo II. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.
- SERRÃO, Vítor (1977) – *O Arquitecto Maneirista Pedro Nunes Tinoco. Novos Documentos e Obras (1616-1636)*. Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. III Série, N.º LXXXIII. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.
- SOROMENHO, Miguel (2009) – *A Arquitectura do Ciclo Filipino, (Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX)*. S.l.: FUBU.
- TIÇÃO, Álvaro Manuel Parreira da Rocha (2007) – *O Antigo Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa: História, Arte e Memória*. Lisboa. Faculdade de Letras Dissertação de Mestrado em Arte Património e Restauro.
- VASCONCELOS, Luís Mendes de (1608) – *Do Sítio de Lisboa*. Lisboa: Oficina de Luís Estupiñan.

A PINTURA DOS TETOS DAS IGREJAS DO ALTO MINHO NOS SÉCULOS XVII A XVIII

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA*

Resumo: O interesse sobre a pintura dos tetos das igrejas e capelas portuguesas tem vindo a afirmar-se, graças a estudos recentes, como tema de relevância no contexto da história da arte portuguesa permitindo perceber o fenómeno de forma mais abrangente e alargada a par dos contributos que têm sido dados para sua inventariação e consequente preservação. O artigo focaliza-se sobre a produção pictórica dos tetos das igrejas do Alto Minho nos séculos XVII e XVIII, tendo como base de análise: as oficinas regionais, os programas iconográficos dominantes, a influência dos centros de produção pictórica mais eruditos, bem como os mecenas e os artistas.

Palavras-chave: Alto Minho; Arte Sacra; Igrejas; Tetos pintados.

Abstract: Recent studies about painted ceilings in churches and chapels in Portugal have increased interest in this theme, as a topic of relevance in the context of Portuguese history of art, allowing to understand, on a wider perspective, the phenomenon that has contributed to the inventory and preservation of these ceilings. This article focuses on the pictorial production to be found on ceilings of churches from the Alto Minho region in the 17th and 18th centuries considering regional workshops, iconographic programmes, and the influence of pictorial erudite centres, as well as patrons and artists.

Keywords: Alto-Minho; Sacred Art; Churches; Painted ceilings.

* Câmara Municipal do Porto/CITCEM. paula.cardona.pt@gmail.com; paulacardona@cm-porto.pt.

O estudo da pintura dos tetos das igrejas em Portugal, evoluiu significativamente na última década, mercê de estudos científicos e monográficos que nos vão esclarecendo, entre outros aspetos, sobre oficinas e artistas, mecenas, programas iconográficos dominantes e influência dos centros de produção pictórica mais eruditos, aspetos que nos permitem considerar que estamos perante um fenómeno de ampla representatividade no panorama das artes decorativas em território nacional. Apesar deste esforço, sabemos que ainda há muito por fazer no que toca ao recenseamento e inventariação mais alargado e sistemático dos tetos pintados, impondo-se, por esta via, como prioridade numa primeira fase, escrutinar a necessidade de preservação e conservação de espécimes que, sabemos, em muito casos em avançado estado de degradação ou em perigo de perecer.

O presente trabalho, não pretende ser em si mesmo, um inventário dos tetos pintados das igrejas do Alto-Minho, mas antes uma aproximação metodológica que nos permita perceber a tipologia de tetos sacros visíveis neste território, os programas iconográficos dominantes e perspetivar a encomenda considerando os mecenas, os artistas e as oficinas, num período cronológico balizado entre finais do século XVII e o séc. XVIII. Os suportes utilizados nas pinturas dos tetos – madeiras, pedra, tela ou estuque, que são na realidade os suportes físicos da pintura dos tetos no interior das igrejas portuguesas, estão muito expostos a vulnerabilidades condicionando a sua conservação e constituindo uma das primeiras dificuldades com que nos deparamos quando nos adentramos no estudo, análise e interpretação desta tipologia decorativa.

A este problema, outros se somam como a falta de documentação que precise a datação das obras e as respetivas autorias; os processos de intervenção que possam ter originado a alteração dos suportes pictóricos originais e, em casos extremos, substituição dos tetos através da remoção integral dos suportes anteriores, muito frequente nos tetos de madeira, tela ou estuque pintados.

Por outro lado, falta-nos os inventários e estudos sistemáticos de uma parte substancial de tetos pintados nas igrejas e capelas do território nacional, particularmente, nas cidades e vilas mais periféricas do território nacional, que elucidem sobre autorias artísticas (pintores) e oficinas, avaliem a obra e os fatores que condicionam a sua produção – gosto da clientela, preparação técnica do pintor, modelos que suportem conceções iconográficas e a influência e o peso dos centros de produção artística mais eruditos, no caso presente, Porto, Braga e Viana do Castelo, cidades que tinham sob o seu aro de influência os concelhos de Entre Douro e Minho.

A IMAGEM COMO SUPORTE CATEQUÉTICO

A reforma doutrinária que se impõe a partir do concílio de Trento (1545-1563) foi transversal englobando clero e devotos. Incrementa-se a devoção e os sentimentos de piedade popular em torno de temáticas pré-estabelecidas: Vida de Cristo e de Nossa Senhora – temáticas cristológicas e marianas e da salvação das almas. O culto que se organiza à volta destas temáticas e a produção de imagens que lhe serve de base, passam a obedecer a rigorosos critérios. As formas e o modo de representar as divindades, são por via da reforma conciliar tridentina, pré-estabelecidos, isto é, dirigidos, normalizados e vigiados de perto por uma igreja que se quer afirmar numa fé renovada e num claro combate aos abusos e relaxamento de costumes que haviam atingido profundamente as suas bases doutrinárias. Os sínodos diocesanos materializarão, na prática, estas determinações conciliares, incentivando e estimulando o culto «de nosso Senhor, ou de Nossa Senhora», e dos seus mistérios; bem como o culto dos anjos, santos, santos canonizados ou beatificados e interditam a representação de santos desconhecidos.

Neste quadro de definições das representações temáticas de cariz votivo, são impostas, paralelamente, normas para a materialização artística das imagens: executar imagens pressupunha obrigatoriamente a obtenção de uma licença passada por um provisor, vigário ou visitador e mediante a apresentação de um modelo ou projeto; exigia-se que o artista ou oficial contratado para a concretização da encomenda, fosse detentor de requisitos técnicos necessários à boa qualidade da obra e, por fim, o artista ou oficial devia atender, no decurso do seu processo criativo, à compostura dos rostos, à proporcionalidade dos corpos e à decência dos vestidos e toucados, estavam proibidas as representações de nus¹.

Estas são as bases fundamentais que justificam os *teatro sacro*, interiores que se cenografam, para envolver emotivamente o crente. A talha, o azulejo e a pintura, usados de forma isolada ou combinados entre si, são suportes de materialização dos programas iconográficos sacros, nesses suportes é vertida a conceção de modelos de contemplação didática e teológica, enfim, modelos que corporizam e reforçam uma piedade renovada que se desejava, comungada pela comunidade católica.

No *teatro* (espaço) *sacro* materializa-se, com recurso ao processo criativo, o princípio de que tudo era pouco ou pequeno para glória de Deus, por este princípio, a igreja torna-se um verdadeiro polo irradiador de cultura, de uma cultura erudita que se gera nos centros urbanos mais desenvolvidos e que convive com as “culturas locais”, gerada nos territórios periféricos e por isso, mais vernacular e de pendor arcaico. Aliás, é vulgar, a persistência dos modelos e de formas mais arcai-

¹ BNP – *Constituições Sinodais de Braga*. F. 4629: 322-323.

zantes, a resistência à mudança é constante e os artistas locais recorrem frequente a esquemas e a soluções tradicionais.

A PINTURA DOS TETOS. ASPETOS DA SUA EVOLUÇÃO

Nos tetos das naves e capelas-mor das igrejas portuguesas coexistirão desde o início do século XVII até finais século XVIII duas tipologias pictóricas distintas: a pintura a brustesco que, particularmente no Norte de Portugal, será aplicada até meados do século XVIII e uma outra tipologia, esta mais frequente, que está associada a caixotões pintados². Neste território vulgarizou-se o revestimento dos tetos a madeira, habitualmente de castanho, aplicada em apainelados ou em caixotões³. Estes usados recorrentemente, indicam-nos a preferência do encomendante pelo tipo de repartição espacial que este esquema de compartimentação, habitualmente retangular, permitia. Os temas empregues na pintura dos caixotões tinham uma dupla vertente: uns meramente decorativos com recurso a coloridos enrolamentos de folhagem e florões que pontualmente se podiam combinar com querubins, técnica que não exigia conhecimentos de perspetiva por parte do pintor e outros que recebem composições figurativas com temática sacra – temas da vida da virgem, Cristo, ou santos⁴, podendo, pontualmente, ser empregues temas simbólicos bíblicos.

Impactantes, mais pelo recurso à estética do efeito do que pela qualidade técnica e artística da obra, estes tetos cumprem em pleno a dupla função para que foram concebidos: a decorativa e a catequética. Assim permanecerão, no Alto-Minho, impermeáveis às transformações que se sucederão, com a afirmação da pintura ilusionista, primeiro em Lisboa com Baccarelli (1702) e posteriormente no Porto com Nicolau Nasoni (1725).

A evolução que se operará na pintura nacional, no século XVIII, com a aplicação de conceitos espaciais perspéticos, até então não usados nas composições pictóricas portuguesas, inicia-se em Lisboa pela mão do pintor italiano Vincenzo Baccarelli, com as obras que este concebe na igreja do Loreto (1702); nas cenografias usadas nas festas do casamento de D. João V com D. Mariana da Áustria (1708); na decoração do teto da portaria do convento do mosteiro de São Vicente de Fora (1710) e no teto do convento de S. Francisco de Lisboa, para além de outras pinturas em palácios da capital. Do vasto elenco de obras que realizou, enquanto esteve presente em Lisboa até cerca de 1720, foram muito poucas a que chegaram

² FERREIRA-ALVES, 2003: 736-737.

³ RODRIGUES, 2010: 86.

⁴ FERREIRA-ALVES, 2003: 736-737.

aos nossos dias. A presença de Bacarelli e dos discípulos que o seguiram, que deram origem à primeira «geração de quadraturistas portugueses»⁵, não esgota as razões que sustentaram a evolução espacial da pintura e a aproxima da tratadística. Há que referir a difusão e a grande adesão do tratado do Jesuíta Andrea Pozzo e o início do estudo da técnica de perspetiva da Aula da Esfera do Real Colégio de Santo Antão de Lisboa, pela mão do Jesuíta português Inácio Vieira, autor de vários textos teóricos, em particular o *Tractado de Perspectiva* (1716). A Aula da Esfera será determinante para a formação de uma nova geração de pintores que marcarão de forma indelével a produção pictórica portuguesa⁶.

No Norte de Portugal a introdução das composições pictóricas perspéticas, ocorrerão tardiamente, no Porto o programa de renovação da Sé desta cidade, (1717-1741) levada a cabo pelo cabido levará à presença do pintor italiano Nicolau Nasoni, incumbido dos trabalhos de pintura na capela-mor (1725-1737) que executará com recurso a uma nova linguagem, que se adensa com a utilização de esquemas ilusionistas de arquiteturas fingidas, abóbadas, balaustradas e festões de folhagem e fruta, ao serviço de um programa cenográfico aplicado nos vãos das grandes janelas, esquema que Nasoni repetirá na abóbada e paredes da sacristia. A influência de Nasoni, a partir da sua produção na Sé do Porto, terá eco na região do Douro, nomeadamente na Sé de Lamego, onde o próprio executará, para as abóbadas nas naves centrais e laterais, um programa pictórico baseado no Antigo Testamento e com recurso a esquemas ilusionistas⁷.

A qualidade expressa nestas obras, nas quais sobressai o domínio pleno das técnicas de perspetiva com recurso ao uso da quadratura e do escorço, não será absorvido no Minho, que permanecerá preso a esquemas pictóricos mais conservadores e arcaizantes. Em Braga, onde a renovação dos programas decorativos dos interiores sacros é frequente e regular, a aplicação dos esquemas ilusionistas, que decorrem da evolução espacial da pintura, está invariavelmente associada ao pintor Manuel Furtado de Mendonça e à obra que o mesmo executa para a Sé de Braga, em particular as pinturas das falsas arquiteturas dos órgãos da sé de Braga (1737-1738), o subcoro e dois tramos da nave lateral do mesmo templo; possivelmente a pintura do teto da capela-mor e nave do Recolhimento de Santa Maria Madalena e São Gonçalo e o teto da capela de S. Bento do Mosteiro de S. Bento de Tibães⁸. Deste pintor realça-se mais o resultado alcançado pela capacidade expressiva da sua pintura do que os seus atributos técnicos. De forma global, o ciclo bracarense

⁵ MELLO, 2006: 211-213.

⁶ MELLO, 2005: 95.

⁷ FERREIRA-ALVES, 2003: 736-737.

⁸ MELLO, 1995: 159-160.

de pintura ilusionista afasta-se das conceções eruditas e os esquemas que se aproximam mais desta linguagem estão exclusivamente ao serviço de uma ideia de efeito puramente decorativo, indiciando de forma implícita uma intenção exclusivamente narrativa, presa aos esquemas convencionais da pintura de inícios da centúria. Sendo Braga um importante centro de influência artística no Alto-Minho, não é, pois, de estranhar que este território permaneça vinculado a soluções conservadoras e tradicionais, perdurando nos tetos das suas igrejas o brutesco de influência itálo-flamenga e a repartição espacial compartimentada de feição maneirista.

A PINTURA DOS TETOS DAS IGREJAS DO ALTO-MINHO

Quando se observa, a partir do século XVIII, a adesão dos pintores, sobretudo dos centros de formação mais erudita (Lisboa e Porto) ao recurso da perspetiva linear em pinturas retabulares e em decorações de grandes superfícies como os tetos⁹, os pintores que laboram na esfera da encomenda Alto-Minhota mantêm-se vinculados a dois esquemas: o brutesco que aflora nos alvares do século XVII e persistirá até à segunda metade do século XVIII, e o apainelado em caixotão que se expande nos interiores sacros minhotos a partir do início do século XVIII. No primeiro caso, estamos perante um modelo de execução técnica mais fácil para os pintores de poucos recursos eruditos, como se afigura a maioria dos que executam estas obras, obtendo-se o efeito artístico desejado, cobrindo com relativa facilidade grandes superfícies. De facto, a permanência do brutesco, aplicado até tardiamente como solução decorativa nos programas de renovação estética dos interiores das igrejas do Alto-Minho de que é exemplo a obra do pintor Manuel Gomes na igreja da Misericórdia de Viana do Castelo (1721) e o teto da nave e coro da Misericórdia de Ponte de Lima (1745), são reveladoras da opção adotada por parte de encomendantes e artistas e filiam um gosto de feição regionalista.

Todavia, a partir do início do século XVIII, o modelo predominante na decoração dos tetos das igrejas nesta região é o apainelado em caixotão, maioritariamente retangular, pintados sobretudo a óleo. As duas tipologias identificadas neste modelo – representações de carácter vegetalista (enrolamentos de folhagens) e figurativa de base sacra eram aplicadas isoladamente ou alternadamente em zonas espaciais distintas da igreja – nave, capela-mor e coro – sendo este último, o modelo que vemos aplicado de forma mais recorrente no território em análise, particularmente nas igrejas conventuais beneditinas de São Bento (c. de 1706) e Santa Ana (c. de 1707) ambas em Viana do Castelo, cujos programas pictóricos apresentam uma

⁹ MELLO, 2006: 213.

versão mista, na qual os tetos da nave da igreja recebem, respetivamente, pinturas narrativas da vida de São Bento e de Santa Escolástica, num teto em falsa abóbada de berço, formando 40 caixotões; e cenas da vida de Santa Ana e da infância de Nossa Senhora que se desenrolam num teto também em falsa abóbada de berço, compostos por 45 painéis. A este programa figurativo da nave contrapõem-se o dos tetos das capelas-mor, que no primeiro caso integra 35 caixotões com painéis pintados com florões e acantos de efeito geometrizar e no segundo caso os 42 caixotões recebem painéis pintados com o mesmo motivo. Este forro em particular seguiu o modelo do forro da capela-mor da igreja matriz vianense, conforme indicava a escritura que as monjas beneditinas assinam com o imaginário de Barcelos, Manuel Azevedo, que executaria toda a obra em madeira de castanho, terminando-a em Junho de 1707¹⁰.

[...] *fazer de novo(...) o forro da capella maior da igreja do dito convento na forma seguinte a saber que a capella maior terá de comprido quarenta palmos em vazio e de largo vinte e oito palmos em vazio (...) e o taboado do goarda po que há de servir de forro por cima da asnaria terá de grossura forro e meio e ripado por cima há de ser esta capella forrada por baixo da asnaria de bolta de compasso conforme em que esta a da Matris desta villa [...]*¹¹.

Os modelos mistos dos programas pictóricos vianenses foram repetidos na igreja da Misericórdia de Caminha, cujo teto da nave terá certamente recebido nos painéis dos caixotões que atualmente se encontram desprovidos de decoração, um programa de carácter figurativo sacro, complementado uma decoração fitomórfica aplicada nos 25 caixotões do teto na capela-mor «cinco no comprimento e cinco na largura», obra encomendada em 1725 ao mestre de Barcelos Manuel de Almeida, à época a trabalhar em Monção¹².

Na senda deste modelo afigura-se a Misericórdia de Monção, cujo forro da nave, colocado por Manuel de Almeida, em 1714, é composto por 50 caixotões que apresenta duas tipologias temáticas, uma reportando cenas da vida da Virgem, que ocupa as fiadas centrais e outra simbólica, representada por anjos que sustentam símbolos do martírio de Cristo e ocupam as fiadas laterais¹³. O teto da capela-mor, em abóbada de berço ostenta caixotões em granito, figurando no caixotão central a imagem da virtude cardeal da Fé.

¹⁰ CARDONA, 2012a: p. 277 – 287.

¹¹ ADVC – Fundo Notarial de Viana do Castelo, Livro de Notas, Tabelião: FEITOSA, Manuel Alves de, 8º Ofício, fls. 99v.-100.

¹² ADVC – Fundo Misericórdia de Caminha – Livro dos Acórdãos 1703 – 1726, fls. 180v. 181v.

¹³ SERRÃO, 1988: p. 249.

Estrutura idêntica apresenta a Igreja da Misericórdia de Valadares, também em Monção. O teto da nave em caixotões, executado por volta de 1690 – 1700, representam cenas da vida da Virgem e cenas da vida de Cristo, nas fiadas centrais e, nas laterais, repete a temática simbólica na qual anjos sustentam símbolos do martírio de Cristo. Na capela-mor, são reproduzidos temas do Velho Testamento, os Padres da Igreja Ortodoxa e os da Igreja Católica, as três Virtudes Cardeais, São Pedro e São Paulo, a Adoração e santos do hagiólogo católico, programa que se supõe datado de 1741 quando se iniciam as obras da capela-mor, adjudicadas ao pintor arcuense Luís Peixoto¹⁴.

Este gosto pelos ciclos historiados e narrativos que, como vimos no caso da Misericórdia de Valadares de Monção, ocupam integralmente a estrutura de cobertura do templo – nave e capela-mor, identifica-se no último quartel do século XVII no território do Alto-Minho como se demonstra pela encomenda feita em 1687 pelos Mesários da Misericórdia de Ponte da Barca ao pintor vimaranense Manuel de Freitas e na qual o artista se obrigava

*a pintar e dourar os sincoenta paineis do teto da igreja desta Santa Caza com toda a mais fabriquia de forro (...) e os coadros serão istoriados com a istoria em que se confermarão (?) os irmãos desta Santa Caza*¹⁵.

Estamos em crer que desta empreitada subsistiram as pinturas das “Beatitudes” do teto do subcoro¹⁶.

Estas representações temáticas extraídas do repertório sacro dominam a pintura dos tetos das naves e capelas-mores das igrejas, perdurando no tempo e segundo um esquema convencional de pendor maneirista que tem na Igreja do Convento do Salvador/Lar Conde de Agrolongo o seu primeiro e mais eloquente exemplo. O esquema adotado na nave deste templo – caixotões, ao todo em número de 40, um dos primeiros que se fizeram no país (1622/1623) e o programa pictórico de temática cristológica (ciclo narrativo de vida de Cristo e S. João Baptista), tornaram este edifício numa referência e num modelo que se replicará insistentemente por todo o território sob influência do arciprestado bracarense e que se testemunha nos exemplos acima apresentados.

Um outro modelo que se afirma nos templos Minhotos é o de tetos abobadados de madeira pintada, que recorrem igualmente a repertórios narrativos (represen-

¹⁴ http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=6195.

¹⁵ ADVN – Fundo Notarial de Ponte da Barca, Tabelião: PEREIRA, Nuno Alvares, 4º Ofício, 5/03/1686 a 20/04/1687, fls. 140v. – 141

¹⁶ CARDONA, 2011: 525.

tações hagiológicas); à simbologia sacra ou a elementos meramente decorativos (concheados, volutas, enrolamentos).

Como exemplo do primeiro caso encontramos o teto da igreja da Misericórdia de Arcos de Valdevez (pintado por volta de 1747)¹⁷, que representa na fiada central, em três cartelas quadrangulares os Mistérios Gozosos, patenteando as fiadas laterais motivos fitomórficos.

Ainda em Arcos de Valdevez, na Igreja de S. Pedro do Vale, e provavelmente correspondentes à década de 40, destaca-se a pintura do forro que da capela-mor que apresenta um medalhão central enquadrado por volutas e enrolamentos, envolto por querubins que seguram grandes grinaldas que circundam o espaço pictórico central com representação do orago da igreja. Esta representação, apesar de mais arcaizante está próxima do modelo compósito aplicado na capela-mor da igreja do Salvador de Braga (1726).

Outra solução pictórica aplicada nos tetos abobadados em madeira deste período, com incidência nos territórios mais periféricos, faz uso de composições fitomórficas mais ou menos elaboradas, com representações no centro da nave, ou na capela-mor, da imagem do orago, como se afigura no exercício pictórico do teto da nave da igreja paroquial de Sopo, Vila Nova de Cerveira no qual se representa, enquadrado numa cartela, a figura do orago Santiago Mata-Mouros.

Finalmente e a partir da evolução operada do brutesco de feição maneirista italiana e flamenga que preencheram os tetos de seiscentos, voltamos a ver representadas as folhagens de acanto, volutas e querubins (estes em substituição das figuras pagãs), em tetos Minhotos como o da Misericórdia de Ponte de Lima (1745), no qual os panos são pintados com motivos fitomórficos preenchendo decorativamente a totalidade do espaço.

Em jeito de conclusão importa fixar os seguintes conceitos: a produção pictórica dos tetos das igrejas portuguesas em geral e do norte em particular, no período compreendido entre 1700-1750 deve ser entendida no contexto de decoração integral dos espaços em articulação com os suportes entalhados e os azulejos; A impermeabilidade do território em apreço à evolução da pintura, sobretudo a aplicação da perspetiva e da pintura ilusionista com recurso a escorços, preferindo os modelos compósitos mais tradicionais de inspiração brutesquiana resultam da imposição de um gosto acentuadamente conservador da clientela e do deficiente domínio técnico dos pintores, maioritariamente locais, que executavam estas obras. Todavia estas circunstâncias não retiram mérito à pintura dos tetos sacros apresentando soluções originais e com grande impacte estético e artístico.

¹⁷ CARDONA, 2012b: 147.

FONTES DOCUMENTAIS:

- ADVC – Fundo Misericórdia de Caminha – *Livro dos Acórdãos 1703 – 1726*, fls. 180v. 181v.
- ADVC – Fundo Notarial de Viana do Castelo, *Livro de Notas, Tabelião: FEITOSA, Manuel Alves de*, 8º Ofício, fls. 99v.-100
- ADVC – Fundo Notarial de Ponte da Barca, *Livro de Notas, Tabelião: PEREIRA, Nuno Alvares*, 4º Ofício, fls. 140v. – 141

BIBLIOGRAFIA:

- Biblioteca Nacional de Portugal – *Constituições Sinodais de Braga ordenadas pelo ilustríssimo arcebispo D. Sebastião de Matos no ano de 1639* Lisboa: na oficina de Miguel Deslandes, 1697. F. 4629.
- CARDONA, Paula Cristina Machado (2012a) – *Confrarias em Viana do Castelo: A Encomenda Artística dos Séculos XVI a XIX*. Porto: CEPESSE/Afrontamento. Disponível em: <<http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/confrarias-em-viana-do-castelo-a-encomenda-artistica-dos-seculos-xvi-a-xix>> [Consulta realizada em 22/02/ 2016].
- (2011) – *Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: Cepese, p. 515 – 533.
- (2012b) – *Arte no Tempo das Devoções. Património Artístico de Arcos de Valdevez*. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2003) – *Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal*. «Revista da Faculdade de Letras», I série, vol. 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 735-755.
- MELLO, Magno Moraes de (1995) – *Manuel Furtado e a pintura de tectos joaninos em Braga*, «Mínia», n.º 3, 3ª série. Braga: ASPA, p. 157-188.
- (2006) – *O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura*. In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Ouro Preto, Brasil, p. 202-214, disponível em: <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Magno%20Moraes.pdf>> [Consulta realizada em 10/04/2016]
- MELLO, Magno Moraes de; LEITÃO, Henrique (2005) – *A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: O Tractado de Porspectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715)*. «Revista de História de Arte», N. 1. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, p. 95-142.
- RODRIGUES, Ana Rita (2010)- *As pinturas de tectos em caixotões – Séculos XVII e XVIII – A Igreja do antigo convento do Salvador*. «Revista Estudos de Conservação e Restauro», n.º 2. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, p. 83-95.
- SERRÃO, Vítor (1988) – *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Ed. Estampa.
- <http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=6195> [Consulta realizada em 10/04/2016]

DIGNIFICAR O LUGAR, PERPETUAR A MEMÓRIA: OS BENEDITINOS NA CONTINUIDADE DE REPRESENTAÇÃO DE UM CULTO

EVA TRINDADE DIAS*

Resumo: A Congregação de São Bento de Portugal (1566-1834) assumiu, em finais do século XVI, uma estratégia de implantação no território distinta do período medieval, ao alargar a sua presença para os núcleos urbanos, chegando à capital do reino.

Uma doação régia introduziu uma inesperada alteração na implantação geográfica. Chamados a preservar e dignificar o local de culto de uma milagrosa imagem, os monges negros desempenharam um papel crucial, ao transformarem uma pequena e remota ermida escalabitana num mosteiro, perpetuando a sua memória, função e significado.

Este processo abriu novas perspetivas sobre a dinâmica construtiva da Congregação e o percurso da comunidade monástica que, com desvelo, procurou responder ao espírito e identidade devotionais herdados.

Palavras-chave: Congregação de São Bento de Portugal; Cristo de Mont'Írás; Memória; Identidade.

Abstract: Portuguese Congregation of St. Benedict (1566-1834) took over, in the late sixteenth century, a distinct deployment strategy in territory of the medieval period, extending its presence to the urban centers, reaching the capital of the kingdom.

A royal donation introduced an unexpected change in the geographical location. Called to preserve and dignify the place of worship of a miraculous image, the black monks played a crucial role to transforming a small, remote hermitage into a monastery, perpetuating his memory, function and significance.

This process has opened up new perspectives on the constructive dynamics of the Congregation and the route of the monastic community, with zeal, sought to respond to the spirit and legacy devotional identity.

Keywords: Portuguese Congregation of St. Benedict; Christ of Mont'Iraz; Memory; Identity.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)/ Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)/ Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE). eva.st.dias@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Da enraizada presença secular na região do entre Douro e Minho, a Congregação de São Bento de Portugal (1566-1834) assumiu, em finais do século XVI, uma estratégia de implantação no território distinta do período medieval. A preferência pelas zonas rurais, onde os monges negros desempenharam um papel fulcral como garante da ocupação e transformação do território conquistado, cedeu perante a reforma geral das ordens monásticas e o enfoque no trabalho pastoral de apostolado nos núcleos urbanos, determinado pelo Concílio de Trento (1545-1563)¹. No primeiro Capítulo Geral (1570), surgiram as primeiras orientações com vista ao alargamento do horizonte construtivo beneditino². Esta visão de alargamento foi mais tarde reforçada pela Bula *Injunctum nobis desuper*, do Papa Sisto V, datada de 25 de Novembro de 1587, ao possibilitar a passagem dos mosteiros do ermo para zonas povoadas.

A decisão de edificação de casas monásticas em zonas urbanas, ou densamente povoadas, foi assomando de acordo com as circunstâncias e necessidades da Congregação. Em pleno processo de organização e definição das principais linhas estratégicas de atuação, uma doação régia introduziu uma inesperada alteração no mapa da implantação geográfica dos beneditinos. Chamados a preservar e dignificar o local de culto da milagrosa imagem de Cristo de Mont'Írás (Fig. 1), os monges negros transformaram a pequena e remota ermida dos Doze Apóstolos, em Santarém, num pequeno mosteiro, perpetuando desta forma a memória, função e significado da primeira construção, à qual associaram a identidade e espiritualidade da Ordem.

São Bento dos Apóstolos constitui exemplar único no quadro da Congregação de São Bento, por se tratar de um edifício de padroado régio, irremediavelmente perdido na voragem dos tempos, devido à ação destruidora do Homem, que apagou para sempre a sua presença material, no século XIX. De acordo com as circunstâncias, a metodologia de abordagem a este conjunto monástico entra no domínio do que Vítor Serrão designou por Cripto-História de Arte³. Através de fontes primárias fidedignas, foi possível fazer a reconstituição do processo de continuidade na expressão e representação de um culto, onde os beneditinos desempenharam

¹ REYCEND, 1781.

² Nesta sessão foi determinada a construção do primeiro mosteiro pós reforma, na cidade de Lisboa e o retomar das obras no Colégio de São Bento de Coimbra (AMSBS – *Mosteiro de São Martinho de Tibães: Livro dos Capítulo Geraes da Congregação do Glorioso Patriarca São Bento de Portugal e de suas diffinições eleições*, Cx.14, Lv.15, Capítulo Geral de 19 de Setembro de 1570, fl.16).

³ Cf. SERRÃO, 2001.

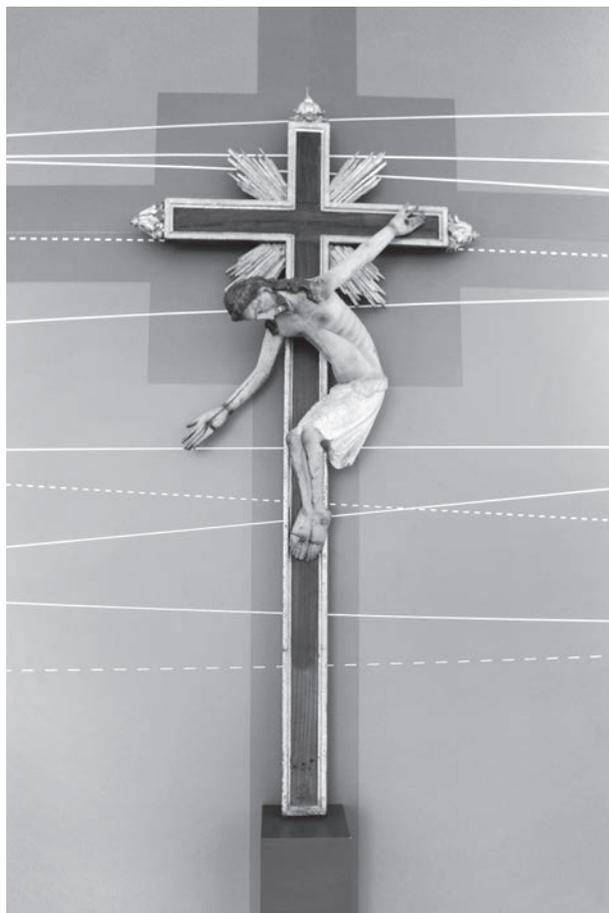


Fig. 1.

Cristo Crucificado, dito Santo
Cristo da Pastorinha, ou Cristo de
Mont'Íraz
Exposição Temporária “Terra e Céu:
Peregrinos e Santos de Fátima”, Basí-
lica da Santíssima Trindade, Fátima
Início do séc. XIII | Autor desconhe-
cido
Escultura de madeira policromada
Museu Diocesano de Santarém
Fonte: Foto da autora

um papel crucial, conscientes da limitação imposta pelas lacunas e/ou inexistências documentais, a que somámos limitação maior: a impossibilidade de analisar o objeto de estudo em termos formais e espaciais. Apesar do desafio que se impunha, o interesse pelo conhecimento da resposta dos beneditinos ao espírito e identidade devocionais herdados através da sua real padroeira, e o contributo para o estudo sobre a dinâmica construtiva que animou a comunidade monástica e a Congregação de São Bento de Portugal ao longo dos séculos XVI a XIX, convergiram para a fundamental tarefa de resgatar do esquecimento o marco da presença beneditina na cidade de Santarém, possibilitada pela presente abordagem.

1. «EY POR BEM E ME PRAZ DE DOAR E TRESPASSAR (...) A CASA DOS APOSTOLOS»⁴

O mosteiro de São Bento dos Apóstolos tem a sua origem cruzada com a ermida dos Doze Apóstolos⁵ e a lenda da Pastorinha⁶, ocorrida em 1290⁷, por intercessão de uma imagem de Cristo Crucificado⁸, conhecido por Cristo de Mont'Irás, ou Santo Cristo da Pastorinha, imagem datada de início do século XIII⁹. A devoção popular e dos peregrinos que ali rumavam em dia de festa e procissão¹⁰ era tal, que causaram profunda comoção na Infanta D. Maria (1521-1577). Esta rapidamente se afeiçoou à imagem, propondo a aquisição da ermida aos cónegos da Colegiada de Santa Maria da Alcáçova (Santarém), seus administradores¹¹. Atendendo ao estado de conservação da ermida¹², a piedosa Infanta mandou erigir uma nova igreja, de

⁴ ANTT – *Mosteiro de São Bento de Santarém: Documentos Vários*, Maço 1, pergaminho nº13, Doação da igreja dos Apóstolos aos monges de São Bento, 21 de Maio de 1571.

⁵ Desconhece-se a data de fundação da ermida. A sua invocação advinha das representações a fresco dos doze Apóstolos, dispostos ao longo das paredes (ANTT – *Mosteiro de São Bento de Santarém: Documentos Vários*, Maço 1, pergaminho nº1, Provisão do Cardeal Infante Dom Henrique, 22 de Junho de 1564, fl.5; VASCONCELLOS, 1740, parte II: 114-115).

⁶ Segundo a lenda, a imagem de Cristo Crucificado ter-se-á dobrado, despregado e pendido o braço direito, testemunhando desta forma a veracidade do juramento de contrair matrimónio feito por um jovem fidalgo a uma humilde pastora, diante da mesma imagem (Cf. COSTA, 1712, Tomo III: 245; CUNHA, 1642, parte II: 209-211; MARIZ, 1612: 85v-87; MATOSO, 2011: 280-282; PACHECO, 1675: 104-104v; TOMÁS, 1974, Tomo II: 367-368; VASCONCELLOS, 1740, parte II: 107-111; entre outros)

⁷ Alguns autores pugnam pelo ano de 1290 (SERRÃO, 1959: 106; —, 1983: 308, nota 98; —, 1990: 47; VASCONCELLOS, 1740, parte II: 107). Pinho Leal data o episódio do dia 11 de Abril de 1300 (LEAL, 1878, vol.8: 484. SEQUEIRA, 1949: 81).

⁸ Vítor Serrão afirma que a imagem «certamente pertenceria a um grupo mutilado do Descendimento da Cruz» (SERRÃO, 1990: 47). *Vide* ainda Gustavo de Matos Serqueira sobre a proximidade de Cristo de Mont'Irás com a imagem homónima de Toledo, conhecida por “Cristo de La Vega” (SEQUEIRA, 1949: XXXII; 81-82).

⁹ PEREIRA, 1971: 205; SEQUEIRA, 1949: XXXII; SOUSA, 1983, vol. 2: 396.

¹⁰ «(...) la Imagem del Sancto Christo (...) se venera cõ grandíssima devocion, concurren a verla de todo el Reyno, en vispera de Pascoela, que es el dia dedicado a su fiesta, en que se muestra a los fieles (...)». PACHECO, 1675: 104v. Por sua vez, o Pe. Inácio de Vasconcelos situava a festa «em dia de Vera Cruz em Mayo (...)» (VASCONCELLOS, 1740, parte II: 111-112).

¹¹ Aquisição da ermida foi acordada entre as partes em 20 de Fevereiro de 1565 (ANTT – *Documentos Vários*, Maço 1, doc. 35, fls.1-8).

¹² «(...) estava muito pobre de edificios e ornamentos necessarios, e hera hũa muito pobre casa e muito mal repairada (...)». E ainda «(...) a dita ermida era muito velha e estava ruinosa, pera cair, e era de telha vã. E que as imagenns dos Appostolos que estavam nas paredes della pintadas estavam jaa apagadas, e não tinha mais que huum altar (...)» (ANTT – *Documentos Vários*, Maço 1, pergaminho nº1, Provisão do Cardeal Infante Dom Henrique, 22 de Junho de 1564, fls.3v, 5).



Fig. 2.
Carta da Confraria do Santíssimo Nome de Jesus. Lisboa Occidental: na Officina de Miguel Rodrigues, 1739. Papel.
Fonte: ANTT – Mosteiro de S. Bento de Santarém: Documentos Vários, Mç.2, 1637-1822, doc.9.

modo a acolher com maior decência a miraculosa imagem¹³. Fundou igualmente uma confraria¹⁴ (Fig. 2) e, como garante da dignidade do culto, escolheu os mon-

¹³ «(...) mandara derrubar as paredes velhas e tecto da dita irmidã. E de novo des os alicerses a mandara edifficar em muito maior e mais ampla forma de paredes muito fortes de pedra e cal, e o tecto d'abobeda e hũa saácrestia. E mandara nella fazer tres altares e todos os ornamentara de riquos ornamentos (...) mandara fazer e pintar em Frandes muito riquos retavolos de singular e custosa pintura, (...) e que nas obras, ornamentos, retavolos e o mais da dita irmidã ella impetrante de sua própria fazenda gastara tres mil cruzados e mais (...)» (ANTT- *Documentos Vários*, Maço 1, pergaminho nº1, Provisão do Cardeal Infante Dom Henrique, 22 de Junho de 1564, fls.5-5v; SERRÃO, 1977: 104).

¹⁴ Terá sido após o acordo com os cônegos de Santa Maria da Alcáçova que a Infanta D. Maria procurou a constituição da confraria, com o título de Santíssimo Nome de Jesus. O Breve de 15 de Junho de 1565, do Papa Pio IV, concedia indulgência aos seus confrades, indício que fora aceite o pedido interposto ao Sumo Pontífice pela Infanta. Em 1653, um grupo de devotos tentou reanimar a confraria, que terá mantido a sua atividade até à extinção das ordens religiosas (PEREIRA, 1971: 205-221).

ges beneditinos para guardiães do precioso tesouro, aos quais doou a nova igreja e um olival, para edificação de um mosteiro¹⁵.

2. DE ERMIDA A MOSTEIRO: O PERCURSO DE SÃO BENTO DOS APÓSTOLOS

Logo em 1571, Frei Gonçalo de Moraes empreendeu a construção de «hum dormitório baixo com tres celas e suas oficinas»¹⁶, essenciais para o estabelecimento da pequena comunidade¹⁷. Após o falecimento da Infanta, os monges beneditinos ficaram desamparados, encontrando a resistência do poder local e da população, que ferozmente se opunham à construção do novo mosteiro. O Abade Geral, Frei Plácido de Vilalobos, chegou a intentar mudar o local da edificação para resolução do problema¹⁸. A situação era deveras grave, tanto que Frei Gonçalo de Moraes viu-se obrigado a dirigir-se ao rei, a dar conta dos embargos da Câmara, deixando transparecer o receio de novo entrave à obra¹⁹. Em 1584, a comunidade ainda não dispunha de edifício conventual²⁰, chegando mesmo a ser dada por dispensável a edificação do mosteiro²¹. A comunidade monástica, orientada por um prior sujeito

¹⁵ A doação foi realizada a 21 de Maio de 1571 (ANTT – *Documentos Vários*, Maço 1, pergaminho nº13; ASCENSÃO, 1745: 214; TOMÁS, 1974, Tomo II: 369).

A 17 de Abril, o Cardeal Infante D. Henrique autorizava os beneditinos a edificar o mosteiro no local da ermida dos Apóstolos. Frei Plácido de Vilalobos, na qualidade de Procurador Geral da Congregação, tomou posse do templo e do olival em 7 de Junho de 1571 (ANTT – *Documentos Vários*, Maço 1, docs. 29 e 30).

¹⁶ ANTT – *Documentos Vários*, Mç.9, Livro dos Abades, 1780, fl.7. TOMÁS, 1974, Tomo II: 369. Vítor Serrão avança que o mosteiro recebeu «ainda em vida da Infanta três dormitórios de mediana grandeza a envolver a pequena igreja, de traça quadrangular» (SERRÃO, 1983: 308). O autor ter-se-á apoiado no relato do Pe. Inácio da Piedade e Vasconcelos (VASCONCELLOS, 1740, parte II: 115). No entanto, as fontes documentais, manuscritas e impressas, não corroboram a sua conclusão até ao falecimento da Infanta (1577).

¹⁷ De acordo com os relatórios trienais do mosteiro, o número médio de monges da comunidade de São Bento dos Apóstolos era inferior a cinco (ADB – *Congregação de São Bento de Portugal: Estados do Mosteiro de São Bento dos Apóstolos*, 1626-1822, nº92).

¹⁸ «(...) ficou a Congregação dando principio ao edeficio, sobre o que houve grande repugnancia da parte da Camera e Villa, e vendo o Reverendíssimo não podia contrastar ao povo, (...) comprou o cittio de Palhais para ahi edeficar o mosteiro o que não teve effeito (...)» (ASCENSÃO, 1745: 229).

¹⁹ ANTT – *Documentos Vários*, Maço 1, doc.25, Petição de Frei Gonçalo de Moraes a Filipe I, 29 de Janeiro de 1582 fls.1-1v.

²⁰ AMSBS – *Livro dos Capitulo Geraes*, Cx.14, Lv.15, Capítulo Geral de 29 de Setembro de 1584, fls.85v-86.

²¹ «(...) propos nosso mui Reverendo Padre Geral a Congregação se se faria mosteiro na Villa de Sanctarem; e se se continuaria com as obras no sitio onde esta a hermida, e p'loz padres capitulares foi assentado que ao presente não era necessario fazer-sse o tal mosteiro, assi p'lo sitio da ermida por não ser acomodado como por a terra não ser para isso, e que somente estivessem na nossa hermida dous

ao abade do mosteiro de Lisboa²², só em 1614 elegeu o seu primeiro abade, com assento e voz nas reuniões capitulares da Congregação²³.

Apesar das contrariedades, os monges beneditinos persistiram em tornar efetiva a sua presença em Santarém. No triénio de 1614-1617 continuaram a obra do dormitório²⁴, plenamente concluída em 1626-1629²⁵, ficando no centro um terreiro, «ao modo de claustro»²⁶. Simultaneamente, a pequena igreja era ampliada (1620-1623)²⁷, e o terreiro recebeu um novo arranjo²⁸. Mudou-se a portaria e aproveitou-se o antigo espaço para a sacristia, determinando-se ainda os espaços para a cozinha e refeitório²⁹.

Na primeira metade do século XVIII, a falta de segurança do dormitório impôs o reforço estrutural, que coincidiu com importantes intervenções na igreja monástica, entre elas o aumento da capela-mor, para acolher novo retábulo³⁰. A estabilidade do edifício acabou por ser seriamente afetada, mais tarde, com o violento terremoto de 1755. Daqui resultaram obras profundas no dormitório³¹ e a construção de nova igreja³² e sacristia, concluídas no século XIX³³, anos depois da passagem do Marechal Massena pela vila de Santarém (1810-1811)³⁴.

Aquando da extinção das ordens religiosas, em 1834, o mosteiro encontrava-se abandonado³⁵. Das vicissitudes inerentes à venda do conjunto monástico, a imagem de Cristo de Mont'Írás foi transferida para a igreja de Santa Iria da Ribeira (Santarém), encontrando-se desde Setembro de 2014 no Museu Diocesano de Santarém. Porém, não resistiu a casa que a acolheu durante várias centúrias, uma vez que o

religiosos (...)» (AMSBS – *Livro dos Capítulo Geraes*, Cx.14, Lv.15, Capítulo Geral de 9 de Maio de 1593, fl.147v; SOUSA, 1983: 396).

²² AMSBS – *Livro dos Capítulo Geraes*, Cx.14, Lv.15, Capítulo Geral de 3 de Maio de 1599, fl.184v.

²³ Na reunião capitular foi eleito o Padre Frei Calisto de Faria (ANTT – *Documentos Vários*, Mç.9, Livro dos Abades, 1780, fl.7v).

²⁴ ANTT – *Documentos Vários*, Mç.9, Livro dos Abades, 1780, fls.7v-8.

²⁵ Sem motivo aparente, o dormitório foi derrubado na sua totalidade em 1659, para ser construído um novo edifício. A obra só terminou em 1689-1692, indício da falta de liquidez da comunidade (ANTT – *Documentos Vários*, Mç.9, Livro dos Abades, 1780, fls.9v; 10v.).

²⁶ ADB – *Estados do Mosteiro de São Bento dos Apóstolos*, 1626-1629, n°92, fl.5; DIAS, 2016: 369-370.

²⁷ ANTT – *Documentos Vários*, Mç.9, Livro dos Abades, 1780, fl.8.

²⁸ ANTT – *Documentos Vários*, Mç.10, Petições, 1622, fls.1-1v.

²⁹ ADB – *Estados*, 1626-1629, n°92, fl.5.

³⁰ ADB – *Estados*, 1725-1728, n°92, fls.7v, 9.

³¹ ADB – *Estados*, 1755-1758 (1), n°92, fls.9v-10.

³² A responsabilidade do risco da planta da nova igreja foi atribuída ao «Architeto João Pedro Ribeyro», pela qual recebeu noventa e seis mil reis (ADB – *Estados*, 1758-1761, n°92, fl.9v).

³³ ADB – *Estados*, 1816-1819, n°92, fls.7v-8.

³⁴ OLIVEIRA, 2005: 133.

³⁵ ANTT – *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças: Colégio dos Apóstolos, Santarém*, 1834, Cx. 2249, fls.1-1v.

Fig. 3.
Vista aérea da
localização do
mosteiro de S. Bento
dos Apóstolos, atual
Miradouro de
São Bento, Santarém.
Fonte: Google Earth



Fig. 4.
Miradouro de
S. Bento, Santarém.
Fonte: Foto da autora



conjunto monástico foi demolido³⁶. Persiste apenas a memória do lugar, perpetuado no topónimo da rua e do Miradouro de S. Bento (Fig. 3 e 4).

³⁶ Diversos autores referem que o mosteiro foi demolido em 1864. CUSTÓDIO, 1979: 21; SANTOS, 2005: 49; SERRÃO, 1983: 309, nota 104; —, 1990: 47.

Porém, de acordo com uma carta de 2 de Maio de 1843, dirigida à rainha D. Maria II por José António de Almeida, Governador Civil de Santarém, o mosteiro escalabitano estava já em fase de demolição, por determinação do proprietário, quando os operários encontraram diversos papéis e livros pertencentes ao seu cartório (ANTT – *Colégio dos Apóstolos, Santarém*, Correspondência, 1843, Cx. 2249, fl.1). A correspondência subsequente, mantida até 27 de Fevereiro de 1846, alude sempre o episódio do encontro do espólio do cartório pelos operários responsáveis pela demolição, como forma de identificação do assunto que estavam a tratar, sem contudo referir se o mosteiro já se encontrava totalmente demolido. Não obstante, pelo tempo que medeia entre a primeira e a última missiva da correspondência trocada, parece-nos plausível situar a demolição do mosteiro entre 1843 e 1846.

3. BENEDITINOS, GARANTE DA CONTINUIDADE DO CULTO

Investidos guardiães de riquíssimo tesouro devocional, os beneditinos cedo compreenderam que não podiam guardar inteiramente para si tão venerado milagre, nem expô-lo de forma continuada. Daqui surgiu a necessidade de regular as visitas à milagrosa imagem, de modo a não perturbar o quotidiano monástico e não comprometer a dignidade do ato de mostrar o Cristo de Mont'Írás a devotos e peregrinos. Foram emitidas determinações sobre o ritual de exposição da imagem³⁷, a decência do altar em que estava exposta³⁸, as pessoas a quem podia ser mostrada³⁹ e mesmo a chamada de atenção para que não fossem retirados pedaços da cruz para relíquias, sob pena da imagem ficar sem suporte de sustentação⁴⁰. Diversas foram as dignidades que procuraram ver o Cristo de Mont'Írás, entre eles monarcas⁴¹ e viajantes⁴². Aos beneditinos cabia velar pela imagem, zelar pelo culto, recolher as esmolas e promover a festa anual, juntamente com a confraria, compromisso que cumpriram fielmente até ao abandono do mosteiro, no século XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de não constar do plano inicial de alargamento geográfico da Congregação de São Bento de Portugal, a comunidade monástica do mosteiro de São Bento dos Apóstolos desenvolveu esforços notáveis ao longo da Época Moderna para edificar e dar continuidade à construção instituída pela Infanta D. Maria, e por promover a dignidade do culto da miraculosa imagem do Cristo de Mont'Írás, fazendo perdurar a memória da sua real padroeira e a devoção secular que atraía inúmeros devotos e peregrinos à vila de Santarém. Na presente abordagem fica o

³⁷ Vide, por exemplo, Visita dos Visitadores Gerais de 10 de Dezembro de 1642 (ADB – *Congregação de São Bento de Portugal: Visitas dos Visitadores*, nº182, 1633-1638, fl.71v). Esta determinação foi renovada e ampliada em visitas sucessivas, com vista ao rigoroso cumprimento do rito.

³⁸ Visita do Abade Geral de 26 Agosto 1658 (ADB – *Visitas do Geral*, nº 150, 1656-1659, fls.47v-48).

³⁹ As diversas determinações vinculavam bem a separação entre os devotos da terra e as pessoas de fora, beneméritos e dignidades. Estes últimos estavam autorizados a ver a imagem sempre que fosse solicitado. Vide, por exemplo, Visita dos Visitadores Comissários, de 13 de Maio de 1684 (ANTT – *Documentos Vários*, Mç.2, Doc. 7, 1678-1686, fl.42v).

⁴⁰ Visita de 4 de Novembro de 1681. ANTT – *Documentos Vários*, Mç.2, Doc. 7, 1678-1686, fls.34v-35.

⁴¹ «Hua dellas foy a Magestade del Rey Phelippe o Santo, quando veyo a Portugal [1619], porque passando pera Tomar, & vendo o Santo Christo ficou tam admirado, que alem das merces que fez à casa mandou que lhe copiassem a sagrada imagem, que a queria levar consigo pera Castella» (TOMÁS, 1974, Tomo II: 370. PACHECO, 1675: 104v-105; NOVAES, 1918, Vol. IV: 39-40.

⁴² Entre eles contavam-se Manuel Severim de Faria, que visitou o mosteiro em 1609 (SERRÃO, 1974: 89-91), e François de Tours, em 1699 (CHAVES, 1989: 66-67).

breve contributo para dar vida a um mosteiro que foi ficando olvidado do quadro da Congregação beneditina, através da atualização da informação a ele inerente e do lançamento de outra, inédita, de modo a resgatar o mosteiro escalabitano do quase esquecimento que a sua inexistência física podia votar de forma irremediável.

FONTES E BIBLIOGRAFIA:

- ASCENSÃO, Frei Marceliano da (1745) – *Chronica do antigo, real e palatino Mosteiro de S. Martinho de Tibães desde a sua 1ª fundação até ao presente com hum catalogo dos Abbades perpetuos, Comendatarios e Abbades Geraes. Escreve Fr. Marceliano da Ascensão.* [Manuscrito do Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga], Cx.16 Lv.19.
- CHAVES, Castelo-Branco (1989) – *Portugal nos séculos XVII e XVIII. Quatro testemunhos.* Apresentação, tradução e notas por Castelo-Branco Chaves. Lisboa: Lisóptima Editores.
- COSTA, António Carvalho da (1712) – *Corografia portuguesa, e descrição topografica do famoso reyno de Portugal...* Lisboa: Na Officina Real Deslandesiana. Tomo III.
- CUNHA, D. Rodrigo da (1642) – *Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa: vida e açoens de seus prelados, e varões eminentes em santidade, que nella florecerão.* Lisboa: Por Manoel da Sylva.
- CUSTÓDIO, Jorge (1979) – *O Património Monumental de Santarém: Fases da sua Destruição* [texto policopiado]. Santarém: Associação de Estudo e Defesa do Património Histórico-Cultural de Santarém.
- DIAS, Eva Sofia Trindade (2016) – *Os Claustros nos Mosteiros da Congregação de S. Bento em Portugal: construções, funções e simbologias.* In VAIRO, Giulia Rossi; MELO, Joana Ramôa, coord. – *Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterrânico (Séculos X-XVIII).* Coimbra: Edições Almedina, p.363-377.
- LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho (1878) – *Portugal Antigo e Moderno. Diccionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal.* Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, vol.8, p.484-485; 506.
- MARIZ, Pedro de (1612) – *Historia admiravel do sanctissimo milagre de Sanctarem, que aconteceu na Igreja do Protomartyr Sancto Estevão.* Lisboa: Por Pedro Crasbeeck.
- MATOSO, Luís Montês (2011) – *Santarém Ilustrada.* Transcrição do texto e estudo introdutório por Martinho Vicente Rodrigues. Marvila: Junta de Freguesia de Marvila.
- NOVAES, Manuel Pereira de (1918) – *Colecção de Manuscritos inéditos agora dados à estampa. Tomo IV – Anacrisis Historial. II Parte – Episcopologio.* Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, vol. IV.
- OLIVEIRA, Paulo João da Cunha (2005) – *A Congregação Beneditina Portuguesa no Percurso para a Extinção (1800-1834).* Viseu: Palimage Editores.
- PACHECO, Frei Miguel (1675) – *Vida de la Serenissima Infanta Doña Maria hija del Rey D. Manoel, fundadora de la insigne capilla mayor del cõvento de N. Señora de la Luz y de su Hospital, y otras muchas cozas.* Lisboa: En la Officina de Ivan de la Costa.

- PEREIRA, Isaiás da Rosa (1971) – *Compromisso da Irmandade de Jesus, erecta no Mosteiro de São Bento*. «Arqueologia e História», 9ª Série, Volume III. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, p.205-221.
- REYCEND, João Baptista (1781) – *O Sacrosanto e Ecumenico Concilio de Trento em Latim e Portuguez. Dedicada e consagra aos Excell. E Ver. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. Tomo II.
- SANTOS, Maria Manuel Cardoso Vieira dos (2005) – *Santarém – Cultura, Património e Gestão Municipal (1850-1900)*. Lisboa: [s. n.]. Dissertação de Mestrado.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1949) – *Inventário Artístico de Portugal*. Vol. III – Distrito de Santarém. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1959) – *Santarém. História e Arte*. Santarém: Comissão Municipal de Turismo de Santarém, 2ª edição.
- (1974) – *Viagens em Portugal de Manuel Severim de Faria. 1604-1609-1625*. Subsídios para a História Portuguesa. Vol.12. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- SERRÃO, Vítor (1977) – *Sobre a Pintura Maneirista de Santarém, 1553-1635*. In *Santarém. A Cidade e os Homens*. Santarém: Junta Distrital / Museu Distrital de Santarém.
- (1983) – *Marcos de Magalhães, arquitecto entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)*. «Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa», nº.89, 1º tomo. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, p.271-330.
- (1990) – *Santarém*. Coleção Cidades e Vilas de Portugal. Lisboa: Editorial Presença.
- (2001) – *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOUSA, D. Gabriel de (1983) – *Benedictinos. 21 – Santarém (S. Bento dos Apóstolos)*. In *Dicionário de História da Igreja em Portugal*. Lisboa: Editorial Resistência, vol. 2, p.396-397.
- TOMÁS, Frei Leão de São (1974) – *Benedictina Lusitana*. Introdução e notas por José Mattoso. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Tomo II.
- VASCONCELLOS, Pe. Ignácio da Piedade e (1740) – *Historia de Santarem Edificada, que dá noticia da sua fundação, e das couzas mais notaveis nella succedidas*. Lisboa Occidental.

SIGLAS

ADB – Arquivo Distrital de Braga

AMSBS – Arquivo do Mosteiro de São Bento de Singeverga

ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo

O EDIFÍCIO DO SEMINÁRIO DOS MISSIONÁRIOS APOSTÓLICOS DE VINHAIS. ESPAÇO SACRO NO CONTEXTO HISTÓRICO DA VILA DE VINHAIS (BRAGANÇA)

HELENA PIRES*

EDUARDA VIEIRA**

J. FERRÃO AFONSO***

Resumo: Este artigo centra-se na análise da Igreja de São Francisco e o complexo do Seminário dos Missionários Apostólicos de Vinhais (Bragança), elementos históricos e identitários, deste concelho desde o século XVIII. Propõe-se uma análise reflexiva sobre a arquitectura do edifício e as transformações deste espaço religioso, pois considerando que não há uma percepção global da sua importância por parte da comunidade local, tornou-se imprescindível estudar e divulgar este imóvel no seu conjunto: igreja e o seminário / convento, no sentido de fundamentar as decisões que enquadrem uma proposta de salvaguardar o seu valor patrimonial e de valorização futura. Fazendo parte do património desta vila, este monumento contribuiu para a construção da sua identidade social. Na análise das características do local constatam-se as relações de interacção entre a paisagem e o conjunto edificado.

Embora o sítio se mantenha relativamente inalterado, o imóvel acompanhou as alterações do desenho da malha urbana, constituindo hoje uma síntese de permanências e mudanças e um elemento central na organização espacial da vila.

Palavras-chave: Espaço Sacro; Franciscanos; Identidade; Seminário.

Abstract: This paper is both focused on the analysis of the Saint Francisco's church and Apostolic Missionaries Seminary complex located in *Vinhais* (Bragança), highlighting their historical and cultural values within the construction of the local identity since the 17th century.

* Escola das Artes, CITAR, Universidade Católica Portuguesa (Portugal)- Doutoramento em Estudos de Património. helena.g.pires@gmail.com.

** Escola das Artes, CITAR, Universidade Católica Portuguesa (Portugal)- Linha de Investigação de estudo e Conservação do Património. evieira@porto.ucp.pt.

*** jafonso@porto.ucp.pt.

Accordingly, an analysis of the building's architecture is made towards a deep understanding of the several transformations that were carried out in this religious space. Considering the lack of perception of its importance by the local community, it became crucial to study and disseminate this architectonic complex: church and seminary/ monastery in order to justify all the decision making within its safeguard. As part of this villages's heritage, this monument contributed to its social identity development. The survey of the site characteristics made possible to verify the relationship with the landscape.

Although the site remains almost unchanged, the built complex accompanied the urban growth maintaining its function as a central issue in the space organization of the village and remaining also a repository of all the historical changes and continuities.

Keywords: Sacred space; Franciscans; Identity; Seminary.

1. CONTEXTO GEOGRÁFICO – TRÁS-OS-MONTES

A designação de Trás-os-Montes é, por si só, suficiente para individualizar e caracterizar esta província¹. Esta região, habitualmente designada por Terra Fria, foi cuidada e proficientemente estudada por Vergílio Taborda, que lhe atribuiu a denominação de Alto Trás-os-Montes.

O território vinhaense, com uma altitude média elevada, abrange diversas microrregiões com características distintas. Para além dos rios Tuela e Rabaçal, pode notar-se facilmente a existência de duas áreas, norte e sul; de facto, na parte norte, a que corresponde à área de Vinhais abrangendo parte do Parque Natural de Montesinho, encontramos as maiores altitudes e o clima é característico da chamada Terra Fria. Para sul, a paisagem é mais ampla, as terras são mais férteis e menos rochosas, e as aldeias de povoamento, menos concentradas, habitadas por gente com uma cultura mais diversificada, mais aberta e empreendedora devido à exploração das minas Nuzedo / Ervedosa, Rebordelo, Ousilhão².

Vinhais caracteriza-se pela ocorrência de xistos. No entanto, o granito está patente em Vale das Fontes, Rebordelo e Sangemil, Pinheiro Novo e Moimenta, e o Calcário em Fresulfe, Dine e em Soeira. Durante um longo período os locais referidos foram objeto de exploração mineira, pelo menos a partir da Idade do Bronze, época que aparece documentada nos castros das suas proximidades³.

¹ VASCONCELOS, 1942.

² RIBEIRO, 1970.

³ MACIEL, 2000.

2. ORIGEM DA VILA

Durante a Idade Média a divisão administrativa de Vinhais não correspondia à atual, pois existiam na região vários concelhos que só no final da Idade Moderna viriam a constituir o concelho de Vinhais com a área que atualmente ocupa⁴.

Com o foral de D. Afonso III, “Vinhais” ou “terra de Vinhais” passou a ser concelho, cabeça de todas as vilas e vilares circundantes, centro administrativo e sede para se fazer justiça a todos os vizinhos, à mistura com pagamentos de foros, rendas e dízimos, como se estipula no foral atribuído pelo referido rei⁵.

Contudo, sabe-se através de alguns documentos da época, mas em especial através das Inquirições de D. Afonso III e, posteriormente das de D. Dinis, que houve por parte dos mosteiros e nobres usurpações aos domínios da Coroa. Muitas das terras foreiras aos reis aparecem como “honras” de fidalgos, ou membros da Igreja⁶. Assim a ação dos mosteiros teve um papel muito importante no repovoamento deste território (...)⁷.

Sabe-se que a origem de Vinhais remonta ao período anterior à Idade Média. Durante a ocupação romana, a parte norte da vila foi o local escolhido para assentamento de povoados e vigilância visto ser o cabeço mais elevado⁸.

Da presença desses povos restaram-nos alguns vestígios e a passagem por estas terras de uma das cinco estradas romanas – via Romana XVII do Itinerário Antonino, via essa que ligava dois importantes *conventus juridicus*: Bracara Augusta-Braga a Asturica Augusta-Astorga, bem como o caminho de Leão a São Tiago de Compostela (Figura 1). Tudo nos leva a crer que esta via tivesse contribuído para a fundação da nova vila^{9, 10}.

O único documento que se conhece e que faz referencia ao vocábulo – Vinhais, é de meados do século XII aproximadamente de 1159, e está presente numa carta de doação ao Mosteiro de San Martín de Castañeda, Puebla de Sanábria¹¹.

⁴ MACIEL, 2000.

⁵ ALVES, 2000.

⁶ MACIEL, 2000.

⁷ GOMES, 2000.

⁸ COSTA, 1708.

⁹ GOMES, 1993: 80.

¹⁰ MORENO, 1986: 77-89.

¹¹ ALVES, 2000.

A primeira informação a retirar das inquirições de 1258 e do pacto celebrado em 1224¹² é a que respeita ao castelo de Vinhais, que, segundo estes documentos, não existia no local onde hoje se situa a vila atual-¹³. D. Sancho II é apontado como o monarca que terá tido a iniciativa de criar uma vila nova com o seu castelo¹⁴, e em 1253, D. Afonso III concede uma carta de foral aos (...) *hominibus de Vinaes* (...) ¹⁵. D. Manuel I dá nova carta de foral à Vila de Vinhais, a 4 de Maio de 1512 (outorgando o Foral de D. Afonso III), aos *hominibus de Vinaes, et suis terminis*¹⁶. O termo do concelho de Vinhais é estabelecido pelo cadastro de 1527. No Recenseamento de 1530, a *Terra de Vinhais*, compreendia o território situado entre os rios de Tuela e Rabaçal (Figura 2)¹⁷.

2.1 O Processo da Fundação Urbana

O fenómeno urbano reaparece num mundo dominado por castelos e mosteiros e converte-se no principal elemento dinamizador do mundo medieval. Entre os séculos XII e XIV assiste-se a um período de desenvolvimento urbano, de fundação de novos aglomerados de traçado regular, e de novas intervenções na morfologia dos centros já existentes¹⁸.

Ao investigarmos o processo de fundação de Vinhais, verificamos que este não foi acompanhado, inicialmente, por um crescimento populacional. Existiu sim a necessidade de fixar uma população dispersa. Sabemos que as vilas eram fundadas a partir das cartas de foral doadas pelos senhores da terra¹⁹.

Segundo Alexandra Paio, um foral de fundação era «(...) concedido a uma vila que mudou de localização, por razões políticas, sociais ou económicas (...)».

Sabe-se que o rei escolhia o sítio / local, e este tinha que estar de acordo com os objetivos a que se destinava a fundação da nova vila. Através da carta de foral dava privilégios, reagrupava as pequenas povoações existentes na região, organizava a defesa da nova vila desde o início e controlava os seus terrenos²⁰.

Da análise efetuada deduzimos que os elementos se relacionavam entre si: localização (sítio), posição e a função a que se destinava. A implantação desta nova

¹² NETO, 1975.

¹³ ALVES, 1918.

¹⁴ ALVES, 2000.

¹⁵ ALVES; 2000.

¹⁶ ALVES, 2000.

¹⁷ NETO, 1975.

¹⁸ PAIO, 2002.

¹⁹ ANDRADE, 1994.

²⁰ PAIO, 2007.

vila em local estratégico foi um ato político destinado a colocar sob o domínio da Coroa o processo de ocupação e organização social, económica, política e administrativa do território de Vinhais²¹.

3. O EDIFÍCIO DO SEMINÁRIO DOS MISSIONÁRIOS APOSTÓLICOS DE VINHAIS – O SÍTIO – EVOLUÇÃO URBANA

Historicamente verificamos que os condicionalismos políticos levaram a que malha urbana desta vila se fosse adaptando às circunstâncias de cada século, evoluindo com mais ou menos problemas de organização. O tecido urbano foi configurado pelo sistema viário, pelo padrão do parcelamento do solo, pela aglomeração e pelo isolamento das edificações, assim como pelos espaços livres²².

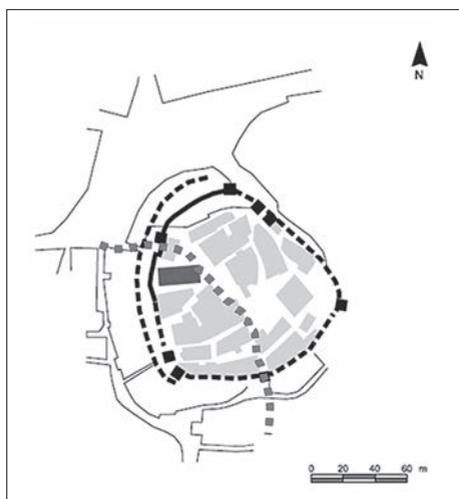


Fig. 3. Traçado da Vila de Vinhais na Idade Média – Planta da vila de Vinhais.

À semelhança de muitas vilas fundadas na Idade Média, o traçado de Vinhais refletiu a necessidade da defesa e a importância da administração civil e religiosa. Segundo o estudo das vilas medievais planeadas, a estrutura da vila assentava numa rua central, a Rua Direita, organizada segundo um eixo, com quarteirões perpendiculares a este e com uma “praça” (Igreja Matriz) que ligava a porta principal da muralha (Figura 3)²³.

O traçado e a rua passaram a existir como elementos morfológicos nos vários níveis ou escalas da forma urbana. O traçado é um dos elementos com maior destaque na forma de uma vila ou cidade, define o plano em diferentes dimensões, e a rua adquire o seu carácter a partir das suas características morfológicas, como a largura, proporção, revestimento e texturas. O mercado surge como principal razão da vila ou da cidade como lugar de trocas e serviços; a praça, geralmente irregular, resultava mais como um vazio aberto na estrutura urbana.

²¹ PAIO, 2007.

²² LAMAS, 1993: 58.

²³ PAIO et al, 2007: 186-189.

Os monumentos (igrejas, capelas, conventos, seminários, outros), como elemento morfológico individualizado, vão ocupar um posicionamento e uma configuração determinada pelo seu significado e função, desempenhando um papel essencial no desenho urbano, caracterizando a área e tornando-se o apoio estruturante da vila.

No caso de estudo de Vinhais a rua Direita fez a separação entre o público e o privado, pois todo o espaço em frente ao convento é constituído por um adro/ praça que faz parte integrante do edifício. Orlando Ribeiro refere que uma das peculiaridades da morfologia urbana portuguesa era a pluralidade de praças. Na opinião do geógrafo, estas distinguiam-se pela função, e, de acordo com esta, caber-lhe-ia uma praça *fronteira à igreja*; uma vez que o *terreiro* seria o largo de terra batida já fora das muralhas.

O edifício do Seminário dos Missionários Apostólicos de Vinhais²⁴, face à sua monumentalidade e envolvimento com o espaço urbano, surge como elemento dinamizador desta vila, pois como lugar sagrado gerou uma centralidade fundamental na construção da identidade do local.

Donizete Rodrigues refere que a «identidade é um processo de identificações historicamente apropriadas que conferem sentido ao grupo. Ou seja, ela implica um sentimento de pertença a um determinado grupo étnico, cultural, religioso, de acordo com a perceção da diferença e da semelhança entre “ego” e o “alter”, entre “nós” e os “outros”»²⁵.

3.1. O edifício do Seminário dos Missionários Apostólicos de Vinhais. Espaço Sacro no contexto histórico da Vila de Vinhais (Bragança)

A religião sempre desempenhou um fator fundamental no processo de construção da identidade de um local, ao contribuir para a construção da identidade social e cultural, que nos permite vivê-la no presente e transmiti-la no futuro²⁶. O conjunto em estudo destaca os elementos de maior evidência: a igreja da Ordem III e a fachada que dá acesso à igreja maior do convento.

Com vista a entender os valores deste espaço sagrado como fator identitário do local, tornou-se crucial perceber de que forma a evolução urbana desta vila foi condicionada ou estimulada pela edificação do edifício do Seminário dos Missionários Apostólicos. Destaca-se, desde logo, a escolha do sítio como local/terreno sobre o qual se irá erguer algo, ou seja, a superfície de terra que vai ocupar, que

²⁴ Edifício classificado como Monumento de Interesse Público (MIP) pela Portaria n.º 421/2013, DR, 2.ª série, n.º 122, de 27-06-2013.

²⁵ RODRIGUES, 2012: 3.

²⁶ RODRIGUES, 2012: 4.

neste caso se ligou a um conjunto de características físicas, principalmente morfológicas e geológicas. A escolha esteve associada a razões práticas, à facilidade de provimento de alimentos, às linhas de água a disponibilidade de materiais de construção, a melhor orientação solar, ou ainda (e não menos importante) a proteção dos ventos.

Outro aspeto importante para a implantação do convento relacionou-se com a presença de preexistências no território. Podemos destacar as vias de comunicação terrestres ou fluviais (as acessibilidades); o castelo, outras igrejas, outros conventos (proteção) e a presença de um limite de fronteira que pretendia preservar a relação com outros núcleos de povoamento. Os caminhos de Santiago ou caminhos de peregrinação como estradas de importância estratégica, também contribuíram para o desenvolvimento e fixação de pessoas nas terras de Vinhais.

O local escolhido para a implantação, além dos factores já mencionados, tem claramente uma longa história de sacralidade. No século XII é construída a igreja de São Facundo que ficaria, posteriormente nos limites da cerca. Em finais do século XVII é construída a igreja da Nossa Senhora da Assunção e que se situaria na proximidade da cerca para norte e em 1751/52 é construído o convento. Estes três edifícios demarcavam um território e solidificavam uma relação de poder que conferia distinção social aos núcleos onde se inseriam. A configuração desta área sacra consistia num espaço aberto, circundado por uma Cerca, que era aberta à população em épocas especiais, para poderem aceder às pequenas capelas construídas neste amplo espaço. Este elemento é bastante importante e reforça a sacralidade do espaço, visto serem implantadas dentro das próprias cercas monacais e distribuídas ao longo do circuito que levava à(s) igreja(s): a série de capelas da chamada *Via Crucis*, evocativas dos passos da *Paixão de Cristo*, convidava a população a participar nos atos religiosos. Para o homem religioso a natureza nunca é exclusivamente «natural»²⁷, as linhas de água com abundância neste local e as árvores (oliveira e de frutos), associados aos símbolos do sagrado como a pureza e o universo contribuíram para assinalar este espaço como lugar sagrado. O silêncio que o espaço proporcionava, (sendo o silêncio um elemento imaterial que caracteriza a carga sagrada e profundamente espiritual de um templo), ligado aos outros aspectos, permite enquadrar o edifício na paisagem, criando um espaço harmonioso que nos leva a reflectir. Toda a paisagem envolvente leva o nosso olhar até ao edifício, numa aproximação gradual.

Ao longo do século XVIII, no espaço exterior à cerca amuralhada surgiram as primeiras casas nobres que se integram e enquadram na malha urbana. Posteriormente tornou-se necessário uniformizar as cérceas dos restantes edifícios e regularizar as fachadas ao longo da rua direita.

²⁷ ELIADE, 1992.

O EDIFÍCIO DO SEMINÁRIO DOS MISSIONÁRIOS APOSTÓLICOS DE VINHAIS.
ESPAÇO SACRO NO CONTEXTO HISTÓRICO DA VILA DE VINHAIS (BRAGANÇA)

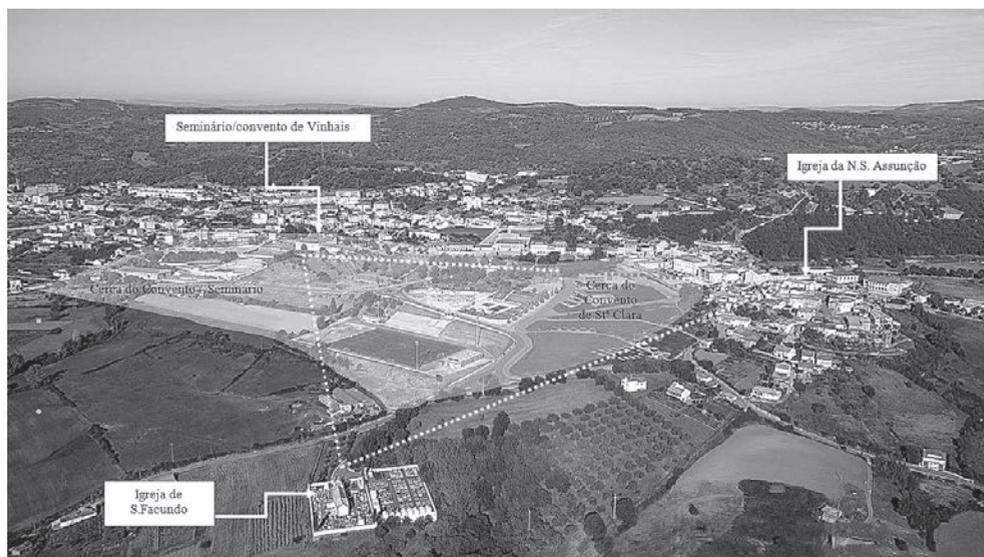


Fig. 4. Planta da vila de Vinhais com as três igrejas: Igreja Maior (Seminário), S.Facundo e Igreja N^o Sr^a da Assunção. PINTO, Duarte Fernandes – Blogue 3^o Dimensão – Fotografia Aérea. [em Linha]. Disponível em <http://portugalfotografiaaerea.blogspot.pt/search/label/Vinhais>.



Fig. 5. Convento/Seminário dos Missionários Apostólicos de Vinhais (Fotografia cedida por Roberto Afonso).

Depois de grandes controvérsias entre o poder local e a Diocese de Bragança/Miranda, o conjunto da Igreja de São Francisco e Seminário dos Missionários Apostólicos de Vinhais, é classificado como Imóvel de Interesse Público. O Art.º 17.º da Lei n.º 10772001, de 8 de Setembro, refere o interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso, o seu valor estético, técnico e material intrínseco, a sua conceção arquitetónica, urbanística e paisagística e a sua extensão e ao que nela se reflete do ponto de vista da memória coletiva, pois o objeto arquitetónico tem que ser visto para além da sua imagem. O edifício era para “ser vivido” e o espaço deveria responder ao que o homem procurava assim como corresponder, à sua definição de bem-estar, de conforto e de harmonia funcional e estética. Donizete Rodrigues, é da opinião que estes lugares de memória apresentam uma arquitectura própria e singular com marcas representativas da cultura transmontana e dos seus hábitos, em que o lugar se relaciona com o seu quotidiano, símbolos religiosos e em que o local constitui a história e o cunho das terras transmontanas.

Segundo Távora, há também que valorizar a história e tratá-la como um percurso. Há que defender o passado, enquanto memória e valores, actualizando-o, acompanhando-o e orientando-o em formas contemporâneas, construindo assim uma visão histórica de tudo, como se de uma introdução se tratasse²⁸. Graça Dias afirma que é necessário esse conhecimento histórico para se adquirir memória, para que esta possa ser usada no futuro, não numa continuidade mas através das nossas raízes²⁹.

Estruturalmente o edifício mantém uma boa autonomia relativamente à malha urbana sendo atualmente envolvido pelas construções existentes.

O primeiro aspeto importante na configuração geral deste convento prende-se com a sua volumetria, uma vez que o mesmo foi construído com recurso a pedra de xisto que dá corpo a uma alvenaria irregular com argamassas de cal e areia, difíceis de distinguir numa simples observação.

Face a rusticidade dos materiais aplicados, a sua integração com a envolvente urbana é perfeita, pois todos os elementos construtivos contêm uma carga simbólica, desde o adro, ao claustro a torre, até ao interior da sua igreja.

A construção do edifício, resultou de um equilíbrio sábio entre a visão do seu mentor e a necessidade da criação de um espaço que acudisse à carência de levar a palavra de Deus ao resto da região. A conceção deste espaço assumiu grande importância na aproximação dos fiéis e da Diocese de Bragança/ Miranda. À semelhança do que ainda hoje acontece, também à época a população se sentiu parte integrante desta arquitetura, cuja monumentalidade, não chama atenção para si mesma, mas sim para a função que desempenhou e ainda desempenha culto.

²⁸ TÁVORA, 1953: 12.

²⁹ GRAÇA DIAS, 2005: 222.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O edifício do Seminário dos Missionários Apostólicos destaca-se na morfologia urbana como a maior construção do género em Vinhais edificada fora das muralhas. O legado construído e deixado, quer ele se encontre na sua forma original ou tenha sido objeto de adaptações, evidenciou a evolução orgânica e o tipo de desenvolvimento que a vila de Vinhais teve. Já sem a função conventual ou de seminário, continua a exercer a sua influência na malha urbana como parte integrante de uma identidade social. Este monumento contribuiu para a construção da identidade social. A *Lei de Bases da Política e do Regime de Protecção e Valorização Cultural – Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, estabeleceu os princípios de proteção do património cultural, considerando o património «como realidade de maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura».*

A identidade constrói-se a vários níveis, mas é quando falamos de identidade coletiva que surgem espaços com valor identitário evidente, na medida que simbolizam para um grupo, um espaço de partilha e de construção comum, neste sentido o património cultural edificado como representante de espaços de referência e espaço de identidade vai conferir originalidade e singularidade aos lugares e regiões e os distingue de outros territórios.

Concluimos que num local onde a memória da população está profundamente enraizada no passado e nas suas tradições o fecho deste edifício como seminário, veio desvalorizar este espaço.

(...) Para um crente essa igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de facto, uma solução de continuidade³⁰.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Francisco Manuel (1910) – *Memórias Arqueológica-Históricas do Distrito de Bragança*. Tomo III. Documento n.º 199. Edição: Museu Abade de Baçal. Bragança, p. 263-264.
- (2000) – *Memórias Arqueológica-Históricas do Distrito de Bragança*. Tomo II. Edição: Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português dos Museus e Museu Abade de Baçal – (Suporte Digital). Bragança.
- ANDRADE, Amélia Aguiar (1994) – *Vilas, Poder Régio e Fronteira: O exemplo do entre Lima e Minho na Idade Média*, Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 233.

³⁰ ELIADE, 1992.

- COSTA, António Carvalho da (1708) – *Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal*, Tomos I, II, III, Ed. Oficina de Valentim da Costa Deslandes, Lisboa.
- ELIADE, Mircea (1992) – *O Sagrado e o Profano*. Martins Fontes, São Paulo.
- GOMES, Dordio (1993) – *Arqueologia das vilas urbanas de Trás-os-Montes e do Alto Douro: a reorganização do povoamento e dos territórios na Baixa Idade Média (séculos XII-XV)*. Dissertação de mestrado em Arqueologia Medieval, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, p.80.
- GRAÇA DIAS, Manuel (2005) – 2000-2004: *Porque “Adequado”?* «JÁ, Jornal Arquitectos: Antologia 1981-2004». Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 218-219, p. 222.
- LAMAS, José Garcia (1993) – *Morfologia urbana e desenho da cidade*: Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, p. 44-172.
- MACIEL, Tarcísio (2000) – *Roteiro arqueológico da região de Vinhais*. In MACIEL, Tarcísio, coord. – *Vinhais Terra e Gentes*. Câmara Municipal de Vinhais, Vinhais, p. 57- 59.
- MORENO, H.C. Baquero (1986) – *Vias Portuguesas de Peregrinação A Santiago de Compostela*: Vol. III. «Revista da Faculdade de Letras do Porto». Porto, p.77-89.
- NETO, Joaquim Maria (1975) – *O Leste do Território Bracarense*: União Lda., Torres Vedras, p. 25-79.
- PAIO, Alexandra Cláudia Rebelo (2002) – *Urbanismo Medieval Planeado: as novas vilas medievais: Séc.XIII-XIV*. Tese de Mestrado em Desenho Urbano, ISCTE, Lisboa: ISCTE, p. 66.
- PAIO, Alexandra; ALBERGARIA, Henrique; MADALENO, Ana; SANTOS, Lusitano dos (2007) – *Vilas Medievais Planeadas-Reinadas de D.Afonso III e de D.Diniz* – 1.ª edição . Montagem por IERU. Publicação co-financiada pela União Europeia, Fundo FEDER (INTERREG IIIB-SUDOE), Coimbra, p. 186-189.
- RODRIGUES, Donizete (2012) – *Património cultural, memória social e identidade: uma abordagem antropológica*. Disponível em <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-rodrigues-donizete-patrimonio-cultural-memoria-social-identidade-uma%20abordagem-antropologica.pdf>
- RIBEIRO, Orlando (1970) – *Ensaio de Geografia Humana e Regional*, Vol. I. 1.ª Edição, Livraria Sá da Costa, Lisboa, p.315-319; 324.
- SILVA, Elsa Peralta da (2000) – *Património e Identidade. Os desafios do Turismo Cultural*, Universidade Técnica de Lisboa. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/viewFile/932/734>.
- TÁVORA, Fernando (1952) – *Para um Urbanismo e uma Arquitectura Portuguesa*. «Jornal O Comércio do Porto». Porto, p. 11, 12, 162.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1942) – *Etnografia portuguesa – Tentame de Sistematização*. Vol. III, Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa, p. 104-106.

GENIUS LOCI VS MODO NOSTRO: A INFLUÊNCIA DO ESPÍRITO DO LUGAR NA FUNDAÇÃO DOS COLÉGIOS JESUÍTAS DA PROVÍNCIA LUSITANA. O CASO DO COLÉGIO DE PORTALEGRE¹

INÊS GATO DE PINHO*

Resumo: As implantações e construções religiosas combinam factores espirituais com factores físicos, assumindo diferentes formas consoante o espírito do lugar. Se os templos isoladamente constituem uma implantação relativamente simples, as casas dos regulares assumem outra complexidade. No caso da Companhia de Jesus, instituição religiosa de Contra-Reforma que criou novos programas e tipologias arquitectónicas, a complexidade é acrescida. Concebido para responder ao programa arquitectónico específico da Companhia de Jesus, o colégio jesuíta é uma referência nas cidades. No entanto, nem sempre a sua implantação foi imediata ou pacífica. Pretende-se com esta comunicação entender as motivações específicas dos inicianos e a forma como o *genius loci* influenciou a sua fixação, apresentando para isso o caso do colégio de Portalegre.

Palavras-chave: Companhia de Jesus; *Modo Nostro*; *Genius Loci*; Colégio de Portalegre.

Abstract: Deployments of religious buildings combine spiritual factors with physical, assuming different forms depending on *Genius Loci*. If the temples alone constitute a relatively simple deployment, the homes of religious congregations take another complexity. In the case of the Society of Jesus, religious institution of the Counter-Reformation that created new programs and architectural typologies, complexity is increased. Designed to meet the specific architectural program of the Society of Jesus, the Jesuit college is a landmark in cities. However, not always its implementation was immediate and peaceful. The aim of this communication is to understand the specific motivations of the jesuits and how the *Genius loci* influenced his fixation, presenting the case of the college of Portalegre.

Keywords: Society of Jesus; *Modo Nostro*; *Genius Loci*; Portalegre college.

¹ Este texto insere-se no âmbito do nosso doutoramento, intitulado *Modo Nostro: A especificidade da Arquitectura dos colégios da Companhia de Jesus na Província Portuguesa. Os séculos XVII e XVIII* (SFRH/BD/110211/2015), desenvolvidos no Civil Engineering Research and Innovation for Sustainability do Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa, e apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

* CERIS /IST-UL. inesgatodepinho@tecnico.ulisboa.pt.

As residências do clero regular, impulsionadas pelo povo, nobreza ou clero, reflectem a forma de estar, a regra e a conduta dos seus utilizadores. Até à Contra-Reforma as diferentes ordens religiosas seguiam princípios que se reflectiam em tipologias arquitectónicas semelhantes. Com a fundação de uma nova organização religiosa, a Companhia de Jesus (CJ), as formas tornaram-se mais complexas.

Fundado por Inácio de Loyola em 1540, o novo instituto tinha como objectivo a evangelização e procurava distanciar-se da conduta das ordens religiosas anteriores à Reforma Católica. No entanto, o sucesso que em poucos anos alcançou na formação dos jovens laicos, fez que ganhasse tanta notoriedade neste âmbito como na evangelização, sendo requisitada para diferentes territórios. A especificidade da sua conduta, que acumulava a acção apostólica com o ensino, exigiu a criação de novos programas arquitectónicos, originando variações nas tipologias religiosas. Fundaram casas professoras, noviciados, missões, quintas e colégios. O colégio representa o programa funcional mais inovador, não apenas por se destacar em quantidade das restantes tipologias, mas acima de tudo pela complexidade do programa e pelas soluções arquitectónicas apresentadas.

Os projectistas dos colégios desenhavam-nos tendo por base o *modo nostro* jesuíta. O *modo nostro* não era nenhum tipo de tratado de arquitectura ou construção. Representava uma forma jesuíta de viver e habitar um edifício, transmitida nas Constituições da CJ. Não sendo uma regra, lançava as directrizes que influenciavam directa ou indirectamente a forma dos edifícios inacianos.

A transposição destas directrizes para o edifício e para a sua implantação está intimamente ligada ao *Genius Loci*. Ainda que os terrenos onde se implantavam fossem doados, os factores físicos influenciavam a sua aceitação e também o projecto, sobrepondo-se às convenções formais dos edifícios destinados a regulares.

Esta relação que acreditamos existir entre o *modo nostro* jesuíta e a importância do *Genius Loci* na escolha do local de implantação dos seus edifícios, está patente na história da fundação do colégio de Portalegre. Solicitada à CJ logo nos primeiros anos do instituto, só assume a sua implantação definitiva mais de um século depois, tamanhas são as preocupações com as características do lugar.

O primeiro impulsionador da fixação da CJ no Alto Alentejo foi D. Julião de Alva, bispo de Portalegre. Na sua carta datada de 15 de Janeiro de 1553 dirigida a Inácio de Loyola, demonstra o seu apoio ao projecto educativo da congregação:

(...) *tenho eu para mim que, assim como a instituição desta Companhia parece ter sido inspirada pelo Espirito Santo, (...), o foi também este novo modo de colégios que se ordenam agora, para educar desde os primeiros anos a juventude em sã doutrina (...)*².

² *Epist. Mixae*, III, 64-66. Lisboa, 15 de Janeiro de 1553. Carta transcrita e traduzida do castelhano por Francisco Rodrigues (1931: 619).

A 14 de Março de 1560 o padre provincial Torres³ dirige uma epistola ao segundo Padre Geral, Diego Lainez. Nesta, refere os esforços que o bispo tem feito para que seja fundado o colégio:

*Muchos años há que el obispo de Portalegre deseava um Collegio dela Compañia em su obispado, mas nunca se despuso a hazerlo nostro modo, agora le dan outro obispado, y quiere dexar alli algunos lectores y confesores à su costa; hablome muchas vezes e nesto com mucha instancia (...)*⁴.

1560 marca o fim do bispado de D. Julião de Alva em Portalegre e a sua passagem para Miranda do Douro. Antes, decide doar aos inacianos um «sitio com um aposento que mandará conçertar» para que se instalem, juntamente com «cên mil maravedis de juro alquitar y algunos moyos de trigo perpetuos; y cien ducados em su vida del mesmo obispo (...)⁵. Com preocupações específicas no que se refere à arquitectura das casas inacianas, Torres refere que o bispo «nunca se despuso a hazerlo nostro modo». Esta expressão demonstra rigor na escolha do local para a fundação, mas, acima de tudo que os jesuítas se regiam por critérios específicos que os afastavam do restante universo católico, seguindo o *modo nostro* referido nas Constituições. Este *modo* de estar dos inacianos, previa naturalmente as suas rotinas espirituais e culturais, salvaguardando também questões de ordem física, referidas pelo fundador. Crente que, para exercer correctamente as suas funções, os quadros da CJ deveriam viver comodamente e sem estar sujeitos a condições que favorecessem doenças e os debilitassem, Inácio expressa nos documentos oficiais do instituto a necessidade de se respeitarem critérios fundamentais como a salubridade e a higiene. Torres demonstra empenho em cumprir estas directivas, expondo ao padre geral as dificuldades na escolha do local, remetendo para a análise efectuada pelo Padre Cornelius:

*Quanto al Collegio y sitio del; esta em la peor parte que puede ser, assim por ser mal sano, como por estar tan descubierta de todas las três partes, que no tiene esto ninguna defension y dentro em las çeldas (que son muy pequenas e melanconicas) nos pueden ver. Ni ay cosa em todo el delas que nos son mas necessárias y nos tenemos de servir mas, que no se vea de fuera, (...). Está la varanda em frente del norte y las puertas de las çeldas em la varanda, de modo que como es rezio no se sufre. Tiene por em redor de si muchos hornos de loça y ladrillos que quando cozen entra el fumo em casa (...). La tierra es la mas mal pueyda y carça que tengo visto. Quanto à las celdas no son cosa y tienê fenestras por ventanas y parasobre el tejado, por lo que ayuda mucho; de dia em algunas dellas se usa de candiles. (...) A ningua persona tenemos perguntado por este sitio que no nos afirmasse ser muy mal sano, hasta el mismo medico que aqui cura*⁶.

³ Conforme índices finais apresentados por António Franco (1726), em que o Padre Michael Turrianus é identificado como provincial.

⁴ ARSI – Lus. 60, fl. 191 e 192.

⁵ *Idem*.

⁶ ARSI – Lus. 60, fl. 246.

O redactor refere claramente a insalubridade do lugar, afirmando que todos o consideram «muy mal sano». Reforça que o edifício está demasiado exposto, «sem defension» (apelando à importância defensiva em zonas de fronteira) e sem privacidade. Apesar da CJ ser um instituto de apoio à comunidade laica e com uma proximidade maior a esta que a generalidade das ordens religiosas pré-reforma católica, os seus habitantes necessitariam de privacidade, especialmente na zona dos dormitórios; segundo Cornelius, os cubículos⁷ estão expostos aos transeuntes. Para além disso, são pequenos e mal iluminados, carecendo de iluminação artificial durante o dia. A vizinhança de uma zona industrial — «muchos hornos de loça y ladrillos» — torna-os ainda mais desconfortáveis porque ficam cheios de fumo quando os primeiros estão em laboração.

Já no início do século XVII, um novo bispo, D. Diogo Correia, reacende o interesse em fixar a CJ em Portalegre. Em 1604, este solicita dois missionários da CJ para pregar no bispado⁸. Durante nove meses percorreram a cidade, estendendo a sua missão à diocese. Em agradecimento, D. Diogo e o Cabido entregaram-lhes a ermida de S. Brás e a igreja de Santa Maria a Grande⁹, junto da qual se fixaram em casas alugadas.

O documento que consultámos no Arquivo Distrital de Portalegre (ADP), intitulado «Tombo dos bens do colégio de Santa Maria a Grande da Companhia de Jesus da Cidade de Portalegre»¹⁰ atesta-nos que em 1647 os inicianos possuíam alguns bens na cidade e já haviam fundado o colégio. O documento, composto pelo traslado dos bens da CJ de Portalegre, mostra-nos ainda algo que não é referido por Francisco Rodrigues: que nesta época o colégio não tinha a invocação de S. Sebastião, mas sim de Santa Maria a Grande e que não se situava no local onde actualmente está implantado o colégio jesuíta de Portalegre.

Onde se situaria então o colégio? Conforme vimos anteriormente, D. Diogo de Correia havia doado à Companhia de Jesus o templo de Santa Maria a Grande. Situada intramuros, junto à porta de Alegrete, localizava-se na zona nobre da urbe.

⁷ Na documentação manuscrita em português, os redactores da CJ referem-se às celas como cubículos.

⁸ RODRIGUES, 1938: 119-120.

⁹ Rodrigues não refere a origem dessa informação. No entanto, encontramos um documento no Arquivo Distrital de Portalegre que atesta esta afirmação. No «Tombo dos bens do colégio de Santa Maria a Grande da Companhia de Jesus da Cidade de Portalegre» refere-se a existência de «hum alvara passado em nome do Bispo Dom Diogo Correa (...), feito em dezoito dias do mez de Fevereiro de Mil e Seiscentos e Sinco annos de que constava dar lhe o ditto Bispo todo o direito que tinha na hermda de Sancta Maria a grande, (...) em dezouto de Fevereiro do anno de Mil e Seiscentos e Sinco.». Quanto à ermida declara-se «que a hermda de S. Bras desta Cidade pertencia ao dito collegio por doações que della fizerão o Senhor Bispo D. Diogo Correa e o Reverendo Cabbido». Tombo dos bens do colégio de Santa Maria a Grande da Companhia de Jesus da Cidade de Portalegre». ADP, CVSAGPTG, Cx. 03, liv.02.

¹⁰ ADP – CVSAGPTG, Cx. 03, liv.02.



Fig. 1.
Localização do colégio de Santa Maria a Grande (a laranja).
Cartografia cedida pela CMP.

Comparando a localização do colégio de Portalegre com outras implantações jesuítas da província lusitana, encontramos características comuns que acreditamos terem sido procuradas intencionalmente para a implantação deste tipo de estabelecimento.

No que se refere à geografia física, situava-se num dos pontos mais altos da cidade (beneficiando de vista sobre o território), numa excelente localização em relação aos ventos (importante auxiliar na salubridade, na medida em que ajudava na ventilação e na eliminação de cheiros provenientes da falta de saneamento do aglomerado urbano), com uma exposição solar confortável (no quadrante sudeste da *urbe* primitiva, ainda que ensombrado pelo pano de muralha) e com abastecimento de água (não apurámos onde se abasteciam até ao ano de 1642, mas a cinco de Setembro desse ano é-lhes concedida uma provisão régia ordenando que «se desse aos padres do Collegio do cano que vem a esta cidade, hua penna de Agoa assim come se tinha dado aos Mosteiros de S. Francisco e de Santa Clara»¹¹.

Relativamente à geografia humana, situava-se no centro nevrálgico da cidade (junto das sedes do poder religioso e administrativo), protegido de possíveis invasões inimigas, numa zona alta (marcando a posição de destaque da CJ) e junto às duas casas religiosas mais antigas da cidade – convento de Santa Clara e convento de S. Francisco – rivalizando com estas em protagonismo (factor importante se

¹¹ ADP – CVSAGPTG, Cx. 03, liv.02.

pensarmos que são os crentes que alimentam, quer espiritualmente quer através de doações, estas instituições)¹².

A análise dos bens do colégio¹³ revela-nos um pouco do que seria o edifício: situado intra-muros, resultado da aglutinação da igreja com a adaptação ao edificado civil pré-existente, com um crescimento resultante da sucessiva aquisição de propriedades adossadas, primeiro à igreja, e depois ao aglomerado de casas adaptadas a que já denominavam colégio.

O facto de o edifício estar localizado intramuros trazia claras desvantagens à expansão do complexo. O espaço para o culto estava garantido, a zona residencial da comunidade também (ainda que de forma algo precária), mas não havia espaço para a produção agrícola ou para a pecuária. Para além disso, tratando-se de um colégio seria manifestamente complicado gerir a permanência de laicos na zona privada da comunidade. Não seria caso isolado. Veja-se por exemplo o caso do Colégio de Faro que, projectado inicialmente como casa professa, teve que adaptar o seu piso térreo a salas de aula para ensino da juventude laica¹⁴. No entanto, o modelo colegial que se estendeu por todas as assistências da CJ garantia uma separação clara entre funções cultuais, residenciais e escolares. A leitura dos projectos dos colégios inicianos mostra-nos que, na maioria das vezes em que o edifício é programado de raiz como colégio, sem adaptações a pré-existências, existe uma organização formal tripartida composta normalmente por igreja, área da comunidade e área dos estudos. Os dois últimos núcleos são usualmente organizados em torno de pátios não forçosamente regulares, mas que funcionavam como zonas de distribuição dos espaços relacionados com cada tipo de público.

Dada a complexidade funcional do edifício e a área necessária para cumprir correctamente o programa jesuíta, é natural que a implantação do colégio se tenha tornado exígua. Não conseguimos localizar documentos onde se apresente uma justificação clara para o abandono desta fundação, mas parece-nos viável especular que o colégio estava já estagnado e não conseguia ter espaços adequados para as funções a que se propunha responder, trocando-se o local de implantação intramuros pelo Sítio da Corredoura, situado extramuros. Apesar de ser uma zona mais baixa que a anterior, era igualmente alta e visível de todos os pontos do território envolvente.

¹² A rivalidade entre o Convento de S. Francisco e o Colégio de Santa Maria de Portalegre está particularmente bem ilustrada num episódio relatado na carta do Padre Francisco Machado ao Padre André Alvares, de 28 de Janeiro de 1610, e transcrita por Francisco Rodrigues em 1938 na página 123 da obra citada.

¹³ ADP – CVSAGPTG, Cx. 03, liv.02.

¹⁴ GATO DE PINHO, 2015: 285-303.

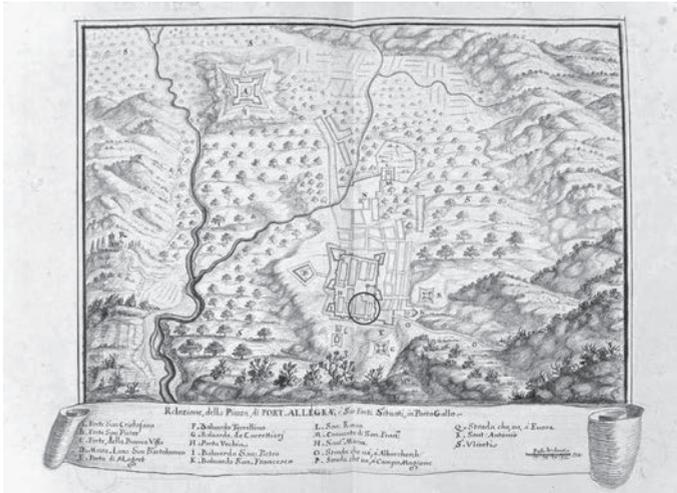


Fig. 2.
Localização do colégio (assinalado pela letra “N”) sobre a planta de 1687 *Relazione, della Piazza, di PORT.ALLEGRAE, i sue Forti Situati, in Porto Gallo.* Museo Galileo, Florença.

O ano de 1678 é a charneira para esta grande mudança. Em 6 de Maio o reitor do colégio de Portalegre solicita ao padre geral a venda de bens para “adiantar” o colégio:

Padre Geral / Tem este Collegio de Portalegre algumas moradas de cazas e outras fazendinhas, as quais o Padre Provincial, os Consultores da Provincia, eu, e os Consultores deste Collegio julgão, que he necessário vendelas, pelas razões, que Vossa Reverência verá apontadas nesses papeis; e ainda que há muitos anos se lida com isto, nunca se pos com execução. Agora porem vendo eu o pouco que vai por deante este Collegio, com zelo de o adiantar e de comprar com o procedido das ditas propriedades algumas outras, ou juros, que seja de maior utilidade para o Collegio me resolvi a tratar com eficácia este negoceo por entender que será de grande proveito pera o Collegio.¹⁵

No mesmo ano, em data indeterminada, Mateus do Couto (sobrinho) desenha o projecto para a igreja do colégio (Fig. 3). Esta informação chega-nos através Ayres de Carvalho, catalogador da Biblioteca Nacional de Portugal¹⁶. O autor sugere que terá sido o arquitecto a dar continuidade ao projecto do colégio, atribuindo-lhe a autoria de um conjunto de desenhos existentes na secção de Iconografia. O desenho D11R (Fig. 4) que representa uma planta geral do complexo, é claramente datado de 1678 e destinado à fundação inaciana do alto Alentejo: «Planta da Igreja do Collegio da Companhia de Jesus da Cidade de Portalegre 1678».

¹⁵ ARSI – FG 1540.014.

¹⁶ CARVALHO, 1977.

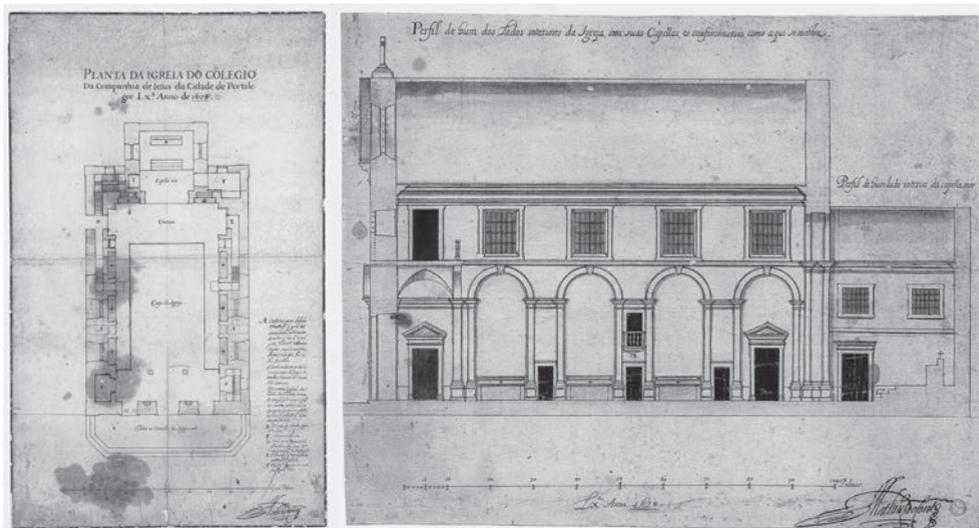


Fig. 3. Planta e corte da igreja do colégio de Portalegre. BNP, Portugal.

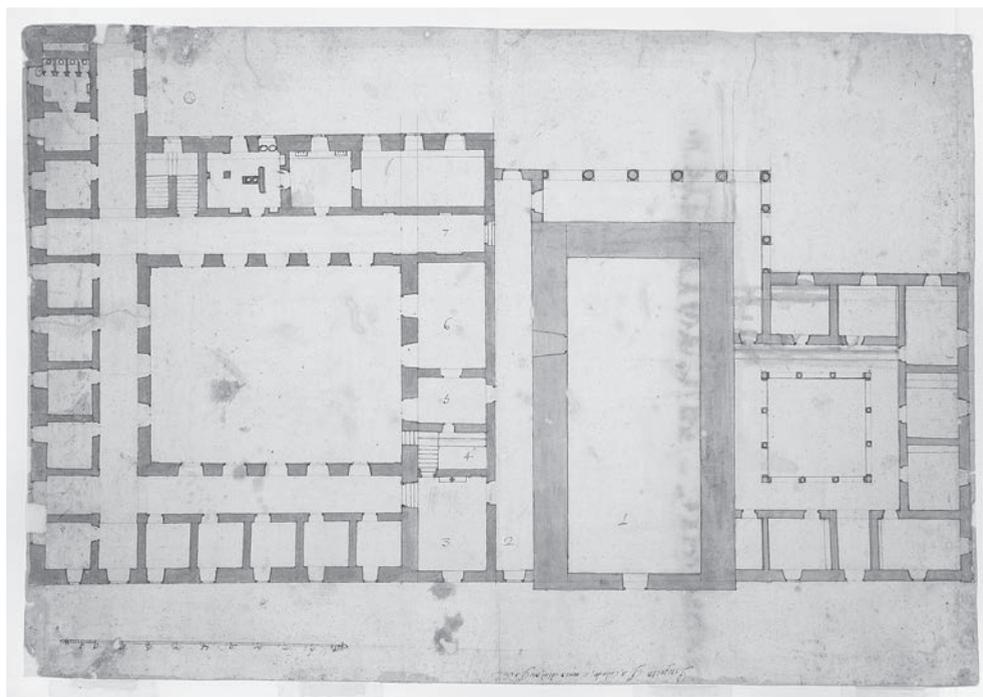


Fig. 4. Planta da Igreja do Collegio da Companhia de Jesus da Cidade de Portalegre 1678. BNP, Portugal.

O catalogador, apesar de muito rigoroso e descritivo no que se refere aos documentos analisados, omite algo de maior importância para a nossa investigação. No verso do desenho, existe uma informação fundamental redigida com a mesma grafia das informações patentes na frente: «Planta ultima deste collegio pela qual se deve/[con]tinuar»¹⁷. Esta frase demonstra uma intenção clara de fazer construir este projecto, em que o edifício reflecte a tripartição funcional patente noutros colégios da CJ. Demarca-se claramente a zona da comunidade da zona dos estudos e usa-se neste caso a igreja como elo de ligação. Note-se que a zona residencial tem uma dimensão maior que a zona escolar, reflectindo as necessidades do colégio. Esta situação provoca uma assimetria na fachada que não representava um problema para os jesuítas, reforçando a nossa convicção de que a função ditava a forma e não o contrário.

No mesmo ano de 1678 é lançada a primeira pedra da igreja. O padre Franco relata a cerimónia de lançamento, que ocorreu a 8 de Maio desse ano e foi presidida pelo padre reitor Miguel Dias¹⁸. O autor acrescenta que o colégio tinha finalmente ultrapassado as dificuldades económicas, o que lhe permitia agora a expansão. Segundo ele o reitor, motivado também pela ruína do telhado da igreja velha, decide construir novo templo. A questão que se coloca e que não é clara em nenhum dos documentos encontrados é “onde”?

Naturalmente que hoje sabemos que é no chamado Sítio da Corredoura, mas porquê a escolha deste local? Vários autores referem que a implantação terá sido realizada no sítio da ermida de S. Sebastião e que o colégio terá essa invocação em memória do antigo templo. Certo é que a dita ermida havia sido doada aos jesuítas em 1635 pelo bispo João Mendes de Távora, constando no auto de inventário de bens do colégio¹⁹. Infelizmente o documento não nos permite entender onde se localizava a ermida nem as suas dimensões.

O novo sítio escolhido para a implantação, reúne todas as características necessárias para cumprir os princípios de salubridade e higiene enunciados por Santo Inácio. Ainda que não localizado no ponto mais alto de Portalegre, continua a ser um local elevado, ventilado, com boa exposição solar e com recursos hídricos disponíveis. Para além disso, apesar de mais afastado da zona administrativa e fora da linha de muralhas, tem a vantagem de se libertar do tecido urbano consolidado

¹⁷ Falta parte da palavra porque aparentemente e de acordo com testemunho das arquivistas da BNP, o desenho foi aparado.

¹⁸ FRANCO, 1726: 364.

¹⁹ “(...) a hermidia de S. Sebastião desta cidade pertencia também a este colégio de Santa Maria a grande, por hua doação que della lhe fizera o senhor Bispo Joanne Mendez de Tavora (...) aos onze dias do mez de Junho de Seis sentos e trinta e cinco annos”. ADP – CVSAGPTG, Cx. 03, liv.02, fl. 35v a 36.

que o limitava e poder finalmente expandir o complexo, de acordo com o *modo nostro* jesuíta.

Ao que tudo indica as obras avançaram lentamente. As construções iniciais estavam sujeitas à apreciação dos superiores da CJ. Os projectos dos edifícios seriam obrigatoriamente enviados em duplicado à casa generalícia em Roma, onde seriam avaliados pelo revisor romano (um padre com formação em arquitectura ou matemática) e teriam a aprovação do padre geral. A comunicação entre o reitor do colégio e Roma foi, no caso de Portalegre, feita através do padre visitador e vice-provincial João Pereira, que em Janeiro de 1711 visita o edifício, anotando as seguintes directivas:

Necessita muito o Collegio se continue o edificio, pois faltão cubiculos pera algum hospede que vem de novo, e pera o Provincial e Companheiros, que vem em vizita; E assim ordeno que o Padre Reytor prepare logo os matreaes pera esta obra pera que à seu tempo se comesse o corredor, que vem da portaria nova para a portaria que agora serve: e o edificio se faça conforme a planta antiga que he a que serve para o citio em que estámos, a qual está aprovada pellos superiores mayores²⁰.

Apesar do visitador referir a existência de uma «planta antiga» aprovada pelos «superiores mayores», a validação do projecto definitivo para Portalegre parece não ter sido pacífica. Em Novembro do mesmo ano o padre visitador envia uma missiva ao padre reitor Francisco da Silva informando-o que «o Padre Geral pede a planta do edificio que se ha de principiar», ordenando-lhe que lha «mande para lha remetter; por que não quer se comesse a obra sem vir de lá confirmada a planta»²¹. Uma nova missiva datada de Abril de 1713, dirigida ao reitor pelo visitador Francisco Salgueiro, atesta que entre as duas cartas não foram feitas obras significativas no colégio, devido a razões puramente administrativas: «Bem era que principiassem essas obras, porem como a planta dellas foi a Roma, e ainda não veyo, esperamos a rezolucção, que (...) de lá nos mandão»²².

Sabemos que em 1719 as obras já haviam recomeçado, uma vez que António Franco refere a queda de uns arcos na construção do colégio²³. A leitura das informações paroquiais de 1758 revela que o terramoto de 1755 em nada afectou o avanço das obras do edificio. Certo é que à data da extinção da CJ (1759), o edificio ainda não estava totalmente construído, conforme se atesta pela análise do projecto de instalação no extinto colégio da fábrica de lanifícios de Portalegre.

²⁰ ANTT – Cartório dos Jesuítas, mç. 76, doc.7.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

²³ FRANCO, 1726: 462.

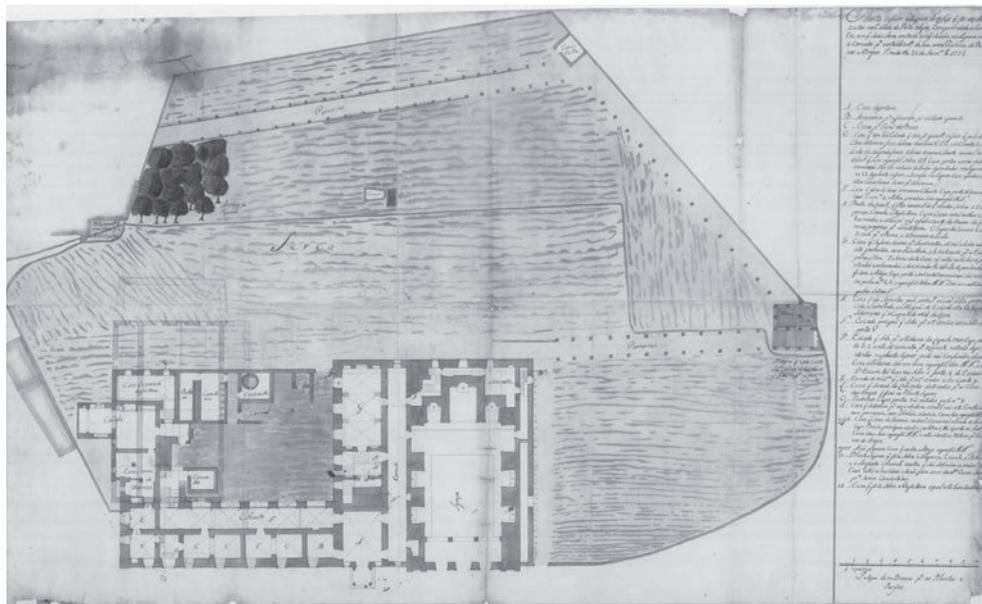


Fig. 5. Planta inferior e superior do colejo que foi dos Jazuitas na cidade de Porto-Alegre, compriendida a cerca; em que se declara o estado em que se acha; e os lugares mais comodos para o estabelecimento de hua nova Fabrica de Panos, e Drogas. ANTT, Portugal.

CONCLUSÃO

A fixação da CJ em Portalegre foi morosa e complexa dada a especificidade e exigência do programa a implementar e a adequação ao *Genius Loci*. Podemos dividir a história da sua implantação em três grandes momentos. O primeiro, motivado por razões de ordem prática, está alicerçado na vontade extrema que o bispo de Portalegre demonstrava em ter um colégio na sua cidade. Foram repetidos os esforços de doação de um terreno à CJ; no entanto, a preocupação com as características do lugar e o respeito pelo *modo nostro* jesuíta, que traduzia as directivas do fundador Inácio de Loyola, sobrepôs-se a qualquer oferta feita pelo episcopado. A gestão do processo foi feita de forma inteligente para que não fosse encarada como desrespeitosa ou ingrata, mas houve uma sucessiva rejeição das propostas dos diferentes bispos, alegando as características impróprias do lugar.

O segundo momento, decorrente do anterior, representa já uma implantação efectiva, com a fixação junto a Santa Maria a Grande. Muitos foram os casos em que os jesuítas se viram forçados a adaptar a pré-existências, mas poucos os que os satisfizeram. Neste caso é doada uma igreja e os sucessivos reitores empreendem uma demanda na compra e adaptação de edifícios civis, vivendo os utilizadores de forma precária. A dificuldade em cumprir o programa do então fundado colégio de

Santa Maria a Grande, pela complexidade da adaptação do programa à exiguidade do território, levou à busca de um novo local para a implantação, em que o *modo nostro* se articulasse na perfeição com o espírito do lugar.

Este terceiro momento, intimamente relacionado com o *Genius Loci* e com um conhecimento íntimo das características do lugar, permitiu aos jesuítas implantarem com sucesso um novo estabelecimento escolar: o colégio de S. Sebastião. Baseado num projecto desenhado para responder às exigências do *modo nostro* jesuíta e que respeitou o espírito do lugar, o novo instituto transformou o Sítio da Corredoura, extramuros e marginal, num espaço sagrado de referência na cidade.

FONTES PRIMÁRIAS

Archivum Historicum Societatis Iesu

FG1540.014

Lus.60

Arquivo Distrital de Portalegre

CVSAGPTG, Cx.03, liv.02

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Cartório dos Jesuítas, maço 76, doc. 7

Real Fábrica das Sedas, maço 1

Biblioteca Nacional de Portugal

Secção de Iconografia, D11R, D119V, D167V

Câmara Municipal de Portalegre

Cartografia de Portalegre em suporte CAD

Museo Galileo

Piante d'Estremadura e di Catalogna, MED G.F044

FONTES SECUNDÁRIAS

CARVALHO, Ayres de (1977) – *Catálogo da colecção de desenhos*. Lisboa: BNP.

FRANCO, António (1726) – *Synopsis Annalium Societatis Iesu*.

PINHO, Inês (2015) – *O contributo do espólio do GEAEM para a compreensão dos edifícios jesuítas portugueses*. “Atas do VI Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica: 4 a 7 de Novembro de 2015”, p. 285-303. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14284.pdf> [Consulta realizada em 30/07/2016].

RODRIGUES, Francisco (1931) – *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Tomo 1, volume II. Porto: Apostolado da Imprensa.

— (1938) – *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Tomo 2, volume I. Porto: Apostolado da Imprensa.

EL CONJUNTO RELIGIOSO DE COPORAQUE: ARQUITECTURA PARA EL CULTO

RENATO ALONSO AMPUERO RODRÍGUEZ*

Resumo: O presente artigo discute o conjunto religioso do Coporaque, localizado no Vale do Colca, Peru. Um espaço monumental que caracteriza a Igreja de São Tiago, que incluirá tanto o seu aspecto histórico, como o primeiro espaço ocupado pela Ordem Franciscana no Sul do Vice-Reino do Peru, por isso, Coporaque se tornará o centro de irradiação e a difusão da fé cristã, que vai nos deixar um dos melhores conjuntos religiosos no país. Como seu lado de arquitetura, a importância tipológica e arquitetónica do complexo religioso, chave na produção peruana. Além disso, temos que destacar que este templo se constitui como um ponto de partida para a criação de um dos espaços mais singulares: A CAPELA ABERTA.

Palavras-chave: Igreja de São Tiago Apóstolo de Coporaque; Peru; arquitetura religiosa; capela aberta.

Resumen: El presente artículo versa sobre el conjunto arquitectónico-religioso de Coporaque, sito en el valle del Colca, Perú. Un espacio monumental protagonizado por la Iglesia de Santiago Apóstol del que se tratará tanto su vertiente histórica, por ser el primer espacio ocupado por la Orden Franciscana en el Sur del Virreinato del Perú, con lo cual, Coporaque se convertirá en el centro de irradiación y difusión de la fe cristiana, que nos dejará uno de los mejores conjuntos religiosos del país. Como su vertiente arquitectónica, la importancia a nivel tipológico y arquitectónico del conjunto religioso, clave dentro de la producción peruana. Del Templo destacaremos un elemento que se constituirá como un punto de partida para la creación de uno de los espacios más singulares: la CAPILLA ABIERTA.

Palabras clave: Iglesia de Santiago Apóstol de Coporaque; Perú; arquitectura religiosa; capilla abierta.

Abstract: This paper examines the architectural -religious complex of Coporaque, located at the Colca Valley, Peru. A monumental space featuring the St. James Church which will include both its historical aspect, as the first space occupied by the Franciscan Order in the South of the Vice-

* Escola de Arquitetura. Universidade do Minho. renamp@hotmail.com.

Ph.D. Scholarship Erasmus Mundus ELARCH (Euro-Latin America partnership in natural Risk mitigation and protection of the Cultural Heritage)

“ELARCH project: Reference number 552129-EM-1-2014-1-IT-ERA MUNDUS-EMA21 funded with support of the European Commission. This document reflects the view only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.”

royalty of Peru, which, Coporaque will become the center of irradiation and spreading the Christian faith, that will leave us one of the best religious complex in the country. As its architectural side, the typological and architectural importance of the religious complex level, key in Peruvian production. In the temple highlight an element that is constituted as a starting point for creating one of the most unique spaces: THE OPEN CHAPEL.

Keywords: St. James Church of Coporaque; Peru; religious architecture; open chapel.

INTRODUCCIÓN

El valor histórico-cultural del pueblo de Coporaque proviene de sus numerosas manifestaciones arquitectónicas, arqueológicas, paisajísticas, etnológicas, etnográficas y monumentales, entre otras, cuyo origen ya podemos rastrear en el periodo de los “Estados Regionales”, es decir, entre los años 1200 a. C. – 1470 a. C., aspectos que continuarán y se consolidarán durante la dominación Inca, Virreinal y el periodo Republicano.

Como parte de la histórica provincia de Collaguas, Coporaque asumirá un importante rol en los ámbitos administrativo, político y económico que le cupo ejercer en la región, pues será uno de los pueblos más importantes de los contenidos en todo el Valle del Colca¹ debido a la implantación en el lugar de la Orden Franciscana, sobre cuyo espacio religioso preincaico, parece establecerse el nuevo conjunto cristiano del cual hablaremos en apartados posteriores.

Así, en Coporaque prevalecen, aún, edificios de origen prehispánico, sobre todo, en los sectores menos próximos a la traza urbana reduccional², confirmando la decisión de los colonizadores de adoptar la primitiva localización de un poblado preexistente para darle continuidad a la estructura urbana. Que se mezclan con estructuras de época colonial y republicana en las que podemos encontrar tallas de estilos Renacentista y Barroco y del cual sobresale el magnífico conjunto religioso de la Iglesia de Santiago Apóstol, la Casa parroquial, la Plaza del Hospicio y la Capilla de San Sebastián.

Además, hay que destacar muy ligado a este conjunto, que el patrimonio más importante de Coporaque, fue y es su gente. Siendo una población constituida predominantemente por la etnia Collagua y minoritariamente por la etnia Cabana, el sentimiento y pensamiento de estas personas se tradujo en modos de vida, costumbres y comportamientos sociales que dieron lugar a determinadas características arquitectónicas en el conjunto religioso, como la Capilla Abierta, que trataremos a continuación. Y que asimismo, dio lugar a un patrimonio intangible vasto pero en

¹ El Valle del Colca se compone de los pueblos Tisco, Sibayo, Callalli, Tuti, Chivay, Coporaque, Yanque, Lari, Achoma, Maca, Pinchollo, Tapay, Madrigal, Huambo, Cabanaconde, Ichupampa y Canocota.

² Coporaque se conforma en un urbanismo de damero a raíz de las políticas de reducción de indios llevadas a cabo por la Corona Española.

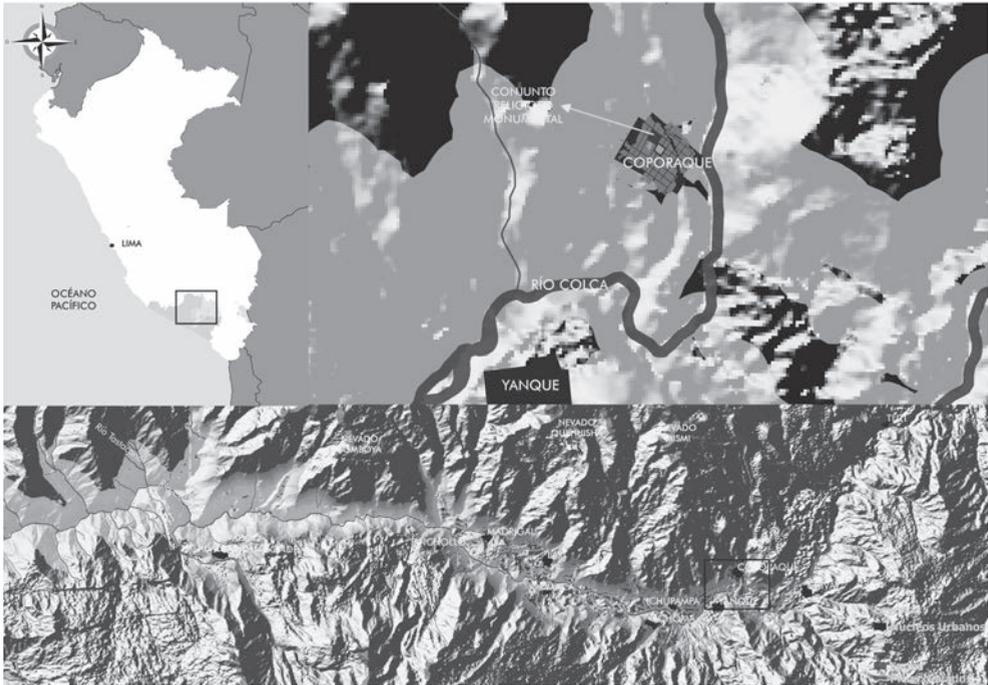


Fig. 1. Ubicación del conjunto religioso de Coporaque desde un ámbito nacional, regional y local. Elaboración Propia.

progresivo proceso de transculturación en el que lo tangible es tan remoto como el origen de la propia comunidad y está ligado a la producción arquitectónica, desde las viviendas de uso doméstico, las obras de carácter utilitario, como a las edificaciones religiosas de procedencia virreinal como ya se ha mencionado.

El tema del patrimonio monumental, diferenciando la herencia prehispánica, tiene un vínculo directo con la construcción de las capillas y templos. Al mencionar el protagonismo histórico de Coporaque debemos resaltar el papel que le tocó desempeñar como foco de irradiación de la evangelización cristiana en el Valle del Colca puesto que de ahí provienen los importantes edificios religiosos que sintetizan el proceso de mestizaje cultural experimentado en la región.

EL ESPACIO, COPORAQUE Y EL VALLE DEL COLCA: CARACTERIZACIÓN GEOGRÁFICA

Coporaque está situado dentro de uno de los numerosos valles que pueblan los Andes: el Valle del Colca. Dicho Valle, es valle cisandino, que se ubica en la Provincia

de Caylloma, Departamento de Arequipa en la zona sur andina de Perú. El valle del Colca es recorrido en sus más de 100 km de largo por el río Colca, pero ocupando solo una porción de la Cuenca del mismo, porción que se encuentra comprendida entre los distritos de Callalli (4.200 metros de altitud) y Huambo (3.200 metros de altitud). En esta zona, existen 16 poblados, que en su mayoría aún conservan los nombres que les asignaron los españoles al momento de su fundación.

Geomorfológicamente, se encuentra enmarcado por dos cordilleras, la cordillera del Chila al norte y al sur la cordillera occidental, en las cuales se pueden observar picos nevados que superan muchas veces los 6.000 m.s.n.m. Este territorio cuenta con alrededor de 30 nevados principales, entre los que sobresale el Nevado Ampato con 6.288 m.s.n.m, siendo el límite de altura inferior 1.400 m.s.n.m. (en el encuentro de los ríos Huambo y Colca). La altitud de los distritos dentro del Valle es de una marcada diferencia, así tenemos a Tisco, distrito que se ubica a mayor altitud con 4.175 m.s.n.m. y Tapay, distrito que se ubica a menor altitud con 2.942 m.s.n.m.

De entre ellos, Coporaque se ubica en la margen derecha del río Colca, a una altura aproximada de 3 575 msnm y 8 km al oeste de Chivay, la capital de la zona.

En cuanto al clima, al ser un territorio con diferentes altitudes, la temperatura y la humedad registradas tienen variantes de acuerdo a la cota de altura. Así tenemos que en las cotas más bajas del valle, es decir desde los 2.000 hasta los 2.900 m.s.n.m. se registra una temperatura media anual que fluctúa entre los 12°C y 17°C, teniendo como dato importante que en los meses de invierno, de mayo a julio, la temperatura no desciende hasta los 0°C. En la zona que va desde los 3.000 hasta los 3.900 m.s.n.m. la temperatura media anual fluctúa entre los 7°C y los 9°C. Y cuando superamos los 3.900 m.s.n.m. las temperaturas descienden aún más, propiciando que en estas zonas se registren heladas. Además cuenta con dos estaciones muy marcadas, la época de lluvias entre los meses de noviembre y marzo, con presencia de fuertes precipitaciones y el resto del año de ausencia de lluvias y abastecimiento de agua por medio del deshielo de los nevados.

COPORAQUE: FOCO DE LA EVANGELIZACIÓN DEL VALLE DEL COLCA

Durante la época de la Corona Española, el territorio del Valle del Colca, se conformó como uno de los espacios más deseados por los conquistadores. La abundancia de mano de obra y la cantidad de recursos agrícolas y mineros hicieron que se conformara en uno de los Corregimientos más ricos de todo el Reino del Perú.

Posiblemente, será esto lo que atraiga a la Orden de San Francisco de Asís, a asentarse en el lugar, eligiendo para ello el pueblo de Coporaque. La presencia de la

Orden Franciscana en Coporaque es la más antigua de la provincia (segundo tercio del siglo XVI) y es así, que el asentamiento se convierte en el centro de irradiación religiosa del valle, desde donde se empezará a difundir la fe cristiana, una tarea ardua que conllevó tantas veces dureza e intolerancia por parte de los doctrineros pero que trajo asimismo la posibilidad de crear un sincretismo único en el mundo y que se verá reflejado en su arquitectura religiosa.

De esta manera, a nivel arquitectónico, se erigieron edificaciones religiosas en los lugares que posiblemente fueron ocupados anteriormente por oratorios indígenas. Y es este hecho el que ocurre con el conjunto religioso de Coporaque cuya elevación parece deberse a su implantación sobre el templo de origen prehispánico que debió erigirse sobre la plataforma que en la actualidad ocupa el conjunto cristiano. Evolutivamente, la configuración actual del conjunto religioso de Coporaque es de las más antiguas de valle: Capilla de San Sebastián (1565) y templo Santiago Apóstol (1569). El ámbito adoptado para la construcción de los edificios tomó una estratégica ubicación, inmediata a la Plaza Principal, vinculándose “internamente”, a través, de una explanada, la Plaza del Hospicio, que mantuvo cierta flexibilidad secular de formas y usos³ y que fue recortada por un proceso sistemático de “invasiones”⁴ rompiéndose la continuidad visual y funcional del complejo religioso.

TEMPLO SANTIAGO APÓSTOL DE COPORAQUE: EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y ARQUITECTÓNICA

La documentación colonial existente es unánime en sostener que los franciscanos fueron los únicos frailes españoles con una presencia sostenida en el Valle del Colca, todo esto antes de la política de fundación de reducción dictada por el virrey Toledo, junto a otras que fueron dictadas durante su permanencia en el cargo, las cuales dejaron una impronta duradera en la administración del Virreinato del Perú⁵, y fueron los primeros en establecer una serie de doctrinas durante la década de 1540⁶. Los primeros frailes probablemente llegaron a la Provincia de Collaguas gracias a la invitación de Gonzalo Pizarro, responsable de la encomienda que le fue asignada, y de otros encomenderos de la Provincia, lo cual debió ocurrir alrededor

³ La Plaza del Hospicio será ocupada por un corral para ganado que será eliminado durante el proceso de restauración de todo el conjunto religioso por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

⁴ Por fotografías aéreas podemos suponer que la Plaza del Hospicio era de mayores dimensiones que en la actualidad.

⁵ COOK & COOK, 2011:90

⁶ TIBESAR, 1953:65

Fig. 2.
 Vista del Templo Santiago
 Apóstol de Coporaque,
 se observa la base y las
 escalinatas de piedra de
 origen incaico.
 Foto: Cristina Moreno F.



de 1540 a 1545 según Tibesar. Éste temprano grupo fue liderado por Fray Juan de Monzón, el cual estuvo acompañado por Fray Marcos de Niza (supuestamente uno de los franciscanos que alcanzaron el istmo de Panamá), como parte del primer grupo de franciscanos que arribaron al Perú con Francisco Pizarro⁷. Un escrito de la orden franciscana que data del año de 1585, recordando los primeros años de la presencia misionera en el Valle del Colca, habla de los ambiciosos esfuerzos tempranos de Fray Juan de Monzón para extirpar las prácticas idólatras de los Collaguas. Por indicación del Padre Jerónimo de Villa Carrillo, Comisario General de la Provincia Franciscana del Perú, en razón de la marcada vocación idólatra y pagana de los naturales, se estimó por conveniente señalar a sus sacerdotes, entre los cuales estaba Fray Juan de Monzón, que: “...las huacas y adoratorios donde el demonio era adorado, se demolicen y derribasen, y en su lugar se edificasen y levantasen templos para el culto del Dios verdadero”, por lo cual, los primeros sacerdotes asentados en Coporaque, deciden la construcción de la Iglesia de Santiago Apóstol de Coporaque sobre un templo prehispánico, del cual queda hasta hoy la base de piedra.

Como ya se dijo, la importancia que tuvo el poblado de Coporaque desde épocas prehispánicas condicionó el desarrollo futuro de la estructura reduccional y es comprobable en el caso de esta comunidad una concepción pre – reduccional presente en el pensamiento inicial de los misioneros franciscanos que se encontraron frente a una enraizada ideología demostrada en la preexistencia de uno o más adoratorios indígenas de dimensiones considerables, hecho que definió la planificación del conjunto religioso que tomó un marco lateral de la plaza. La

⁷ TIBESAR, 1953. pp. 14, 65

aparición temprana de la Capilla de San Sebastián define la futura relación con el templo de Santiago Apóstol, siendo gravitante la presencia de la plaza lateral y el antiguo hospicio.

La evolución constructiva de este espacio religioso está inmersa en las circunstancias de los primeros contactos con los habitantes del poblado. La prontitud exigida para su consolidación por parte de los primeros sacerdotes, tuvo que ver con una legitimación de la ideología cristiana que se propuso la extirpación de las concepciones autóctonas, que en este caso significaron la superposición de estructuras físicas (arquitectónicas) de índole religioso, se levanta así, la Capilla consagrada a San Sebastián (1565) que pese a sus limitadas dimensiones cumplió funciones sacramentales durante un periodo considerable. Este edificio concatenaba la idea del adoctrinamiento con la de la asistencia a los enfermos por hallarse en forma adjunta al primario hospicio franciscano.

La explanada que sirvió de antesala para ambos edificios se convirtió en la denominada Plaza del Hospital, que tuvo un uso religioso procesional. Paulatinamente, se proseguía con la construcción del templo Santiago Apóstol (edificada entre los años 1569 – 1590). Vale mencionar que por indicación del Padre Jerónimo de Villa Carrillo – Comisario General de la Provincia Franciscana del Perú –, en razón de la acendrada vocación idólatra y pagana de los naturales, se estimó por conveniente señalar a sus sacerdotes que “... las huacas y adoratorios, donde el demonio era adorado, se demoliesen y derribasen, y en su lugar se edificasen y levantasen templos para culto del Dios verdadero...”⁸.

La antigüedad de la fábrica del templo consagrado a Santiago Apóstol es refrendada tanto por la distribución en planta como por su imponente fachada, el fuerte corte renacentista de la fachada acompañado una cubierta de estilo mudéjar, definen una época de consolidación propia del siglo XVI.

Una pregunta razonable acerca de la persistencia histórica del edificio, tiene que ver con su aparente resistencia a los embates sísmicos sucedidos en la región, lo cual se puede corroborar en los inventarios realizados desde finales del siglo XVIII. Es innegable, después de las sucesivas interpretaciones que se han hecho sobre la manufactura de los principales componentes del templo, que la portada trasciende el paso de los siglos, algo que no puede afirmarse necesariamente de las demás estructuras del edificio inmersas en una austeridad considerable. Se conserva como testimonio de su época el primitivo retablo mayor ubicado en la parte posterior del actual⁹, esto demostraría que sectores importantes como el muro testero y los muros del evangelio y de la epístola podrían haber colapsado bajo los efectos de los

⁸ CÓRDOBA Y SALINAS, 1957: 154

⁹ MORENO & AMPUERO, 2014: 6



Fig. 3.

Vista de la Capilla de San Sebastián, de la cual se dice que fue la primera de todo el Valle del Colca.

Foto: Renato Ampuero R.

sismos de 1784 y 1868. Las reparaciones posteriores reprodujeron fidedignamente las partes perdidas con los mismos materiales (reintegración), permaneciendo una imagen fehaciente de la fábrica concebida a excepción de la cubierta, cuya factura mudéjar de par y nudillo se perdió en algún momento.

La construcción del edificio tomó aproximadamente veintiún años, desde 1569 hasta 1590. Las torres aparentemente no fueron concluidas hasta mediados del siglo XVI, a esto se suman los acontecimientos no previstos ocasionados por la erupción del volcán Huaynaputina en la cabecera del valle de Tambo (ubicado al sur del Valle del Colca) el 14 de febrero de 1600. Se verifica la colocación de la campana el año 1600, por el padre franciscano Bernardo Navarrete – compañero del padre Luis Jerónimo de Oré – .

Posteriormente, el sismo de 1784, produce averías de consideración hacia los muros laterales y el muro testero. Los trabajos postsismo se realizan en los cuatro años posteriores, sismos que hasta la actualidad vienen dándose en la zona y afectando a las fábricas de iglesias y casas en todo el Valle¹⁰.

Para los años comprendidos entre 1790 y 1858, contamos con varios inventarios que nos dan constancia del estado de conservación de la iglesia. Así, a continuación se incluyen algunos fragmentos de los mismos:

¹⁰ El 15 de agosto del presente año un sismo de magnitud 5.2 grados en la escala de Richter ha sacudido el Valle provocando numerosos desperfectos en la zona que aún están siendo evaluados.

INVENTARIO DEL 28 DE DICIEMBRE DE 1790

Primeramente la iglesia que es de paredes dobles y elevadas de piedra negra entre labrada y bruta con barro. “...” y entera de caña tejida cubierta de tejas. La portada principal que da a la plaza mayor es de calicanto hasta el corredor que esta situado sobre la portada el que tiene su techumbre de madera labrada tejas y estera de caña en esta hay una puertecita por donde se entra al coro que es todo de calicanto bien fuerte y capaz, la puertecita es estrecha y su portoncillo bien usado con llave de palo. Tiene la iglesia otra puerta que da al a plazoleta que esta “...” Obra pequeña queda la casa parroquial y obra quiere “...” en la sacristía de competente ancho y “alto” divide al presbiterio en famoso arco que se encuentra maltratado bajo el que hay dos grada de piedra negra labrada las tijeras de la iglesia son 126 con 18 vigas labradas que aferran las paredes. La sacristía es de 8 varas de largo y 6 de ancho las paredes de lado y piedra la comunicación a un galponcito una ventana con su balaustre labrado y puertas buenas el largo de la iglesia es de 180 varas, el ancho de 12 varas al presbiterio una cuarta mas de ancho. Tiene la iglesia dos torres de lado y piedra y sus copas de palos y tejas están a los lados de la puerta principal haciendo armoniza al frontispicio de la puerta que tiene 7 nichos de calicanto por lo exterior tiene la iglesia sus estribos que sostienen sus paredes que hacen luego con el baptisterio el que es del mismo material de la iglesia tiene de largo 6 varas de ancho “...” tiene su pila llana una alacena con sus puertas y cerradura corriente y su puerta que esta bajo el coro corriente. Tiene más la iglesia 7 ventanas que la aclaran con sus bastidores viejos. El cementerio tiene de ancho de 6 varas 9 gradas a la plaza empedrado y su cerco correspondiente de lodo y piedra que corre hacia el costado entero de la iglesia que da al sur.¹¹

INVENTARIO DEL 23 DE OCTUBRE DE 1835

Primeramente la Iglesia y su situación mensura, atrios, capillas y plaza, esta situada esta iglesia en un plano superior a la plaza principal del pueblo, de modo que hay que subir de ella hasta el suelo de la iglesia veinticuatro gradas. Su puerta principal oficia misa al Oriente viene de estar en la una esquina de la parte sur de dicha plaza principal. Esta en medio de la Casa parroquial y de la plaza que llamamos del Hospital, de suerte que el un costado que mira al sur, da en el patio principal de dicha cara, y al otro costado que mira al norte y que cara a la dicha plazuela del hospital. La forma del presbiterio por la parte de atrás que mira al poniente a la cuenta de dicha Casa parroquial tiene la iglesia 57 varas y tres cuartos de largo y once varas de ancho: la elevación de sus paredes es de 9 varas y tercio en el cuerpo de la iglesia, y en el presbiterio una mas: tiene dos

¹¹ Archivo Arzobispal de Arequipa. Inventario de 1790. Folio r. y v. Transcripción: Mg. Cristina Moreno Fernández. Historiadora del Arte.

cementerios que solo se discontinúan el uno del otro por el Baptisterio que esta edificado en medio de ambos. (...) La dicha plazuela del Hospital que se había hecho con el destino de que sirviera para la procesión de los domingos, y entre año, tiene de largo 72 varas, y de ancho otras tantas. En dicha plazuela hay una capilla grande que mira ala puerta colateral de la Iglesia, y tiene de largo diez varas y cuarta y de ancho seis varas y cuarta, y la altura de sus paredes es cinco varas, tiene dicha capilla una portada labrada de cal y piedra con columnas y cornisas, el techo es de madera sin estera por encima esta repajada toda ella. Dicha capilla tiene una puerta dos ojos con su cerrojo, llave todo corriente de hierro esta sin ningún adorno, por el día solo sirve para galpón, de las andas de la Iglesia, y también para guardar el sepulcro que sirve para el Viernes Santo, y el féretro para los difuntos. En dicha plazuela hay cuatro capillitas pequeñas, las que están sin techo ni puertas; todas ellas muy arruinadas.

INVENTARIO DEL 02 DE OCTUBRE DE 1850

Un templo de paredes negras labradas y lechadas con barro, empanetadas y blanqueadas sus paredes interior y exteriormente; techo de madera, estera de caña y cobertura de tajas: Tiene 126 tijeras, y 18 vigas de madera labradas que traban de costado a costado: Su largo al Oriente consta de 57 brazas, y su ancho de 11. Un Arco de cal y ladrillo bien construido, divide el presbiterio en su elevación superior al cuerpo de la Iglesia, y por el plano dos gradas comulgatorios de piedra labrada sin rejas. El Baptisterio y la Sacristía son de iguales paredes y techos: en un costado de dicha sacristía hay un pequeño galponcito a media agua, de igual construcción puerta de madera sin llave.

La sacristía tiene dos puertas una que da la patio de la casa Cural parroquial con llave de hierro y “...” corriente, y otra para la Iglesia con aldaba interior: “...” tiene una ventana para el patio con reja de madera puerta de lo mismo, y aldaba interior: Además de la puerta principal (de la que luego hablare) tiene la iglesia dos puertas colaterales la que llaman falsa es de madera bien alta con clavazón de hierro y ocho carreras de mascarones de bronce tiene llave corriente y arco calicanto. Delante de esta puerta hay una plazuela que abraza todo el costado de la Iglesia y se comunica con el cementerio, el que se compone de un corto plano empedrado con gradas de piedra rojiza y paredes bajas al lado de la plaza. La otra puerta que da para el patio, es pequeña de madera arco de piedra negra, y cerrojo de hierro con llave.

El Coro es de calicanto lo mismo que el arco de la portería principal de la Iglesia, sobre aquel hay siete nichos otras cornisas, y labores que sirven de adorno por la parte exterior y cuatro pilares a forma de columna estriban un corredizo que hay sobre dicha portería y el que sirve de transito para la puerta del coro la que es de madera con cerrojo de lo mismo, y para las dos torres que son muy bajas de piedra negra labrada lechada con barro y cubiertas con tejas. En ambas hay cuatro campanas, en la primera dos cortas y en la segunda un poco mas grandes de buenas voces, y sin zalarua alguna.

La puerta de la que hablo es pintada a verde, tiene cinco filas de mascarones de bronce, y solo se cierra con aldabas interiores. En todo el cuerpo de la Iglesia hay siete ventanas pequeñas con bastidores de bayeta vieja.¹²

El 13 de agosto de 1868, acontece un sismo de grandes proporciones que, al parecer, en el caso del templo de Coporaque no ocasionó perjuicios mayores a los del evento telúrico del 1784, salvo el desplome de sectores de paramento de la iglesia y casa cural.

El 23 de junio de 2001, después de un prolongado silencio sísmico, una nueva eventualidad provoca daños severos en gran parte del templo, sobre todo en la torre, campanario y muro del evangelio. Deben adicionarse al diagnóstico situacional, las severas patologías por falta de mantenimiento en la totalidad del conjunto religioso.

LA CAPILLA ABIERTA: UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA SINGULAR

Permanecen como elementos de referencia en el contexto de la diversidad y unicidad arquitectónica de los edificios religiosos virreinales aquellos componentes que definen su constitución constructiva, resultado de un meditado contenido ideológico sobre los acontecimientos cotidianos que se dieron en el proceso de evangelización de las comunidades nativas.



Fig. 4.
Vista de la Capilla Abierta del
Templo Santiago Apóstol de
Coporaque.
Foto: Renato Ampuero R.

¹² Archivo Arzobispal de Arequipa. Inventario de 1850. Folio 2v. Transcripción: Mg. Cristina Moreno Fernández. Historiadora del Arte.



Fig. 5.
Otra vista de la Capilla Abierta del Templo
Santiago Apóstol de Coporaque.
Foto: Cristina Moreno F.

Para destacar, dentro de las tipologías arquitectónicas encontradas en el Perú virreinal, la de las iglesias acompañadas de “capillas abiertas”. La existencia y denominación de esta tipología fue algo negado durante mucho tiempo, sobre todo por la poca convicción y desconocimiento que se tenía sobre el papel que cumplieron en la difusión del evangelio. “Las capillas abiertas” nacen como un concepto breve en Europa hasta tomar cuerpo en la América Virreinal, aquí adquieren continuidad y singularidad, exponiendo sus propias diferencias caracterizadas en “tipos específicos”: tipo tribuna, tipo “loggia” y de estructura independiente; la funcionalidad atribuida a estos ambientes fue la de “extraversión” del culto religioso, convirtiéndose en elementos de aproximación social.

En este contexto tipológico la arquitectura religiosa del Colca resume, también, elementos paralelos al progreso de las capillas abiertas, que en el caso del templo Santiago Apóstol de Coporaque amerita sus propias interpretaciones: La presencia y orientación de la Capilla Abierta, además del valor artístico que posee, demuestra la intencionalidad dogmática por caracterizar arquitectónicamente los símbolos cristianos en una superposición meditada sobre el que fue uno de los oratorios indígenas más arraigados de la región; de otra parte, la Capilla Abierta singulariza y confiere identidad al templo, todo el esfuerzo por definir los dos primeros cuerpos de la fachada es coronado en el tercer cuerpo, utilitario por excelencia. Igualmente,

la altura del edificio sumada a la diferencia topográfica del terreno respecto al nivel de gran parte del pueblo, le otorgan un carácter protagónico donde lo escénico y morfológico interactúan dramáticamente.

CONCLUSIONES

La capilla abierta fue un espacio que tuvo un papel primordial en el proceso de evangelización llevado adelante en el Virreinato del Perú, puesto que lograba la extravención del culto y con esto, no sólo llegaban a congregarse una mayor cantidad de indígenas en las plazas colindantes al templo, también intentaba que el paso del culto pagano al culto cristiano no sea abrupto, logrando con esto afianzar el sincretismo que hasta hoy podemos identificar en las poblaciones del Valle del Colca. Los espacios incaicos fueron reutilizados para la implantación de los templos, lo que suponía una superposición física de los templos, pero también la superposición de la divinidad cristiana a la divinidad de los indígenas.

La capilla abierta del Templo de Coporaque juega un papel importante en la irradiación de la fe cristiana en el Valle del Colca, puesto que fue el modelo a seguir en los otros templos que fueron construidos posteriormente en los demás poblados del Valle.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. (1977). *Collaguas I*. (ed.) Franklin Pease. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- COOK, N. David (1982). *People of the Colca Valley: a Population Study*. Boulder: Westview press.
- CÓRDOBA Y SALINAS, Diego (1957). *Crónica franciscana de las provincias del Perú (1591-1654)*. Washington, Academy of American Franciscan History.
- MÁLAGA MEDINA, A. (1977). Los Collagua en la historia de Arequipa en el siglo XVI. En Pease, F. (ed.), *Collaguas I*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- MORENO, Cristina; AMPUERO, Renato (2014). *El retablo renacentista de la Iglesia de Santiago Apóstol de Coporaque (valle del Colca): aspectos formales, histórico-artísticos y revaloración patrimonial*. Lima: Revista de Historia del Arte Peruano.
- NEIRA AVENDAÑO, Máximo (1961). *Los Collaguas*. Tesis Doctoral. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- PALACIO VALENZUELA, Héctor; ESPINOZA DE LA BORDA, Álvaro y VERA CRUZ CHÁVEZ, Pablo de La (2006). *Plan Maestro para el Desarrollo y Gestión Sostenible del Turismo en el Valle del Colca, la Reserva Nacional de Salinas y Aguada Blanca y el Valle de los Volcanes - HISTORIA, ARQUEOLOGÍA Y CULTURA*. Arequipa: AUTOCOLCA.

- ROBINSON, David J. (2006). *Collaguas II. Lari Collaguas – Economía y población, 1604 – 1605*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Universidad de Syracuse.
- TIBESAR, A. (1953). Franciscan beginnings in early colonial Peru, Academy of American Franciscan History, Washington, DC.
- TORD, L. E. (1983). Templos coloniales del Colca – Arequipa. Atlas, Lima.
- WERNKE, S. A. (2007). Analogy or Erasure? Dialectics of Religious Transformation in the Early Doctrinas of the Colca Valley, Peru. *International Journal of Historical Archaeology*.
- WERNKE, S. A. (2007). Negotiating community and landscape in the Peruvian Andes: A trans-conquest view. *American Anthropologist*.

ALTARES DE TALHA DESLOCADOS: METAMORFOSES E CONVERSÕES DE SENTIDO. O CASO DA IGREJA DE S. JOÃO BAPTISTA DO LUMIAR

SÍLVIA FERREIRA*

Resumo: A deslocação de altares de talha foi uma realidade frequente e geograficamente generalizada a partir da data de extinção das ordens religiosas (1834), tendo continuidade com a Lei de Separação do Estado das Igrejas (1911) e com o restauro e renovação dos espaços sacros românicos e góticos, levados a cabo durante os anos 30 e 40 de 1900, sob orientação da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Estas acções, iniciadas nos alvares do século XIX, com continuidade até meados do século XX, tiveram impacto significativo no destino, conservação e caracterização desta arte. Tomando como exemplo paradigmático a igreja de S. João Baptista do Lumiar pretende-se analisar as circunstâncias responsáveis pelas deslocações, o processo envolvendo diversos agentes, os critérios que presidiram a essas transferências e identificar as transformações a nível estético e devocional promovidas no novo espaço de acolhimento.

Palavras-chave: Talha; Altares; Deslocação; Igreja de S. João Baptista do Lumiar.

Abstract: Moving carved altars was a frequent and widespread reality that took place at the date of extinction of religious orders (1834), continued with the Separation Law of State and Churches (1911) and the restoration and renewal of sacred Romanesque and Gothic spaces carried out during the years 30 and 40, 1900, under the guidance of the *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*.

These actions, which began at the dawn of the nineteenth century, will continue until the mid-twentieth century and had a significant impact on the fate, conservation and characterization of this art. Taking as a paradigmatic example the church of São João Baptista in Lumiar, we intend to analyze the circumstances responsible for the moving, the processes involving many agents, the criteria applied to such movements and the identification of changes in aesthetic and devotional level promoted in the new space of hosting.

Keywords: Woodcarving; Altars; Moving; Church of São João Baptista in Lumiar.

* Membro Integrado do Instituto de Historia da Arte da FCSH/Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de pos-doutoramento da Fundacao para a Ciencia e a Tecnologia (SFRH/BPD/101835/2014). silvia.a.s.ferreira@gmail.com.

INTRODUÇÃO¹

O presente texto constrói-se em torno da análise de um caso concreto de estudo, o qual reconhecemos como testemunho exemplar do desafio colocado à arte da talha portuguesa na adequação a novos ambientes e arquitecturas, na sequência das acções mais significativas ocorridas no âmbito da deslocação e posterior reintegração deste património.

De entre os vários destinos que a arte da talha conheceu, em virtude destes processos, destruição sumária, venda em hasta pública e deslocação para museus, aquela que nos ocupará neste trabalho será a solução de reintegração em espaço sacro.

Reconhece-se na documentação produzida logo no início do processo de extinção das ordens religiosas vários pedidos de igrejas seculares solicitando altares. Pretensões semelhantes verificaram-se na sequência da implementação da Lei de 1911 e durante e após as intervenções de restauro da DGEMN².

Elegemos como caso de estudo emblemático deste processo, a igreja de S. João Baptista do Lumiar, em Lisboa. Entendemos que este espaço cultural apresenta características relevantes que permitem a análise das circunstâncias que accionaram as deslocações, a identificação dos agentes envolvidos no processo, possibilitando assim interrogação dos critérios de deslocação e adequação e a identificação das transferências e/ou transformações a nível devocional promovidas no novo espaço de acolhimento.

O nosso estudo organizar-se-á em torno de duas perspectivas: a do objecto que é deslocado e descontextualizado e a do novo espaço arquitectónico que o recebe.

A IGREJA DE S. JOÃO BAPTISTA DO LUMIAR EM LISBOA

Breves traços da sua história construtiva

Sobre as campanhas de obras da igreja de S. João Baptista do Lumiar, a documentação conhecida e disponível é escassa. A maior parte da informação encontra-se

¹ Este texto insere-se na investigação levada a cabo no contexto do nosso pós-doutoramento, intitulado: *Presença, Memória e Diáspora: Destinos da arte da talha em Portugal entre o Liberalismo e a actualidade* (SFRH/BPD/101835/2014) a decorrer pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, e apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

² FERREIRA, 2010: 73-87.

nos livros de receita e despesa da irmandade do Santíssimo Sacramento, à guarda do Arquivo Paroquial da Igreja. As omissões são muitas e as lacunas temporais e temáticas constituem um sério entrave para a reconstituição da feição deste templo antes do incêndio de 1932.

Sabe-se, no entanto, por fontes diversas, que terá sido fundada cerca de 1276, constituindo-se desde cedo como polo aglutinador da vida local. Segundo J.M. Cordeiro de Sousa, datará de meados do século XVI a sua reedificação, que lhe emprestou o traço arquitectónico que perdura até aos nossos dias, sendo posteriormente complementada pelo recheio do seu interior com obras de arte coetâneas³.

Melhor documentadas estão as obras de finais de Seiscentos, certamente no sentido da dignificação e “decência” do templo, como reclamavam os sucessivos visitantes. Entre os anos de 1696 a 1745, segundo a documentação constante no Arquivo Paroquial, as obras foram essencialmente de azulejaria, talha, pintura de tectos e pinturas destinadas à nave da igreja⁴.

Em termos de realizações de obra de talha, reconhece-se em 1699 a encomenda do retábulo-mor ao mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho⁵. O mesmo mestre foi também responsável pelo entalhe de molduras destinadas ao espaço da capela-mor, molduras essas certamente aplicadas nas ilhargas com o objectivo de enquadrar pintura, como era, aliás, comum na época em causa⁶. Saliente-se ainda, como relevante, a encomenda de dois desenhos para o retábulo, um comissionado ao entalhador e tracista de retábulos José Antunes e outro ao arquitecto Pascoal Rodrigues, pai do entalhador e também arquitecto Santos Pacheco de Lima⁷. O vencedor do concurso foi José Antunes e terá sido sobre o desenho do mesmo que mestre Matias Rodrigues de Carvalho trabalhou.

Este altar, executado entre 1699 e 1700, foi substituído por um outro datado de 1766, encomenda de António Ferreira de Almeida, juiz da mesa da irmandade do Santíssimo Sacramento, aos mestres Jerónimo de Barros Ferreira, encarregado de executar a pintura da tela para a capela-mor e ao entalhador Silvestre de Faria Lobo, incumbido de executar a talha⁸.

³ SOUSA, s.d.: 11-13.

⁴ *Igreja de São João Baptista*, Ficha de Inventário SIPA, n.º IPA 00005063. Disponível em www.monumentos.pt. [Consulta realizada em 5/2/ 2016].

⁵ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 15 (antigo 7A), Cx. 81, L.º 427, fl. 44. Cf. FERREIRA, 2009: 96.

⁶ *Idem, ibidem*, fl. 49. Vejam-se casos semelhantes na cidade de Lisboa, como a igreja de S. Cristóvão, a de Nossa Senhora dos Anjos ou a igreja de Nossa Senhora da Pena, apenas para mencionar algumas.

⁷ FERREIRA, 2008.

⁸ *Igreja de São João Baptista*, Ficha de Inventário SIPA, n.º IPA 00005063. Disponível em www.monumentos.pt. [Consulta realizada em 5/2/ 2016].

O incêndio de 1932 e a aquisição de obras de talha

No dia 7 de Fevereiro de 1932, um incêndio de grandes proporções devastou gravemente a igreja. Segundo narrativa lavrada na acta n.º 1 da irmandade do Santíssimo Sacramento, datada de 8 de Fevereiro de 1932, redigida, portanto, logo no dia seguinte ao incêndio, a igreja sofreu grandes estragos “tendo sómente ficado de pé, as paredes mestras, a sacristia e a casa do despacho assim como a capela de Santa Brígida e o contíguo altar de Nossa Senhora do Rosário...”⁹.

O relato da referida acta é corroborado pelas notícias veiculadas na imprensa da época. O jornal *O Século*, datado precisamente de 8 de Fevereiro, informa os seus leitores que:

*o templo ficou completamente destruído, salvando-se apenas o tesouro e alguns paramentos... do exterior ninguém faz ideia das proporções do sinistro...as colunas de mármore rebentaram com o calor, o mesmo acontecendo com os azulejos; as telas e os painéis desapareceram, a obra de talha ficou reduzida a cinzas*¹⁰.

O mesmo artigo adianta ainda as possíveis causas para o incêndio e justifica a sua rápida progressão, atendendo ao facto que no sábado anterior ao desastre, a igreja estava a ser ornamentada para no domingo receber o Lausperene. Recamada de bambinelas e tapeçarias, a vela que terá ficado acesa no altar-mor encontrou nas armações têxteis o combustível responsável pela dimensão e rapidez da propagação do fogo.

Pela descrição da extensão do desastre e pelas imagens captadas pelos jornais da época, nomeadamente, *O Século* e o *Diário de Notícias*, compreende-se como quase todo o espólio artístico da igreja se perdeu. Desapareceu o altar-mor e dos altares colaterais, apenas o do lado do Evangelho, dedicado a Nossa Senhora do Rosário, sofreu estragos menos gravosos. De pé terá ficado igualmente o altar de Santa Brígida, situado na nave, lado do Evangelho, cujas relíquias se guardavam e ainda guardam nesta igreja. Salvou-se igualmente o sacrário e o relicário de Santa Brígida, pela acção diligente dos bombeiros que acorreram ao local¹¹. Tudo o resto terá ficado abrasado; as telas de André Gonçalves, que ornamentavam o registo superior da nave, e as molduras de madeira que as acolhiam desapareceram e até as robustas colunas pétreas do templo ficaram parcialmente consumidas pelo fogo.

No dia 12 de Fevereiro de 1932, *O Século*, na sua primeira página, anuncia que os efeitos do terrível incêndio foram filmados e que seriam exibidos no dia

⁹ Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar, *Livro de Actas, anos de 1932-37*.

¹⁰ *O Incendio da Igreja do Lumiar* (8 Fev. 1932). «O Século», ano 52, n.º 17.927. Lisboa: Jornal *O Século*, p. 2.

¹¹ *Idem, ibidem*.



Fig. 1.
Interior da igreja de S. João Baptista do Lumiar a seguir ao incêndio de 7 de Fevereiro de 1932.
Arquivo Diário de Notícias.

seguinte no cinema Tivoli, inaugurando uma série denominada “O Século Cinematographico”. Nesse documentário, os espectadores poderiam “apreciar os efeitos desse incêndio, bem como o sacrário, o órgão de prata, as imagens e a cabeça mumificada de Santa Brígida”¹².

O livro de actas da Comissão para a Reconstrução da igreja do Lumiar, acima referido, denota a rápida acção da irmandade do Santíssimo Sacramento, a habitual responsável pelas obras na igreja, em tomar em mãos a tarefa de constituir imediatamente uma comissão encarregada de prover às diligências para a reconstrução do templo do Lumiar. De facto, este livro de actas onde se registaram as decisões, procedimentos e providências com o objectivo de recuperar a igreja, foi expressamente criado para este propósito no dia que se seguiu ao cataclismo.

A 12 de Fevereiro de 1932, a Comissão decide empreender esforços no sentido de recolher informação sobre a possível existência de altares nos depósitos do Estado, ou em posse de particulares, que pudessem ser aplicados nas obras de restauro.

¹² *O incêndio na igreja do Lumiar é um dos sensacionais assuntos registados no primeiro filme de “O SÉCULO CINEMATOGRAFICO” (12 Fev. 1932), «O Século», ano 52, n.º 17.930. Lisboa: Jornal O Século, p. 1. Apesar de termos tentado localizar o referido filme no arquivo da Cinemateca Portuguesa, no qual está depositado o espólio cinematográfico do jornal O Século, o mesmo não faz parte do seu acervo, seja porque se perdeu irremediavelmente, seja porque se encontra em local desconhecido.*

Assim, ficaram de oficiar ao Director Geral das Obras e Monumentos Nacionais no Ministério do Comércio, para que lhes indicasse se “nos trabalhos realizados por essa Direcção foram desmontados alguns altares e órgãos afim desta comissão se dirigir aos seus actuais possuidores e lhes pedir a sua cedência”.

A 22 de Fevereiro de 1932, e segundo testemunho da acta n.º 4, é formalmente constituída a Comissão Promotora para a Reconstrução da Igreja, composta pelos seguintes membros: Presidente de Honra, D. Domingos de Sousa Holstein Beck, 5.º duque de Palmela¹³, Presidente, o padre José Porfírio Boim, Secretários, D. Bernardo da Costa de Sousa de Macedo Mesquitella e Francisco José da Silva Ferreira Marques, Tesoureiro, Amadeu do Amaral M. Brandão e como Vogais, um conjunto de vinte e nove personalidades pertencentes às irmandades do Santíssimo Sacramento e de S. João Baptista, contando-se entre elas o arqueólogo José Maria Cordeiro de Sousa, Augusto Frederico Potsch da Costa Carvalho Tallone, 4.º Visconde de Ribamar, José Pisani da Cruz, dono da Quinta do Pisani, localizada na Rua Direita ao Paço do Lumiar e Manuel do Espírito Santo Silva (1908-1973), irmão do banqueiro e coleccionador Ricardo de Espírito Santo Silva (1900-1955)¹⁴.

Finalmente a 2 de Maio de 1932, segundo consta da acta n.º 8, decidem adquirir altares de talha para suprir a falta dos que arderam.

aquisição dos dois altares que pertenceram, à Igreja do Hospital da Estrela, mediante a indemnização das despesas feitas pelo actual detentor, sendo um para substituir o de Nossa Senhora das Dôres por ser mais economico que a Restauração desse altar, e outro para a capela de Nossa Senhora da Conceição que ficará reduzido ao que comporta a espessura da parede do corpo da Igreja.

Apesar da primeira intenção da Comissão ter sido aplicar um altar de talha na capela de Nossa Senhora da Conceição, situada do lado da Epístola, na nave, tal não terá sucedido, pois actualmente esta capela apresenta um altar de pedraria.

Embora o presente texto tenha como principal objectivo a análise da transferência de obra de talha para a igreja paroquial do Lumiar, não podemos deixar de enquadrar estas opções da Comissão no âmbito mais alargado do esforço maior de

¹³ A nomeação do duque de Palmela para presidente de honra da referida Comissão documenta também o prestígio de que gozava a família Palmela na paróquia do Lumiar, para além de comprovar a sua ligação histórica às causas da cultura e do mecenato (MATOS & CAMPILHO, 2001; XAVIER, 2015).

¹⁴ Os membros mais destacados desta Comissão eram quase todos detentores de quintas de recreio na envolvente da igreja de S. João Baptista do Lumiar e figuras destacadas da sociedade portuguesa da época. Destaca-se entre todas as propriedades, a quinta dos duques de Palmela, actual complexo constituído pelos Museus do Traje e do Teatro e pelos jardins denominados do Monteiro-mor. As restantes quintas existentes ao tempo eram igualmente detentoras de considerável património (FERREIRA & LEMOS, 2008: 145-148; 154-155; 220-223; 240-241; 248-249).

reconstrução da sua igreja. Paralelamente às diligências que estavam a ser feitas no sentido de adquirir peças de arte para reabilitar o templo, decorriam as obras de desentulho e limpeza do mesmo e de consolidação e mesmo reedificação de certos espaços arquitectónicos bastante atingidos pelo fogo. Cantarias, tijolos, areias, cimentos e outros materiais construtivos são comprados pela Comissão no sentido da rápida recuperação do templo. A fim de levar a cabo a obra que se sabia dispendiosa e que diariamente ia encarecendo, em virtude de orçamentos e materiais que se tornavam necessários com o avançar da obra, a Comissão desdobrava-se em contactos e pedidos de auxílio, quer entre a comunidade mais próxima, quer mesmo ao nível das outras paróquias da cidade de Lisboa, que generosamente iam contribuindo com esmolas para ajudar os seus irmãos de S. João Baptista do Lumiar. As listagens com os nomes das paróquias e das pessoas que contribuíram para angariar fundos para a reconstrução da igreja constam do conjunto documental à guarda do seu arquivo paroquial.

A peça central do espaço sacro, o seu altar-mor, foi cedida pela Câmara Municipal da Covilhã, como fruto, certamente, de negociações entre a Comissão e essa edilidade, que infelizmente a documentação não refere. De facto, o altar escolhido tinha pertencido à igreja do convento das religiosas Brígidas, comumente designadas por “Inglesinhas”, cujo convento se situava no Quelhas, bairro da Madragoa, em Lisboa. Poderá ter sido adquirido em leilão com vista à sua colocação numa igreja da região, facto que não chegou a acontecer.

Sobre esse leilão nos dá conta uma missiva do primeiro director do Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo, endereçada ao presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, datada de 6 de Novembro de 1914. Diz José de Figueiredo: “...Tambem se efectuou o leilão do extinto convento do Quelhas sem ser ouvida a direcção deste museu...relativamente a este leilão peço a V. Exa para, sendo isso possível ser anulada a venda da talha da igreja respectiva pois essa talha deve ficar na posse do Estado...”¹⁵.

Do lote de talha a que José de Figueiredo se referia, talvez fizesse parte o retábulo-mor da igreja das “Inglesinhas”, que rumou à Covilhã e nunca chegou a ir para os depósitos do Museu Nacional de Arte Antiga, voltando apenas à sua cidade natal com a intervenção da Comissão de Reconstrução da igreja do Lumiar.

Um recibo passado pela Câmara Municipal da Covilhã, a 11 de Abril de 1932, testemunha a viagem do altar de talha até Lisboa: “Câmara Municipal de Cobilhã:

¹⁵ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Arte Antiga, *Registo de Correspondência Remetida*, L.º 1, fl. 263-264 (FERREIRA, 2016: 247-261).

Dois mil oitocentos e setenta e dois escudos e sessenta e cinco centavos. Transporte dum altar que se encontrava na igreja do Quelhas e tinha cedido a esta comarca”¹⁶.

Apesar de não conhecermos as circunstâncias em que este grande retábulo terá ido para a Covilhã, e de José de Figueiredo afirmar que a talha do convento das Inglesinhas foi vendida em leilão, a expressão constante do recibo supra-mencionado “e tinha cedido a esta comarca” levanta algumas questões. Sabemos que os grandes retábulos não eram peças facilmente vendáveis em leilão. Quer as suas dimensões, quer os preços por eles solicitados deixavam os possíveis compradores arredados destas peças. Frequentemente, acabavam por ser desmanchados e vendidos à peça ou cedidos a igrejas paroquiais, o que poderá ter sido o caso do retábulo-mor em análise.

A 25 de Abril de 1932, uma nota de pagamento elenca as despesas feitas com o transporte do altar “do Quelhas”, tendo-se gasto cerca de um conto e quatrocentos com a carte de porte, o transporte, a carga e a descarga e a gratificação ao pessoal da C.P.

Comprada que estava a peça mais relevante do espaço cultural, o altar-mor, tratava-se em seguida de prover à aquisição de mais dois altares para suprirem a falta dos colaterais. Através de documentação produzida pelo Exército, no âmbito do leilão efectuado ao recheio da antiga igreja do colégio da Estrela de Lisboa, pertencente ao Hospital Militar Principal de Lisboa, sabemos que os dois retábulos que a comissão de reconstrução da igreja do Lumiar comprou à paróquia de Almagreira, no concelho de Pombal, tinham sido arrematados pelo seu pároco José Nogueira, a 14 de Dezembro de 1931, com a intenção de os aplicar na igreja daquela freguesia¹⁷.

Qual o motivo pelo qual o pároco de Almagreira não chegou a colocar os referidos retábulos na sua igreja, é informação que os documentos disponíveis não veiculam. Certa é a sua venda a 5 de Junho de 1932, cujo recibo é assinado pelo pároco em questão:

*Recebi da Comissão Executiva da Reconstrução da Igreja de S. João Baptista do Lumiar a quantia de quatro mil e quinhentos escudos importância relativa ao custo e mais despesas dos dois altares que cedi a essa comissão. Lisbôa, 5 de Junho de 1932*¹⁸.

Como curiosidade, saliente-se que o padre José Nogueira tinha adquirido os mesmos altares cerca de seis meses antes pela quantia de dois mil e setecentos escudos.

¹⁶ Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar. Doc. avulso.

¹⁷ Arquivo do Museu Militar, *Documentos Relativos à Venda de Artigos Religiosos pelo Museu Militar durante os anos de 1930-32*, 1 cx. Doc. avulso.

¹⁸ Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar. Doc. avulso.



Fig. 2.
Altar de Santa Rita de Cássia,
antigo de N.ª S.ª das Dores,
na igreja de S. João Baptista do Lumiar.
Foto da autora

As obras de adaptação dos altares

Mantendo o ritmo de prossecução das obras de recuperação da igreja, a Comissão de Reconstrução decide, em acta (n.º 10) datada de 5 de Novembro de 1932, proceder à contratação de pessoal credenciado para tomar em mãos o processo de adaptação e posterior montagem dos altares de talha comprados para o efeito. A escolha recaiu no escultor de madeira, José Joaquim Emídio Maior com *atelier* situado na Rua Paiva de Andrade, 3-5, em Lisboa. No currículo do mestre, apresentado no cartão da sua loja, à guarda do arquivo paroquial da igreja do Lumiar, figurava a aprendizagem em *ateliers* conceituados do seu tempo, nomeadamente, a escola *Boullé* de Paris e a obtenção de vários prémios e medalhas, entre as quais se contavam as de ouro na Exposição Industrial Portuguesa de 1888, na Exposição do Grande Club de Lisboa de 1907 e na Exposição do Rio de Janeiro de 1908.

José Emídio Maio é referenciado em 1921 a trabalhar no Palácio Nacional de Queluz, intervindo, concretamente, no restauro da talha das Salas do Trono e da Música, no Quarto de D. Quixote e na Sala das Merendas¹⁹. A escolha do mestre para esta empreitada levou certamente em linha de conta o seu currículo, do qual constavam vários prémios em certames nacionais e internacionais, desde 1888. O mestre terá sido ainda exímio cantor e compositor de fado, elogiado pelos seus

¹⁹ *Palácio Nacional de Queluz*, Ficha de Inventário SIPA, n.º IPA 00006108. Disponível online em (http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6108). [consulta realizada em 6/2/2016]



Fig. 3.
Altar-mor da igreja de
S. João Baptista do Lumiar.
Foto da autora

contemporâneos e descrito como “artista ensamblador de raro mérito, discípulo da escola de Leandro Braga, [que] entregou-se nas horas de ócio ao estudo da guitarra e do canto do fado”²⁰.

A escolha de mestre José Emídio Maior para integrar e adaptar ao espaço arquitectónico da igreja do Lumiar retábulos provenientes de locais distintos, não terá sido fortuita. A sua mestria e experiência, comprovada, quer pela ligação à escola de Leandro Braga, quer pela intervenção em obras de restauro num monumento nacional da envergadura e relevância do Palácio Nacional de Queluz, pesaram seguramente na escolha feita pela socialmente bem relacionada e culta Comissão de Reconstrução da igreja.

A acta n.º 18 de 23 de Abril de 1933 revela-nos uma reviravolta no que concerne às primeiras intenções da comissão quanto à colocação dos altares comprados ao padre Nogueira de Almagreira:

Resolveu-se também que na capella de tampo da nave do Evangelho seja novamente colocada a talha que ali estava antes do incêndio por ser muito dispendiosa a adaptação de talha igual á que vai ser colocada na capella de tampo da outra nave, e não dispor a comissão dos meios necessários para fazer face a essa despeza.

Apesar de ter sido comprado o retábulo destinado a substituir o primitivo de Nossa Senhora do Rosário, certo é que o mesmo não foi aproveitado pela Comissão e terá provavelmente sido revendido. Uma fotografia pertencente ao espólio fotográfico do jornal *Diário de Notícias*, tirada na sequência do incêndio, confirma esta decisão da Comissão.

²⁰ PINTO DE CARVALHO, 1903: 189.



Fig. 4.
Altar de N.ª S.ª do Rosário
da igreja de S. João Baptista do Lumiar
depois do incêndio de 7 de Fevereiro de 1932.
Arquivo Diário de Notícias.

Depois de assente o retábulo-mor era necessário proceder ao seu redouramento, tarefa que coube ao mestre dourador Pedro de Lemos Correia, com loja na Travessa do Ferragial, 16. A decisão foi tomada a 30 de Maio de 1933, ficando lavrada na acta n.º 20. O custo da obra importou em quatro mil e oitocentos escudos. No entanto, a par do douramento do altar-mor, decorriam ainda obras de talha na mesma estrutura. Tal acção é documentada pela adjudicação ao mestre José Emídio Maior da obra de talha, carpintaria e colocação do trono na capela-mor pela quantia de três mil trezentos e cinquenta escudos a 12 de Novembro de 1933, registada na acta n.º 24.

A comissão de reconstrução da igreja do Lumiar mostrava-se empenhada em reabrir o mais rapidamente possível ao culto a sua igreja, pelo que a 8 de Abril de 1934, vinte e seis meses depois do incêndio, decide em acta (n.º 25) mandar dourar o trono da capela-mor a Pedro de Lemos Correia, já responsável pela douramento da restante estrutura do retábulo, pela quantia de dois mil cento e cinquenta escudos.

O primeiro semestre do ano de 1934 ficou marcado pela azáfama reconstrutiva, documentada em acta e nos recibos dos mestres intervenientes nos trabalhos: enquanto se terminava o douramento do altar-mor, encarregava-se paralelamente o mestre entalhador José Emídio Maior de “executar os trabalhos de reparação e assentamento da talha da capela do altar de Nossa Senhora do Rosário...”. Ao mesmo



Fig. 5.
Altar dedicado a S. João Baptista,
primitivo de N.^a S.^a do Rosário,
da igreja homónima do Lumiar.
Foto da autora

tempo decorria o douramento do altar colateral do lado da Epístola, dedicado a N.^a S.^a das Dores, cujo mestre dourador, Artur Paulo André, com loja na Calçada de Santo André, 25-27, emitia recibo, datado de 24 de Março de 1934, atestando a natureza da sua intervenção:

constando do retoque a prata fina burnida e fôska e douradura imitação antigo o qual foi custeado pela Exma. Senhora D. Laura Lambert Moraes.

Em Junho de 1934 terá cessado a colaboração do mestre José Emídio Maior na requalificação da obra de talha do altar-mor e dos altares colaterais, pois a dia 9 desse mesmo mês passa recibo à comissão reconstrutora da igreja pelos quatrocentos escudos que lhe estavam devendo da obra do trono e no dia 28 atesta novamente, em recibo, ter auferido a quantia de quatrocentos escudos pela “execução” da capela de N.^a S.^a do Rosário²¹.

Relativamente a outros objectos de arte deslocados, sabe-se ainda que se delibrou em acta lavrada a 1 de Julho de 1934 (n.º 27), “proceder ... ao arranque do guarda-vento da antiga Igreja de São Julião ... e à sua colocação na Igreja do Lumiar... aos trabalhos de adaptação da teia de pau santo que pertenceu à extinta igreja do Hospital de Arroios...”

²¹ Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar. Docs. avulsos.

Finalmente recuperada, a igreja reabre ao culto no dia 24 de Dezembro de 1934, tendo a reabertura solene ocorrido a 23 de Julho de 1935 com a presença do Cardeal Patriarca de Lisboa D. Manuel II (Cardeal Cerejeira). A derradeira acta da comissão de reconstrução da igreja paroquial do Lumiar (n.º 29), datada de 7 de Julho de 1937, dá conta do aparato do solene evento, abrilhantado por uma missiva papal, na qual o sumo pontífice se “digna agradecer com o título de seu Camareiro de Honra o Reverendo Pároco José Porphyrio Boim em recompensa dos relevantes serviços prestados na freguesia e na direcção superior dos trabalhos e obras da reconstrução da Igreja...”.

Os altares que na actualidade se podem observar na igreja paroquial do Lumiar são fruto da necessidade de recompor, reabilitar e actualizar o espaço litúrgico. Desmontados dos seus locais de origem, deslocados e remontados em estruturas arquitectónicas diferenciadas, a sua forma inicial e oragos sofreram as modificações necessárias a essa nova vida e função. Nesse trajecto reconhecemos as alterações sofridas: o altar-mor recebeu um novo trono e possivelmente o rasgamento de tribuna para o acolher, enquanto o altar dedicado a Nossa Senhora do Rosário, hoje de S. João Baptista, recebeu mais dois degraus no seu trono que, em foto de 1932, se visualizava de cinco degraus, estrutura, aliás, estranha aos retábulos colaterais. As adequações e as reformas consentâneas com a vontade dos encomendadores da igreja do Lumiar são visíveis nos três altares. Embora, aquele dedicado a S. João Baptista seja o único de talha sobrevivente do incêndio, também nele se observa a intervenção e a mão reconstitutiva de mestre José Emídio Maior, em múltiplos detalhes que percorrem o retábulo.

AGRADECIMENTOS

O presente texto deve na sua concepção, informações veiculadas e leituras atentas um agradecimento profundo a Fernando Castro (ANTT), José António Silva, Padre José Caniço (pároco da igreja de S. João Baptista do Lumiar) Luís Albuquerque, (Director do Museu Militar de Lisboa), Fernando Andrade Lemos, Maria João Pereira Coutinho, Paulo Campos Pinto, Pedro Flor, Nuno Grancho, Rosa Trindade Ferreira, Susana Varela Flor, Susana Pedroso e Teresa Sande Lemos.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS:

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Arte Antiga, *Registo de Correspondência Remetida*, L.º 1, fl. 263-264.

Arquivo do Museu Militar, *Documentos Relativos à Venda de Artigos Religiosos pelo Museu Militar durante os anos de 1930-32*, 1 cx. Doc. avulso.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Cartório Notarial de Lisboa* n.º 15 (antigo 7A), Cx. 81, L.º 427, fl. 44.

Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar, *Livro de Actas*, 1932-37.
Idem, *Docs. Avulsos* (1932-1934).

ESTUDOS

FERREIRA, Rosa Maria Trindade César; LEMOS, Fernando Afonso de Andrade (2008) – *Nova Monografia do Lumiar*. Lisboa: Junta de Freguesia do Lumiar.

FERREIRA, Sílvia (2008) – *A Igreja de Santa Catarina. A Talha da Capela-Mor*. Lisboa: Livros Horizonte.

— (2009) – *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720. Os Artistas e as Obras*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.

— (2010) – *A Extinção das Ordens Religiosas em 1834 e o seu Impacte na Obra de Talha*. In VALE, Teresa Leonor M; COUTINHO, Maria João Pereira, coord. – *Lisboa e as Ordens Religiosas. Colóquio de História e de História da Arte| Actas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, p. 73-87.

— (2016) – *A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade: Mecanismos de alienação e de conservação de um património. O papel do Museu Nacional de Arte Antiga*. In GLÓRIA, Ana Celeste, coord. – *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA. Disponível online em <http://hdl.handle.net/10362/16423>.

O Incendio da Igreja do Lumiar (8 Fev. 1932), «O Século», ano 52, n.º 17.927. Lisboa: Jornal O Século, p. 2.

O incendio na igreja do Lumiar é um dos sensacionais assuntos registados no primeiro filme de “O SÉCULO CINEMATOGRAFICO” (12 Fev. 1932), «O Século», ano 52, n.º 17.930. Lisboa: Jornal O Século, p. 1

MATOS, Maria Antónia Pinto de; CAMPILHO, Maria de Sousa e Holstein, coord. (2001) – *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*. Lisboa: IPM, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

Palácio Nacional de Queluz, Ficha de Inventário SIPA, n.º IPA 00006108. Disponível online em (http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6108). [consulta realizada em 6/2/2016].

PINTO DE CARVALHO (1903) – *História do Fado*: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora. *Igreja de São João Baptista*, Ficha de Inventário SIPA, n.º IPA 00005063. Disponível em www.monumentos.pt. [Consulta realizada em 5/02/ 2016].

SOUSA, José Maria Cordeiro de (s.d.) – *A Igreja Paroquial de S. João Baptista do Lumiar. Breves apontamentos para a sua história*. Lisboa: Pia Sociedade de S. Paulo.

Um incendio destroi a igreja do Lumiar (7 Fev. 1932), «O Século», ano 52, n.º 17.926. Lisboa: Jornal O Século, p. 6.

XAVIER, Hugo (2015) – *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.

DE ESPAÇOS SAGRADOS A “VERDADEIROS CANCROS”. AS IGREJAS E CONVENTOS DE VELHA GOA NO SÉCULO XIX

VERA MARIZ*

Resumo: No ano de 1870 o governador-geral da Índia Portuguesa determinou a criação de uma comissão responsável pela descrição e tombamento dos edifícios públicos daquele território. Entre estes encontravam-se as igrejas e conventos de Velha Goa, edifícios sacros nacionalizados na sequência da extinção das ordens religiosas cuja (in)utilidade e estado de conservação vinham sendo seriamente questionados e criticados. Neste âmbito, recorrendo sobretudo a legislação e relatórios da época, bem como a processos pessoais, pretendemos analisar esta iniciativa, identificando protagonistas, motivações, modos de actuação e consequências.

Palavras-chave: Velha Goa; Património; Arquitectura sacra; Extinção das ordens religiosas.

Abstract: In 1870 the governor-general of Portuguese India ordered the creation of a commission responsible for the description and inventory of public buildings of that territory. Among these were the churches and convents of Old Goa, sacred buildings nationalized in the midst of the suppression of religious orders whose (in)utility and state of conservation were being questioned and criticized. In this context, relying mainly on legislation and reports of that time, as well on personal files, we aim to analyse this initiative, identifying key players, motivations, modus operandi and consequences.

Keywords: Old Goa; Heritage; Sacred Architecture; Suppression of religious orders.

* ARTIS – Instituto de História da Arte. verafelixmariz@gmail.com.

INTRÓITO

O processo de declínio de Velha Goa e, em concreto, o incremento da consciência do expressivo contraste verificado entre a magnificência de outrora e a decadência constatada no século XIX, tem sido abordado sob diferentes perspectivas, notando-se, porém, a omnipresença de um assunto: o impacto desta situação no património edificado. A criação no ano de 1870 de uma comissão de descrição e tombamento de edifícios públicos da Índia Portuguesa, ocasião em que se determinou o futuro de diversos conventos extintos da antiga capital, não é, portanto, uma novidade¹.

Porém, até à data, este episódio carecia ainda de um estudo próprio, uma dissecação que permitisse compreender de que modo os espaços sagrados de Velha Goa, a sua importância religiosa, histórica e artística, foi questionada neste período pós-extinção das ordens religiosas, passando, inclusivamente, a ser entendidos como verdadeiras enfermidades. Assim, objectivamos analisar a dita iniciativa de 1870, identificando, para tal, protagonistas, motivações e resoluções determinantes para a preservação ou destruição da parte mais significativa do património edificado de Velha Goa: as construções religiosas.

Neste âmbito, interessa-nos desde já esclarecer que esta iniciativa testemunha eloquentemente uma situação que permanece por estudar de forma sistemática, isto é, as consequências da extinção das ordens religiosas para o património arquitectónico de Velha Goa, sendo, na nossa opinião, uma prova de que as acções promovidas pelo Estado após a nacionalização dos conventos foram manifestamente insuficientes. Neste âmbito refira-se ainda que esta tentativa do governo resolver o problema das elevadíssimas verbas necessárias à conservação de edifícios conventuais nacionalizados, não é inédita, datando de 1841, conforme já foi observado², uma iniciativa idêntica do governador Lopes de Lima: uma vistoria aos conventos extintos de Velha Goa com o intuito de registar o seu estado de conservação e indicar quais deveriam ser demolidos «por não ser possível fazer-se a grande despeza»³. Iniciava-se, deste modo, um processo de destruição patrimonial, sabendo, conforme foi notado⁴, que entre a extinção das ordens religiosas e 1855 foram «demolidos por ordem d'authoridade ou desabados por falta de reparos»⁵ diversas igrejas, conventos, recolhimentos e paços⁶. Afinal, conforme era conhecido na época, «Não tendo havido desde o principio (...) projecto algum assentado para a conservação

¹ FARIA, 2010: 202-204; MENDIRATTA & SANTOS, 2012: 399; VICENTE, 2015: 25.

² FARIA, 2010: 180.

³ BARBUDA, 1841: 79.

⁴ FARIA, 2010: 183.

⁵ MOURÃO, 1859: 642.

⁶ *Ibidem; Idem*, 647-648.

dos Edifícios que deixou vãos a extinção dos Claustros (...) o desleixo andou a par desta circunstancia e tudo ficou sujeito á acção destruidora do tempo»⁷.

1. A COMISSÃO DE DESCRIÇÃO E TOMBAMENTO DE EDIFÍCIOS PÚBLICOS PERTENCENTES AO ESTADO PORTUGUÊS DA ÍNDIA: PROTAGONISTAS E MISSÃO

No ano de 1870 o governador-geral visconde de São Januário (1829-1901) determinou a constituição de uma comissão incumbida de proceder à descrição e tombamento de todos os edifícios públicos pertencentes ao Estado⁸, exceptuando os de Panjim e das praças de Damão e de Diu, bem como construções militares anteriormente visadas por outra iniciativa⁹. A dita comissão seria constituída pelo barão de Combarjua (presidente), por Francisco Manuel Ferreira Martins, Manuel Joaquim Diniz d’Ayalla, António José da Gama e por Manuel Joaquim da Costa Campos (secretário).

A escolha do barão de Combarjua, Ludovico Xavier Mourão Garcês Palha (1814-1871), para presidir à comissão ter-se-á devido em grande parte ao prestígio deste major de artilharia formado pela Academia Militar de Goa¹⁰. Oficial do Supremo Conselho de Justiça Militar, Garcês Palha era “um dos cavalheiros mais importantes da Índia”¹¹, estatuto para o qual terão contribuído a sua descendência e carreira, podendo destacar os cargos de director da Repartição Militar da Secretaria do Governo Geral e de inspector do Arsenal¹². O título de barão atribuído em 1865 atesta, de resto, a importância deste militar natural de Ribandar¹³.

O major Francisco Manuel Ferreira Martins (c. 1816-1882) era, também ele, formado pela Academia Militar de Goa¹⁴. O facto de este militar natural de Bardez ter formação em Engenharia, tendo inclusivamente desempenhado funções nas praças do Norte¹⁵, terá contribuído, certamente, para a sua integração na dita comissão. Porém, mais importante terá sido o facto de Ferreira Martins ter sido responsável, em 1844, pelo «levantamento, bosquejo e desenhos das fachadas dos

⁷ *Idem*, 1859: 642.

⁸ JANUÁRIO, 1870: 425.

⁹ FARIA, 2010: 202-203; PALHA *et al.*, 1870: 321-326.

¹⁰ AHU, SEMU, DGU, n.º 2232, s/n.

¹¹ AHU, SEMU, DGU, n.º 1920, pt. Índia, 1871, s/n.

¹² AHU, SEMU, DGU, n.º 2232, s/n.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ AHU, DGU, n.º 1881, s/n.

¹⁵ *Ibidem*.

maiz recomendaveiz edifícios da Cidade – Velha – Goa»¹⁶, tarefa similar àquela que viria a desempenhar em 1870.

O capitão Manuel Joaquim Diniz d'Ayalla (c. 1825-?) pertencia igualmente ao Corpo de Engenheiros¹⁷, destacando-se dos restantes pelo facto de ter sido lente na Escola Matemática e Militar de Goa. Era igualmente conhecido por dar “sempre satisfatória conta de qualquer serviço da arma que lhe seja cometido”¹⁸.

António José da Gama (1814-1903) era um prestigioso facultativo, um médico reformado natural de Vernã, com carreira de cirurgião no Hospital Militar de Goa e de lente na Escola Médico-Cirúrgica¹⁹. A sua escolha para integrar a comissão de 1870 justificar-se-á pela sua notoriedade mas, sobretudo, pela necessidade de avaliação das condições de salubridade dos locais onde se encontravam os edifícios visados.

Por sua vez Manuel Joaquim da Costa Campos era escrivão da Imprensa Nacional, sendo interessante notar que anos antes tinha sido administrador dos Prédios Nacionais de Diu e vereador da Câmara Municipal da mesma praça²⁰.

Neste contexto consideramos igualmente importante ter em consideração o papel desempenhado pelo visconde de São Januário, o governador-geral responsável pela criação desta comissão. Pouco tempo depois da sua chegada à Índia, Januário Correia de Almeida reconheceu que «O estado da administração em quasi todos os seus ramos é frouxa»²¹, situação que o terá levado a visitar os estabelecimentos públicos do território²². Terá sido precisamente neste âmbito que este governador-geral acabaria por visitar, entre outros estabelecimentos públicos²³, as igrejas e conventos de Velha Goa, uma iniciativa que reflecte a necessidade de conhecer desde cedo este novo universo de actuação, reconhecendo-se na época que «*Ver pelos seus próprios olhos, é conselho de boa política, indício de boa justiça, e preceito de boa governação.*»²⁴.

Por outro lado, segundo nos parece, tanto esta iniciativa como a criação da dita comissão, podem ser entendidas como testemunhos do interesse do visconde de São Januário pelas Obras Públicas e pelo património. Se não note-se como estamos perante um homem que além de ter integrado a Marinha e o Exército, estudou

¹⁶ AHU, *Processos militares*, Francisco Manuel Ferreira Martins.

¹⁷ AHU, DGU, nº 1881, s/n.

¹⁸ AHU, DGU, nº 1881, s/n.

¹⁹ ABREU, 1874: 6.

²⁰ AHU, SEMU, DGU, nº 2232, s/n.

²¹ AHU, SEMU, DGU, nº 1920, pt. 1870, s/n.

²² *Ibidem*.

²³ Sem autor, 1870: 418-419.

²⁴ Sem autor, 1870: 419.

Matemática e Filosofia, tendo sido, também, engenheiro civil e militar em Cabo Verde²⁵. De resto, depois desta primeira experiência na direcção de um serviço de Obras Públicas, entre outros cargos, Correia de Almeida voltaria a desempenhar função análoga na metrópole²⁶. Finalmente note-se que num dos seus regressos a Lisboa, já depois da fase da Índia, Januário Correia de Almeida viria a suceder ao incontornável Possidónio da Silva (1806-1896) na presidência da Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses²⁷. Para concluir refira-se, ainda, o facto do visconde de São Januário ter sido um ávido coleccionador de peças orientais e de arte pré-colombiana²⁸.

Estamos, portanto, perante uma comissão essencialmente militar no seio da qual os engenheiros terão desempenhado o papel mais relevante. Por outro lado, defendemos que a integração de um homem como António José da Gama ilustra a intenção de levantar e descrever os edifícios públicos do Estado da Índia com a maior exactidão possível, atendendo inclusivamente às condições de salubridade. A constituição desta comissão é, afinal, um reflexo dos objectivos traçados pelo governador-geral: a apresentação de descrições dos edifícios, bem como de plantas do contorno e perímetro de cada construção e suas dependências, abrangendo ou distinguindo as construções dos respectivos terrenos que não estivessem aforados²⁹. Adicionalmente a comissão deveria apresentar pareceres acerca do estado dos edifícios; das vantagens da sua conservação e utilização, indicando, desde logo, uma finalidade; das despesas inerentes ao seu aproveitamento; ou das condições de salubridade dos locais; factores que levariam os vogais a sugerir, conforme lhes era solicitado, a conservação ou alienação destes imóveis³⁰.

Percebemos, assim, que os motivos subjacentes ao lançamento desta iniciativa parecem ter sido essencialmente pragmáticos: as somas despendidas anualmente em reparações nos edifícios públicos, sobretudo nos «mais antigos e desaproveitados»³¹, eram consideradas excessivas. Era, por isso, necessário potencializar a sua utilidade, distinguindo à margem de apreciações estéticas, históricas e espirituais, os edifícios que tinham potencial para serem utilizados pelo Estado, daqueles cujo estado de conservação era prejudicial para os cofres públicos. No caso dos segundos a situação poderia ser invertida através da sua alienação ou utilização dos respectivos terrenos para a construção de novos edifícios e estabelecimento de culturas

²⁵ LEÃO, 1880: 6-7.

²⁶ LEÃO, 1880: 7.

²⁷ CARDOSO, 2012-2013: 31-44.

²⁸ PEREIRA, 2002: 60-74.

²⁹ JANUÁRIO, 1870: 425.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

agrícolas³². Porém, como veremos, ao contrário do que foi inicialmente previsto, a comissão acabaria por compreender que a sua tarefa teria de ser obrigatoriamente mais complexa, tendo em consideração, também, valores históricos e artísticos ou, se preferirmos, o estatuto de “monumentos da arte, da história e glória nacional”³³.

2. A ACÇÃO DA COMISSÃO: CONSERVAR, DEMOLIR OU ALIENAR?

Os trabalhos da comissão decorreriam ao longo de cerca de quatro meses, entre Junho e Outubro de 1870³⁴. Tendo como referência uma relação de edifícios enviada pela Junta da Fazenda Pública, os vogais procederam à visita, exame, descrição e levantamento de mais de três dezenas de igrejas, palácios, capelas, conventos, quartéis, seminários e casas de catecúmenos em diferentes estados de conservação e localizados, sobretudo, em Velha Goa e povoações vizinhas. Perante a impossibilidade de reunir no presente estudo a totalidade das análises referentes às considerações tecidas pela comissão, interessa-nos, sobretudo, expor aqueles que terão sido os aspectos mais marcantes do seu pensamento e actuação.

Em primeiro lugar observe-se a compreensão da comissão face à existência de uma forma de actuação que não a conservação, alienação ou a simples demolição destes edifícios, medidas previstas nos momentos iniciais: a reutilização dos materiais em obras públicas. É essa a solução apontada para as «pedras e lageas prestáveis»³⁵ de parte do convento de São Francisco, ou para os materiais do palácio arquiepiscopal de Panelim, edifício muito arruinado cuja recuperação seria demasiado dispendiosa³⁶. O caso da igreja e convento de São Boaventura também é interessante pois a comissão, ciente da eminência do seu colapso total, viria a alertar para o facto de uma demolição urgente permitir evitar a inutilização de materiais com potencial para serem reutilizados³⁷.

Notámos, também, que apesar da portaria inaugural não o prever, os vogais, tendo liberdade para tal, tiveram a capacidade de – extrapolando a questão da relevância económica – compreender o valor artístico e histórico destes monumentos, testemunhos da presença portuguesa no Oriente, aspectos que vinham sendo frequentemente esquecidos ou ignorados. Assim o atestam algumas das descrições

³² *Ibidem*.

³³ CUMBARJUA *et al.*, 1870: 767.

³⁴ *Idem*, 1870: 767-768, 778-780, 790-791, 800-801.

³⁵ *Idem.*, 1870: 768.

³⁶ *Idem*, 1870: 780.

³⁷ *Idem*, 1870: 780.

apresentadas, nomeadamente as referências à «excellencia e belezas»³⁸ da igreja da Divina Providência ou ao facto do convento de São Francisco constituir um verdadeiro «monumento da história e gloriosas tradições, e também da arte»³⁹. Na verdade, o «amor e respeito»⁴⁰ suscitados nesta comissão por estes vetustos monumentos foram de tal modo intensos que os intervenientes acabariam por temer ter proposto a conservação de mais edifícios do que seria inicialmente expectável.

Concomitantemente, embora não possamos falar de um domínio total da história de cada um dos edifícios examinados pela comissão, pois nem sempre são feitas referências, por exemplo, às épocas de construção, somos levados a reconhecer que havia, efectivamente, um conhecimento apreciável. Afinal, se por um lado não observamos qualquer referência à história da sé catedral, por outro lado deparamo-nos com o caso do convento de São Francisco, a propósito do qual é estabelecida uma ligação entre o mesmo e a conquista da cidade por Afonso de Albuquerque, avançando-se, inclusivamente, com a referência a restauros, informação que consta igualmente no parecer acerca da capela de São Francisco Xavier⁴¹.

Porém, tal como a comissão se aperceberia ao longo do desempenho da sua missão, a importância destes edifícios não poderia ser avaliada tendo em conta, exclusivamente, critérios artísticos, arquitectónicos, históricos ou económicos. Neste âmbito, seria necessário ter igualmente em consideração valores espirituais, ainda que, como sabemos, grande parte dos edifícios tenha sido previamente despida da sua ancestral sacralidade conventual. Ainda assim, segundo percebemos, a sensibilidade dos vogais para esta questão, terá sido, em grande parte, despertada numa fase em que os trabalhos já decorriam, tendo recebido diversos requerimentos da população implorando pela preservação dos conventos do Bom Jesus, São Caetano e da Madre de Deus⁴². Simultaneamente note-se ainda que a compreensão dos vogais em relação a esta preocupação e devoção demonstradas pela população não foi total, sugerindo-se, no caso do convento da Madre de Deus, que a afamada imagem da Senhora fosse trasladada, procedendo-se, mais tarde, à demolição ou venda do edifício⁴³.

Não podemos, ainda, deixar de mencionar a sistemática avaliação das condições de higiene dos locais de implantação dos edifícios, situação explicada pelo facto da insalubridade ter sido um dos factores que mais contribuíram para o declínio de Velha Goa ao longo dos séculos. A título de exemplo refira-se o elogio à localiza-

³⁸ *Idem*, 1870: 778.

³⁹ *Idem*, 1870: 767.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ CUMBARJUA *et al.*, 1870: 800.

⁴² *Idem*, 1870: 790.

⁴³ *Ibidem*.

ção do paço patriarcal, não havendo, na opinião dos vogais, «casa mais favorecida de condições higienicas»⁴⁴. Por outro lado, a situação seria particularmente preocupante no monte do seminário do Chorão, ruínas envoltas numa “atmosfera impregnada das morbificas exalações dos pantanos e dos despojos vegetaes em putrefação no solo, das aguas estagnadas dos poços e das vasas do rio”⁴⁵.

Antes de passarmos a uma síntese dos pareceres apresentados pela comissão, em termos do destino dos edifícios analisados, interessa-nos destacar que, por vezes, a preservação não foi somente determinada pelo seu valor histórico e artístico, bom estado de conservação ou utilidade mas, também, pela ausência de benefícios económicos inerentes à demolição ou venda de construções localizadas em áreas que levantavam sérias dificuldades a um eventual transporte de materiais a reutilizar. Foi este o caso da capela de Santo António de Pádua⁴⁶.

Em síntese, a comissão propôs a conservação da sé de Goa e paço episcopal, igreja do Espírito Santo; convento de São Caetano e igreja da Divina Providência, igreja do Bom Jesus, capela de Santa Catarina, capela de Santo António, convento e igreja de Nossa Senhora do Pilar, casa de catecúmenos e capela de Nossa Senhora da Vitória, capela de São Francisco Xavier, ruínas do colégio de São Paulo, do paço dos vice-reis e do convento e igreja de São Domingos. Por sua vez, o convento de São Francisco e o quartel de Panelim deveriam ser somente parcialmente conservados. Relativamente a demolições, a comissão elencou o palácio arquiépiscopal de Panelim, convento e igreja de São Boaventura, palácio rural dos arcebispos e convento da Madre Deus que poderia, também, ser vendido à semelhança dos seguintes edifícios: igreja de Santa Maria Madalena, seminário do Chorão, ruínas do convento e igreja de Nossa Senhora do Carmo e do convento e igreja da Cruz dos Milagres. Já a venda das ruínas da igreja e convento de Santo Agostinho deveria ser somente parcial, salvaguardando-se o frontispício do templo.

Porém é importante notar que a tomada de decisões não foi sempre pacífica, sabendo que no caso do convento da Madre de Deus, Costa Campos discordou da proposta de demolição total, tendo demonstrado uma sensibilidade notável e um conhecimento considerável acerca da importância histórica e religiosa do conjunto, um local onde “parece que uns ecos do passado se escutam ainda atravez dos seculos”⁴⁷.

A comissão de descrição e tombamento seria dissolvida logo após a conclusão dos seus trabalhos, isto é, depois de ter fornecido «os elementos necessarios

⁴⁴ CUMBARJUA *et al.*, 1870: 767.

⁴⁵ *Idem*, 1870: 791.

⁴⁶ *Idem*, 1870: 779.

⁴⁷ *Idem*, 1870: 790.

para o governo deliberar como for mais oportuno e conveniente sobre o destino que devam ter aquelles edificios»⁴⁸. Ficava assim dado um passo significativo no sentido de inverter a tendência verificada desde a extinção das ordens religiosas, a acção do «camartelo [que] vinha derribando e arrasando, sem exame, sem processo algum, incansavelmente»⁴⁹ os monumentos sacros da outrora gloriosa *Roma do Oriente*.

No entanto, a verdade é que a paulatina e, em muitos casos, irreversível decadência dos edifícios religiosos de Velha Goa, não seria totalmente saneada, sendo frequentes ao longo das últimas décadas do século XIX as críticas ao dispêndio exigido pela manutenção deste património. A este propósito refira-se o caso de Cândido Xavier Cordeiro (1842-1905), director das Obras Públicas que tendo promovido reparações em muitos destes monumentos, era, simultaneamente, profundamente crítico das elevadas somas de dinheiro consumidas por estes trabalhos. A rispidez do comentário tecido por aquele engenheiro à «enorme despeza (...) em reparações de edificios»⁵⁰ e, em concreto, às verbas consumidas pelos conventos de Velha Goa é perfeitamente elucidativa desta situação: «tres quartas partes, ou 37.000 rupias, foram despendidas em Pangim e Velha Goa (...) os conventos de Velha Goa são uns verdadeiros cancros»⁵¹. Deste modo, tendo em consideração as muitas necessidades dos edifícios públicos, não é de estranhar que, entre os anos de 1885 e 1887, por exemplo, só tenham sido realizadas «obras julgadas indispensáveis»⁵².

Finalmente esclareça-se que, não obstante as dificuldades sentidas neste período em termos da relação entre a escassez de verbas e as elevadas necessidades de reparação do património arquitectónico de Velha Goa, conforme demonstrámos em outra ocasião⁵³, grande parte das verbas da direcção de Obras Públicas foi, de facto, direccionada para concertos e reformas de edifícios de indiscutível importância histórico-artística. Afinal à época, não obstante os queixumes mais ou menos frequentes, reconhecia-se já que apesar do elevado valor exigido pelas igrejas e conventos de Velha Goa, este sacrifício era absolutamente necessário pois, caso contrário, os «edifícios que ainda hoje são visitados por estrangeiros, cairão em completa ruína e deixarão de existir como sucedeu às outras igrejas»⁵⁴.

⁴⁸ *Idem*, 1870: 767.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ CORDEIRO, 1883: 3.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ALBUQUERQUE, 1887: 3.

⁵³ MARIZ, 2016: 684.

⁵⁴ AHU, SEMU, n.º2582, cód. 1B, s/n.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência da comissão de 1870 parece-nos uma prova insofismável do impacto exercido pela extinção das ordens religiosas sobre as construções conventuais de Velha Goa e da ineficácia das medidas tomadas pelo Estado após a sua nacionalização. Assim o atestam os pareceres favoráveis à demolição ou alienação de edifícios arruinados e, como tal, desinteressantes ou prejudiciais de um ponto de vista económico.

Trata-se, também, de um testemunho de uma época de transição marcada pelo manifesto incremento de uma consciência patrimonial e histórica que, neste caso, é comprovada pela transformação de uma iniciativa de preocupações meramente económicas numa missão pontuada por diversas manifestações de entendimento da importância histórica, artística e religiosa dos edifícios visados. Para tal terão contribuído, entre outros factores, a noção cada vez mais generalizada e sedimentada da decadência de Velha Goa e o desejo de recuperar a vitalidade de outrora, conjugando-a, idealmente, com o muito necessário desenvolvimento do próprio Estado Português da Índia.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Miguel Vicente de (1874) – *Noção de alguns filhos distintos da Índia Portuguesa que se illustraram fora da Patria*. Nova Goa: Imprensa Nacional.
- AHU – DGU, nº 1881, s/n
- AHU – *Processos militares*, Francisco Manuel Ferreira Martins.
- AHU – SEMU, DGU, nº 1920, pt. Índia/1871, s/n.
- AHU – SEMU, nº2582, cód. 1B, s/n [Relatório 1901-1902].
- AHU – SEMU, DGU, nº 2232, s/n.
- AHU – SEMU, DGU, nº 1920, pt. 1870, s/n
- ALBUQUERQUE, Fernando (1887), *Relatório*. “Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia”, nº262 – suplemento. Goa: Imprensa Nacional, p. 1-4.
- BARBUDA, Claudio (1841) – N°304. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº11. Goa: Typographia Nacional, p. 79.
- CARDOSO, João Luís (2012-2013) – *O Conde de São Januário, Presidente da Associação dos Arqueólogos Portugueses (1896-1901)*. “Arqueologia & História”, vols. 64-65. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, p. 31-44.
- CORDEIRO, Cândido Xavier (1883) – *Relatório*. “Boletim Oficial do Governo do Estado da Índia”, nº289 – suplemento. Goa: Imprensa Nacional, p. 1-5.

- CUMBARJUA, Barão de, *et al.* (1870) – *Relatório*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº83. Goa: Typographia Nacional, p. 767-768.
- Relatório*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº84. Goa: Typographia Nacional, p. 778-780;
- Relatório*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº85. Goa: Typographia Nacional, p. 790-791.
- Relatório*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº86. Goa: Typographia Nacional, p. 800-801.
- FARIA, Alice Santiago (2010) – *L'Architecture Coloniale Portugaise à Goa. Le Département des Travaux Publics, 1840-1926*. Paris: Université Paris 1. Tese de doutoramento.
- JANUÁRIO, Visconde de São (1870) – *Nº126*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, Goa: Typographia Nacional, p. 425.
- LEÃO, A. de (1880) – *Perfis Militares. O Visconde de San Januario. Tenente Coronel do Corpo do Estado Maio*. Lisboa, Lallement frères (impr.), p. 5-19.
- MARIZ, Vera (2016) – *A “memória do Império” ou o “império da Memória”: a salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino (1930-1974)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- MENDES, António Lopes (1886) – *A India portugueza: breve descripção das possessões portuguezas na Asia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2 vols.
- MENDIRATTA, Sidh; SANTOS, Joaquim Rodrigues dos (2012) – “*Visiono Velha Goa, a Cidade Morta, Reanimar-se...*”: o Plano de Intenções de 1960 para a Musealização de Velha Goa”. In MATOS, Artur Teodoro; CUNHA, João Teles, coord. – *Goa: Passado e Presente*. Lisboa: CEPCEP-UCP, p. 397-414., p. 397-414.
- MOURÃO, C. J. (1859) – *Alguns esclarecimentos (...)*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº98. Goa: Typographia Nacional, p. 641-643.
- PALHA, José Garcez (1870) – [Relatório]. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº 32. Goa: Typographia Nacional, pp. 321-326.
- PEREIRA, Maria Manuela Cantinho (2002) – *O colecionador visconde de São Januário: orientalismo e americanismo nas coleções oitocentistas*. “Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa”, série 120, nº 1-12. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, p. 60-74.
- [Sem autor] (1870) – *Notícias da Índia*. “Boletim do Governo do Estado da Índia”, nº45. Goa: Typographia Nacional, p. 418-419.
- SOARES, Joaquim Pedro Celestino (1853) – *Documentos comprovativos do Bosquejo das possessões Portuguezas no Oriente*. Lisboa: Imprensa Nacional. Tomo III.
- VICENTE, Filipa Lowndes (2015) – *Entre dois Impérios. Viajantes britânicos em Goa (1800-1940)*. Lisboa: Tinta-da-China.

SIGLAS

- AHU = Arquivo Histórico Ultramarino
SEMU = Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar.
DGU = Direcção Geral do Ultramar

NOMEN EST OMEN OR A TESTIMONIAL POTENTIAL OF PLACE: THE CHURCH OF THE HOLY VIRGIN OF LJEVISA IN PRIZREN

JELENA PAVLIČIĆ*

Resumo: O presente artigo aborda o fenómeno do património cultural através do reconhecimento das mudanças semânticas de um objeto patrimonial e dos seus usos ao longo do tempo. Esta questão é examinada através do estudo da igreja de Nossa Senhora de Ljevisa, em Prizren. Esta igreja é vista como um organismo vivo cujos significados se modificam de acordo com o contexto em que é comunicada, interpretada e utilizada. Este objeto funcionou como igreja, mesquita, novamente igreja, tendo presentemente o estatuto de monumento histórico e cultural. Foi inscrito em 2006 na lista de Património Mundial em Risco da UNESCO, como representante da Sérvia, devido aos seus valores de importância universal, assim como pela instrumentalização política pós-guerra. Para compreender as mudanças semânticas desta igreja e monumento ao longo do tempo, e para definir o seu *potencial de testemunho*, todos os nomes desta igreja serão analisados, seguindo a frase Latina *Nomen est omen*.

Palavras-chave: Igreja de Nossa Senhora de Ljevisa em Prizren; Continuum, Testemunho do passado; Heterotopia.

Abstract: The paper deals with the phenomenon of cultural heritage through recognizing the semantic changes of a heritage object and its uses over time. This is examined through the case of the Church of Holy Virgin of Ljevisa in Prizren. This church is seen as a living organism whose meanings are changing in accordance with the context in which it is communicated, interpreted and used. This object functioned as a church, mosque, church again, and nowadays it has the status of cultural and historical monument. In 2006 it was inscribed on UNESCO World Heritage in Danger List as the representative of Serbia, due to its values of universal significance, but also due to postwar political instrumentalization. To understand semantic changes of this church and monument through time, and to define its *testimonial potential*, all the names the church has had shall be analysed, following the Latin phrase *Nomen est omen*.

Keywords: The Church of the Holy Virgin of Ljevisa in Prizren; continuum, testimony of the past; heterotopia.

* Art historian. Assistant at the Faculty of Arts, University of Pristina – Kosovska Mitrovica; Researcher in the Centre for Museology and Heritology, Faculty of Philosophy, Belgrade. jpavlicic@gmail.com.

1. INTRODUCTION

This paper deals with the issue of understanding heritage of the Church of the Holy Virgin of Ljevisa in Prizren, which consequently might affect its efficient protection. Although this church was declared a cultural monument in 1948 as a medieval heritage, and soon afterwards was scientifically examined, methods of valorization of its rich history influenced the selective understanding and acceptance of this sacred place in the corpus of the social awareness. This became the most apparent after the war in Kosovo and Metohija at the end of the last century, during and after which the church has been the target of numerous physical attacks and misinterpretations¹. Current status of the monument highlights the discrepancy between protection institutions, scientific and local communities in their relation to the monument². This paper aims to point out the possibility of understanding testimonial potential of this church, which needs to be preserved in its entirety if our aim is heritage protection, but also for the sake of reconciliation of different, conflicting, interpretations of this church. To understand the semantic changes this cultural and historical monument has experienced, in this paper, we are discussing all the names it has had over time.

2. HERITAGE – THEORETICAL UNDERSTANDING

Cultural and historical monument that we observe in the paper has had its real place, i.e. it has existed in the real, physical space and time that can be described. But, seeing it as an object in the physical system of space-time does not produce a very clear idea of what the monument is. Such a structure would tell about his materiality, age, possibly a *historicity*, as defined by Alois Riegl, an Austrian art historian, in the early twentieth century. The *historicity* of a monument refers to a specific moment in the past, but the choice of this moment is left to our subjective preferences. Although recognizing the *historical value* of the monument enriches our experience of the past, interest of modern humans for the objects inherited from previous human generations is not satisfied. It is not exhausted by the *historical value* nor *age value* that offers almost religious feeling, because the object's appearance reveals that the monument has survived for a long period³. Identification of monument's age value and historical value, directs us to give the monument status of *document of the past*,

¹ JOKIĆ, 2003; 2004.

² PAVLIČIĆ, 2016.

³ RIEGL, 1903.

through which we may understand the nature and primarily social history⁴. Still, history is not only about the past, but also about the present, because it actively participates in creation of everyday reality, peoples' identities and our vision and comprehension of the world. As such, the past is often used as a 'wonder' able to explain contemporary events and solve current problems⁵. So, the monument is also a *document of present time*. This changed comprehension appeared in the second half of the XX century when the idea of heritage and its uses was challenged across academic disciplines. For example, new theories in museology challenged the idea that heritage value is self-evident and introduced new aspects of memory, identity of an object, local community and participants in exploring the value of an object⁶. The reception of the monument as a *document of the present*, necessarily leads to a more responsible approach to the heritage, on the one hand, and to the broader categories of the valorization of monuments, on the other hand.

The genesis of this theoretical 'extensions' came from the Central European approach that takes *museality* as the primary subject of museological research⁷. In 1970, Czech museologist Zbinek Stransky brought in the concept of museality⁸ as a characteristic of an object from the material world, which in the museological reality documents the reality of primary or archaeological context from which it was collected. When applied to heritage that is immovable property in space, this means that buildings and their complexes can document the physical and spiritual context in which they originated and existed, with all the values and meanings they had acquired during the course of their existence⁹. The capacity of museality and qualities of a *testimony*, are attributes of the entire heritage. This theoretical approach had an important impact on the holistic understanding of the idea of heritage in the Balkans and beyond¹⁰. A unique scientific discipline, named *Heritology* and based on the phenomenon of heritage itself, was proposed in 1982. This discipline broadens the definition of museology in such a way that it consolidates new museological manifestations and has a holistic approach to the problems of protection and treatment of heritage. In the last two decades, heritology has become a scientific discipline that not only corresponds to the traditional aims of museology, but also aims at understanding the origin and nature of heritage, the

⁴ TOMIĆ, 1983: 31–32.

⁵ KULJIĆ, 2006: 214.

⁶ VERGO, 1989: 3; MENSCH, 1992: 32.

⁷ MENSCH, 1992: 41–46; POPADIĆ, 2015: 154–155.

⁸ STRANSKY, 1970: 35.

⁹ MAROEVIĆ, 1993: 96.

¹⁰ ŠOLA, 1997.

purpose of inheritance as well as the forms and potentials of the *uses of heritage* in the contemporary world.

Still, when it comes to contemporary recognition, evaluation and protection of heritage through heritage organizations, it is usually done by promoting profane values such as the exclusivity, uniqueness, originality, universality of an object, which means its primary context usually¹¹. The synergy of theory and practice does not exist yet, and this synergy alone may bring the effective protection of heritage.

The values of a monument are in its potential to have an active role in today's life. That potential is immaterial part of an object that can 'awake' silent (material) witnesses. Identifying potential and its use in the present provides (and determines) the future of this heritage and protection of its possible meanings. In this paper we use all the names related to a particular monument, evoking the meaning of the Latin phrase saying «Nomen est omen»¹², within previously defined theoretical framework in order to show the possibilities of understanding the heritage of the Church of the Holy Virgin of Ljevisa and the testimonial potential of this monument.

3. *NOMEN EST OMEN* – THROUGH THE NAMES OF THE MONUMENT

The Church of the Holy Virgin of Ljevisa (Fig. 1) is one of those cultural monuments whose material remains from the (different) past are visible and clearly combined into a harmonious whole. The number of these structures is in proportion to historical moments that are important for changing the monument and the town of Prizren. Centuries of experience, the effects of various ethnic and religious groups have defined the monument as we see it today. The church has also become a document for reading the history of the town of Prizren.

In the material and functional sense, the Church of the Holy Virgin of Ljevisa in Prizren underwent numerous transformations, and therefore changes of meaning, too. These changes are present in chronological layers and appear to be the logical consequence of social events of certain periods. In future periods they should never cease to exist at the level of memory. The meaning and significance of any cultural monument in the modern age is built through activation, actualization and interpretation of these fields of meaning. Glimpse into the past, expected or

¹¹ For example Criteria for the selection of sites to be included on the UNESCO World Heritage list <http://whc.unesco.org/en/criteria/02/05/2016>

¹² «The name is the sign»; See: http://www.latin-dictionary.org/latin/english/meaning/Nomen_est_omen (accessed on 11/05/2016)



Fig. 1.
Church of the Holy Virgin of Ljevisa in Prizren, Photo taken after 1953.
Source: Institut for protection of monument Prizren

undesirable one, creates a more complete image of heritage and above all shows the living history of monument through identities of others.

The Church of the Holy Virgin of Ljevisa in Prizren is considered the oldest in Prizren, but the start of its formation is not precisely known. In fact, if we talk about the building which now exists in this city, following the label in relief strip of bricks on the outside of the altar apse, we could date it in 1306/1307¹³. It is recorded that the church was renewed «from the base» by King Stefan Uros II Milutin Nemanjić, i.e. rebuilt from the ground upon the previous one. The older one is thought to be from the XI century, since it was first mentioned at the time. The record, which dates from 1019, from the charter of Emperor Basil II which regulates the status of the Ohrid Archbishopric after the fall of Samuil empire, among other things, mentions that **bishop's residence** is located in Prizren. Although the Church of the Holy Virgin of Ljevisa is not explicitly said to be the seat of a diocese, it is widely accepted among researchers that it had to be the **basilica** which existed at the present site of the church of the Virgin of Ljevisa¹⁴. So the “awakening” of these holy place can be put in this time frame. Meanwhile, the discovery of material remains, e.g. spolia from the VI century built into the monument itself and coins of Byzantine Emperor Roman I Lekapenos from the X century discovered during archaeological excavations, relativizes the date frame of the founding of the first church¹⁵. These data not only give us information about the (in)accurate dating, but, more importantly

¹³ PANIĆ & BABIĆ, 1975.

¹⁴ Ibid: 11.

¹⁵ NENADOVIĆ, 1963: 23–24.

raise the question of the identity of the place through the process of inheritance. The sanctity of the original church has been a heritage potential that the next generation inherited, preserved and upgraded. For raising the church on the foundations of an older one, it is necessary and sufficient to have the memory of the sanctity of the place¹⁶. Remembering the sanctity of the place made it possible to recall and challenge the potential of the past. What we remember and what we would like to keep causes the creation of *hierotopy*. Thus, the creation and preservation of the holy place by people's conscious decision creates *hierotopy*, as Russian art historian and byzantinist Alexei Lidov offered and explained this term¹⁷. King Milutin used sanctity of the place and parts of healthy construction of old building to construct the Church of the Holy Virgin. It is written that he «built it from its foundation», because the remains were not well preserved and a new building project was devised in the XIV century¹⁸. In his *reconstruction* we recognize not only the continuum of the holy place, but the continuum of the Nemanjić dynasty. Connection between the founder of the dynasty and the founder of the church is also expressed through new relatives – King Milutin's father in law was the Byzantine Emperor Andronikos II Palaiologos, and that is stressed in the inscription near the painted king in the narthex of the church¹⁹. In this manner King Milutin emphasized his legitimacy: his right to the throne and the continuation of the building tradition. This is also reflected through the spatial composition and decorative program of the church. Paintings in the inner narthex established King Milutin's direct link with the founder of the dynasty Simeon Nemanja and his other ancestors. Characters shown on the east and west side of the narthex are linked conceptually and formally. They represent the basis of a genealogical lineage of Nemanjić dynasty painted couple of years later in the King Milutin's church of Gračanica monastery²⁰. During the reign of King Milutin, the process of experience exchange between Serbian and Byzantine centers was accelerated due to the newly conquered areas. Thus, a new wave of Byzantinization, in painting already influenced by Byzantine formulas, involved the appropriation of new stylistic and thematic ideas. In architecture this meant abandoning the forms of Raska school and turning to the models characteristic for the monuments from East²¹.

In this chain of inheriting, Milutin's church has been connected to the basilica from the XI century, but through a later one from the time of Sava Nemanjić. During

¹⁶ JOKILETO, 2002: 15.

¹⁷ LIDOV, 2006.

¹⁸ NENADOVIĆ, 1963.

¹⁹ PANIĆ & BABIĆ, 1975: 19.

²⁰ VOJVODIĆ, 2007.

²¹ PANIĆ & BABIĆ, 1975: 17.

the second decade of the XIII century Prizren belonged to the country of King Stefan the First Crowned, where, after the political, the ecclesiastical independence was gained in 1219. Basilica of the period was modified in the architectural and painterly sense, as evidenced by remains of highly preserved walls and three frescoes.

When the mid-XIV century Prizren became one of the imperial capitals there was another semantic change related to the church. During Emperor Dušan Nemanjić, after declaration of the Patriarchate in 1346, the Church of the Holy Virgin of Ljevisa became the seat of **Prizren archbishopric**. This name was retained later, after the conquest of the Turks then many papers and religious books from this period marked church as stated²².

Still, this church is mainly known as the **Virgin of Ljevisa** [Serbian: Bogorodica Ljeviška]. It was mentioned as such by travelers who visited the town in the late XIX century, and were the first to write about its monumental values. This name was known in the Middle Ages - it was mentioned as such in the brick relief strip on the outer side of the altar apse of the church - and so it is known today. But what is indicated by the words of its name? Can we analyze them separately?

In fact, at first glance, we see that these two words cannot go together, i.e. they do not point to the same characteristics. *Ljevisa* word, we would say, defines the topos of the church, its placement in the Levis field. While there is no precise answer to the question how this word settled in and got annexed to the name, there is a famous memo by Petar Kostic, who wrote about many legends from the history of Prizren in the XIX century. According to one of the records, church was once on the left bank (in Serbian: leva, levi, levo) of the river Bistrica, hence the formation of words or geographic notion *Levisa* which marks the part of the town where the church has been. It has been assumed that the subsequent outpouring relocated river's flow, so the church is no longer on the left bank of the Bistrica but on her right bank, burrowed into the city and surrounded by many small houses²³. This presumption has not been proven.

However, a paper found among less known literature, confronts us with the thesis that the name *Ljevisa* indicates the hagiotopeponim. If so, it testifies in favor of continuity and the importance of this sacred place for Prizren area since before Nemanjić age. Bearing in mind that the Virgin of Ljevisa was the Episcopal Church and the administrative seat of the wider area, the author assumes that the name of *Levisa* marks church property, and not just part of the town, as evidenced by the

²² PANIĆ & BABIĆ, 1975: 19.

²³ KOSTIĆ, 1928; JASTREBOV, 1995: 29–36.

titles of villages that were given to the church²⁴. *Levisa* as a descriptive adjective in this context, much later, was added to the name of King Milutin's restored church much later, in the XIV century. The older churches were probably dedicated to the Virgin Eleusa, from whose name Loma performed possessive adjective and builds hagiotoponim²⁵.

Dedication to the Virgin Eleusa did not last for centuries. From the XIV century biographer of King Milutin Nemanjić archbishop Danilo II we know that the church is dedicated to the Assumption of the Virgin Mary, but it seems that this dedication did not survive as part of its name²⁶. The **Virgin** in the context of changing the name of the place shows the other semantic changes that were followed by later functional transformation.

In June 1455, the army of Mehmed II the Conqueror occupied Prizren as part of the newly conquered territories²⁷. In the following period²⁸ the church was turned into a mosque. The wood, and later on brick minaret was added, the mihrab was raised, vaults and walls of the old building got a new look in line with the new function. The semantic meaning of this temple passed through even greater changes. In fact, this was an integral part of the material transformations that we have listed, but in meaning alterations we can identify changes of testimonial potential of the monument. These changes are deeper than the physical.

Due to the size of the temple, and a good position and status in town, the church was converted into a mosque named **Atik** (Cami-i Atik)²⁹. In a way, this has given a certain significance to a church. *Atik* in Arabic means old, antique, important³⁰.

It seems that even then it was recognized as monument. At the same time, it was called **Juma Mosque** (Cuma camisa), i.e. Friday Mosque, because that was the day of praying. This name raised the church's importance, but also endowed it with a new name – **The Church of St. Petka**, because of the day on which it was the most-visited during religious ceremony (Friday – Serb. petak). This is actually the result of changes in the social structure of the town and users of the temple. After a long period of Turkish rule in Prizren the dedication and first name of the church was forgotten. Changing the function of the church implies changing of

²⁴ Some of the villages whose names were analyzed by Loma, were mentioned in the charter of King Stefan Uros III of Decani in 1326, confirming the property of the church of the Virgin Ljevisa.

²⁵ LOMA, 1989, 91–100.

²⁶ DANILO, 1935: 104.

²⁷ PANIĆ & BABIĆ, 1975: 13.

²⁸ About the time when church was converted see: KALEŠI, 1962.

²⁹ In the Ottoman sources appears another name for the converted church – Fethiye Mosque, the mosque invaders. This implies that the first converted church in Prizren after the Ottoman conquest was Holy Virgin of Ljevisa.

³⁰ KOSTIĆ, 1928: 115.



Fig. 2.
The church of Holy Virgin of Ljevisa from the time when it was mosque. Photo taken before 1923.
Source: Regional Institut for protection of monument Priština

the meaning, and automatically invokes the memory selection. New facilities and myths are the subject of remembering³¹. Thus, after the liberation of Prizren from the Ottomans in 1912 the Virgin of Ljevisa was called – Church of St. Petka, and we would say not “for no reason”, but precisely, as a result of the duration of the sanctity of the place, continuing religious rites but of another religion.

After the liberation of Prizren in 1912, the mosque has again become an Orthodox place of worship. Ten years later, in 1923, the minaret was removed. In 1948, the Virgin Ljeviška was placed under state protection as a cultural and historical monument, and in 1990 it has been categorized as a *cultural monument of exceptional importance*. Comprehensive conservation and restoration works in the period 1950–53 restored the church to its earlier appearance preserved today, with some minor changes³². Thus, the XX century renews the function and meaning of Milutin’s church with elements of museological interpretation in interior which aim to present and preserve in memory all the historical levels of the church.

The end of the XX century brings new changes. Although after the official end of the Kosovo war Kumanovo Agreement (9 June 1999) brings Security Council

³¹ JASTREBOV, 1995; NENADOVIĆ, 1963.

³² NENADOVIĆ, 1963.

Resolution (1244) on the situation in Kosovo and Metohija (10 June 1999) which, as well as the subsequent legal acts, encourages the presence of the Serbian Orthodox Church “Serbian cultural heritage sites”, Virgin of Ljevisa has experienced significant damage and remained without active users, believers and guardians of heritage. The church was damaged in the attacks of Albanians in 1999 and 2004³³.

Perception of this cultural and historical monument shows that there are large differences in values receptions in various communities mostly among local, ethnic groups, all of which are, to a degree, beneficiaries of this legacy. Long after the war in Kosovo and Metohija in 1999 the Church of the Holy Virgin of Ljevisa was surrounded by barbed wire, which all of her vital functions blocked, in fact losing the main one – to be a house of prayer. It is isolated from the active life of the town, but it still is a document which talks about the history of Prizren. Now, it testifies about contemporary history, about turmoil, and the formation of a new history. Conflicting interpretations of this heritage as well as the revival of Ottoman history of this temple have suppressed its full meaning. This caused semantic, in addition to the physical vulnerability of the monument³⁴.

In the new political context, it was the subject of conflicting interpretations, which were used as instigators of a distorted interpretation of the history of the town. Since the Church of Ljevisa is witness of historical, cultural and artistic events, as well as to be located on the territory of the self-proclaimed Republic of Kosovo, and that its preservation is part of a broader post-conflict process, in 2006 was inscribed on the List of World Heritage in Danger³⁵. This fact has not affected the former approach to the protection of the monument, which was primarily materialistic, only included technical protection, although the type of threat was of a different nature.

That is why this temple in Prizren was an incentive to think about the new visions of the past and what rethink notion of heritage. Virgin of Ljevisa functioned as a church, a mosque, a church again, and then with the status of cultural and historical monuments, is defined as a public value, the value of universal importance. As the value arising both from a multitude of human needs and from various types of assessment, it is questionable what kind of values are now displayed on the society and which values are accepted in society.

So Virgin of Ljevisa is kind of heterotopia. It's real place in the town of Prizren, now on the right side of the river Bistrica, while the spaciousness of this church can be defined in terms of the town, past and present Serbia, the Byzantine Empire,

³³ JOKIĆ, 2004: 34.

³⁴ More about this in: PAVLIČIĆ, 2016.

³⁵ UNESCO, 2006.

the Ottoman Empire – whole world since it was recognized as a World Heritage Site. Of course, these spaces are as real as utopian (the names also do not indicate a clear geographical boundary of space).

The monument enters into a complex relationship, with spatial and social environment, one that is preceded or followed. It is created by the existence of social structures and their needs and preferences, and survives by any further act of remembering it. Therefore, we see Virgin of Ljevisa as a living organism whose values change depending on the context in which it is communicated, interpreted and used. All that levels interpreted in a meaningful whole makes heritage testimonial potential.

BIBLIOGRAPHY

- BULATOVIĆ, Dragan (2005) – *Baštinstvo ili o nezaboravljanju* [Inheritance or about unforgetting], «Kruševački zbornik », vol. 11. Kruševac: Narodni muzej, p. 7–20.
- DANILO II Archbishop (1935). *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih* [The Lives of the Serbian Kings and Archbishops] transl. PhD, Lazar Mirković. Beograd: Srpska književna zadruga.
- JASTREBOV, Ivan (1995) – *Stara Srbija [Old Serbia]*. Priština: NIP, Novi Svet.
- JOKIĆ, Branko (Ed.) (2003) – *Final Report: Project Urgent Protection of Natural and Cultural Heritage in Metohia: July 2001 – June 2002*. Belgrade: Mnemosyne Center
- (Ed.). (2004). *March pogrom in Kosovo and Metohia March 17–19, 2004 with a survey of destroyed and endangered Christian cultural heritage*. Belgrade: Ministry of Culture the Republic of Serbia/ Museum in Priština (displaced)
- JOKILETO, Juka (2002) – *Aspekti autentičnosti*. «Glasnik DKS», vol. 26. Beograd: Društvo konzervatora Srbije, p. 11–16.
- KALEŠI, Hasan (1962) – *Kada je crkva Bogorodice Ljeviške u Prizrenu pretvorena u džamiju* [When the Church of Our Lady in Prizren was turned into a mosque], «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», књ. 28, св. 3–4, p. 253–261;
- KOSTIĆ, Petar (1928) – *Crkveni život pravoslavnih Srba u Prizrenu i njegovoj okolini u XIX veku*. Beograd: Grafički institut Narodna misao.
- KULJIĆ, Todor (2006) – *Kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti na zapadnom Balkanu [Memory Culture: Theoretical Explanations of the Use of the Past in the West Balkans]* Beograd: Čigoja štampa.
- ЛИДОВ, М. Алексей (Ed.) (2006) – *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси*, Москва: Индрик.
- LOMA, Aleksandar (1989). O imenu Bogorodice Ljeviške [About the name of The Virgin of Ljevisa]. «Zbornik Filozofskog fakulteta», Serija A, knj. XVI, p. 91–100.
- MAROEVIĆ, Ivo (1993) – *Uvod u muzeologiju* [Introduction to Museology]. Zagreb: Zavod za informacijske studije. Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Tr. *Introduction to Museology – European approach*. München: Verlag Dr. Christian Müller-Straten.

- MENSCH, van Peter (1992) – *Towards a methodology of museology*. Zagreb: University of Zagreb. PhD Thesis.
- NENADOVIĆ, Slobodan (1963). *Bogorodica Ljeviška, njen postanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog doba* [The Holy Virgin of Ljeviš, its origins and its place in the architecture of Milutin's time]. Beograd: Narodna knjiga.
- PANIĆ, Draga; BABIĆ, Gordana (1975) – *Bogorodica Ljeviška [The Holy Virgin of Ljevisa]*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- POPADIĆ, Milan (2015) – *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine [Time Past in Time Present: Introduction to Heritage Studies]*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu
- PAVLIČIĆ, Jelena (2016) – *Dissonant heritage and promotion of tourism in the case of Serbian medieval monuments in Kosovo*. «Journal of Tourism and Cultural Change», Vol. 14, Issue 3. Routledge: Taylor&Francis, p.189–205.
- RIEGL, Alois (1903), *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Vienna. Tr. K. W. Forster; D. Ghirardo (Ed.)(1982) – *The modern cult of monuments: its character and origin*, «Oppositions» 25, p. 20–51.
- STRANSKY, Zbynek (1970) *Temelji opće muzeologije [Basics of general museology]*. «Muzeologija», 8, p. 37–74.
- ŠOLA, Tomislav (1997) – *Essays On Museums And Their Theory: towards the cybernetic museum*. Helsinki: Finnish Museums Association
- TOMIĆ, Stevan (1983) – *Spomenici kulture, njihova svojstva i vrednosti [The monuments, their characteristics and values]*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture.
- VOJVODIĆ, Dragan, (2007) – *Od horizontalne ka vertikalnoj genealoškoj slici Nemanjića [From horizontal to vertical genealogical picture of Nemanjić dynasty]*, «Zbornik radova Vizantološkog instituta », 44, 2007, 295–312.
- UNESCO, (2006) – *Decision: Inscription on the List of the World Heritage in Danger (Medieval Monuments in Kosovo)* Retrieved from <http://whc.unesco.org/en/decisions/1029> (accessed on 16/07/2016)
- VERGO, Peter (Ed.) (1989) – *The New Museology*. London: Reakiton Books

CEMITÉRIO: MUSEU A CÉU ABERTO – UM NOVO OLHAR AO CAMPO SANTO. PROPOSTA DE MUSEALIZAÇÃO DO CEMITÉRIO DA IGREJA LUTERANA DO ESPÍRITO SANTO DE BLUMENAU SC

RAQUEL BRAMBILLA*

Resumo: A pesquisa, Cemitério: Museu a céu aberto – Um novo olhar ao Campo Santo, sugere um novo olhar à necrópole e analisa a possibilidade de musealização de cemitérios, até então não classificados na tipologia dos espaços museais. Comumente vistos pela sociedade como espaços mórbidos e desoladores, os cemitérios são espaços repletos de signos e significados tornando-se uma instituição cultural, onde há uma busca ininterrupta por eternizar as raízes sociais. A sociomuseologia defende que o patrimônio deve ser integral, ou seja que apresente uma interação com a comunidade onde está inserido. Conhecendo o espaço, seus significados, suas possibilidades a sociedade se envolverá tornando o processo da preservação algo natural e consciente.

Palavras-chave: Cemitério; Museu; Significado; Preservação.

Abstract: The research, Graveyard: Open air museum – A new look at *Holy Field*, suggests a new view to the necropolis and analyzes the possibility of musealization cemeteries hitherto not classified in the typology of museum spaces. Commonly seen by society as morbid and desolate spaces, cemeteries are spaces full of signs and meanings becoming a cultural institution where there is a continuous search for immortalizing the social roots. Sociomuseology claims that the patrimony must be integral, that is to present an interaction with the community where it operates. Society becomes involved making the process of preserving it natural and consciously by knowing the space, their meanings and possibilities.

Keywords: Cemetery; Museum; Meaning; Preservation.

* UNIBAVE – Centro Universitário Barriga Verde. rachel.brambilla@yahoo.com.br.

Repletos de superstições e credices populares, vistos como espaço mórbido, na maioria das vezes e banido dos olhares da sociedade, os cemitérios atualmente estão chamando atenção de profissionais ligados ao estudo e preservação do patrimônio. São sítios carregados de significados seja religioso, social, étnico, político ou cultural. Apontados por Ariès como «uma instituição cultural (...) um sentido de continuidade histórica e raízes sociais»¹.

O objetivo da pesquisa versa sobre a importância histórica e cultural do campo santo – cemitério, bem como apresenta nova possibilidade de olhares e significados por meio da musealização do Cemitério da Igreja Luterana do Espírito Santo – Centro/Blumenau BR.

Como referenciais teóricos direcionados a Museologia, debruçou-se sobre bases legais que norteiam a regulamentação de espaços museais brasileiros, além das Cartas Patrimoniais Internacionais que influenciam o pensamento e a prática museológica nos dias atuais. Investigou-se a corrente conceitual denominada de sociomuseologia, defendida pelo estudioso Mario C. Moutinho. No que tange ao estudo cemiterial o foco foi direcionado para a obra de Ariès Philippe *O Homem diante da morte*, e também para a obra de Clarival do Prado Valladares *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Além é claro de estudos referente às obras dos respeitados autores cemitieriais como Maria Elizia Borges, Elisiana Trilha Castro, Eduardo Morgado Rezzende e Harry R. Bellomo.

1. CEMITÉRIO: A CIDADE DOS MORTOS

No decorrer dos tempos, cada civilização procurou uma solução para os seus mortos. A morte sempre foi um mistério para o homem. A consciência e a recusa da finitude causa o sentimento profundo de impotência. Esse fim não é transferível, é individual, e o homem tem em si o desejo de sentir-se imortal.

É possível que desse desejo derive a preocupação com a conservação do corpo do morto, seja por meio da mumificação, da cremação ou dos rituais mais diversos. Esse ato visa também à preservação da identidade, da união da família, das tribos e das comunidades, condição que leva à necessidade de definir espaços para depositar seus mortos. Primeiramente em espaços quaisquer e após o advento do catolicismo, o enterramento começou a ser praticado nos interiores das igrejas, pois a «[...] igreja era uma das portas de entrada do Paraíso»².

¹ ARIÈS, 1982:570-579.

² REIS, 1991: 15.

O acúmulo dos mortos no interior das igrejas católicas mais precisamente na França, na segunda metade do século XVIII, passou a ser inaceitável para a população definida como esclarecida por Philippe Ariés: «Aquilo que durava há quase um milênio sem provocar reserva alguma já não era suportado e se tornava objeto de críticas veementes»³. Aponta-se naquele momento também, a questão do comprometimento da saúde pública devido aos miasmas provenientes das fossas situadas no interior das igrejas. Libertar-se deste antigo costume não foi uma solução pacífica nem tarefa fácil para a população, pois, afinal, tratava-se de um hábito que vinha sendo cultivado por muitas gerações.

Foi segundo estudos relacionados aos princípios higienistas escritos por Johann Peter Frank médico sanitarista alemão (1779-1819), que os costumes funerários na Europa passaram por um processo de mudança, segundo afirma Carlos Alberto Cunha de Miranda em seu artigo: «Da polícia Médica à cidade higiênica medicalização da casa, do corpo até a morte». A partir de então, criaram-se regras para o procedimento do destino final dos corpos, como a obrigatoriedade de se fazer o sepultamento, a necessidade da sepultura individual para cada defunto e a utilização da regulamentação de serviços funerários independente da religião. A localização dos espaços cemiteriais deveria ser em lugares elevados, bem arejados, com ruelas e bem arborizados para ajudar a filtrar o ar e os ventos ao contrário das cidades, para que possíveis odores não prejudicassem os moradores. Sendo este o início do conceito de cemitério que é mantido ainda no século XXI⁴.

Diante desta condição, surge um novo espaço na cidade, com a função de banir os mortos em nome da higiene: o Cemitério. Termo de origem grega que o cristianismo adotou, originário da palavra *KOIMETÈRION*, que se referia ao lugar onde se dormia. «Adotando o termo, a Igreja Católica lhe conferiu um sentido próprio, ou seja: ‘descanse em paz’ após a morte, onde se espera a ressurreição [...]»⁵.

1.1. Os espaços dos mortos no Brasil

Os costumes de sepultamentos aqui no Brasil não eram diferentes dos europeus. No ano de 1828, a corte portuguesa alertava, por meio de documento, o cumprimento da legislação em suas colônias e sobre o perigo de doenças provocadas por enterramentos desordenados. A norma deixava clara a urgência da delimitação de espaços para o sepultamento e que fosse permitido a qualquer família a construção de sepulturas.

³ ARIÉS, 1982: 33.

⁴ BLUME, 2010.

⁵ REZENDE, 2007: 22.

Apesar de haver uma legislação nacional⁶ desde o ano 1828 que proibia a prática do ritual de sepulcro no interior das igrejas, este, ultrapassou o século XIX. Inúmeras foram às manifestações de protesto contra a criação de espaço para sepultamento fora das igrejas, contudo a lei foi aos poucos sendo cumprida e passou-se gradativamente a utilizar o espaço fora dos templos religiosos, local antes destinado para aqueles que não eram batizados, acatólicos, suicidas, escravos e os católicos que não podiam pagar pelo sepultamento no interior das igrejas.

O cemitério começa a se formar e lentamente é demarcado pela ostentação de diferenças. Cabe salientar que os campos santos, como conjunto de sepulturas, teve sua gênese em terras brasileiras pelas mãos dos religiosos das Ordens Terceiras que eram associações de leigos católicos em torno de seu padroeiro.

O início do século XX é marcado pela *Belle Époque*, período de profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Os padrões de embelezamento das cidades europeias refletiam-se no Brasil. Começava-se a perceber a importância da higiene, do saneamento, da iluminação, dos jardins e, principalmente, a necessidade de afastar da cidade a visão, os odores desagradáveis e perniciosos dos mortos.

Nasce desta forma, o cemitério geral, e é nesse momento que a forma de perpetuação da memória do morto começa a se destacar seja por meio da construção, da ornamentação, das inscrições nas lápides e da localização do sepultamento⁷.

2. BLUMENAU, A SUA HISTÓRIA

Para chegarmos ao que hoje é o Cemitério da igreja Luterana do Espírito Santo – Centro / Blumenau SC, é preciso conhecer um pouco da história da cidade.

Blumenau está situado na região Sul do Brasil, no Estado de Santa Catarina. Conhecida como uma das cidades de maior influência germânica, pois foi colonizada inicialmente e em maior número, por alemães, e somente mais tarde por italianos, poloneses, russos e as demais etnias.

A onda imigratória para o então recém independente país – Brasil – não ocorreu por acaso. Durante o século XIX, o continente europeu enfrentava uma considerável mudança no que se refere à economia e à política. O meio social estava começando a sofrer com estas alterações, com a adaptação à industrialização e ao novo capitalismo.

⁶ Lei de 1º de Outubro de 1828 (art. 66 parágrafo 2º), promulgada por D. Pedro I (BORGES, 2006: 2).

⁷ BORGES, 2002: 36.

A apresentação de um ‘Novo Mundo na América’ pela imprensa europeia, era vista de forma contagiante. O governo brasileiro apresentava inúmeras vantagens para quem quisesse imigrar para estas terras, pois diversos eram os interesses da coroa brasileira. Primeiramente, a necessidade de substituição da mão de obra escrava, em seguida, a necessidade na ocupação das terras no interior do país e a evidência da preocupação quanto ao branqueamento da população. O território brasileiro foi um dos destinos mais procurados pelos imigrantes, pois: «[...] permitia aos imigrantes professar a sua religião [...] manter parte de seus costumes e ainda falar o idioma de sua terra natal»⁸.

O assentamento dos imigrantes no sul do Brasil se deu de forma gradual. A colônia Blumenau teve a sua gênese no ano de 1848, quando o então Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau enviou para o Governo Provincial um projeto de colonização que visava à fixação de imigrantes europeus na então região do Vale do Rio Itajaí. Anterior ao projeto implantado, a região era habitada pelos índios da tribo Xokleng, e também sendo o lugar percorrido por curiosos, aventureiros e caçadores⁹. A ocupação territorial da colônia se deu efetivamente em 1852 quando os primeiros lotes de terras foram vendidos.

Inúmeras foram às adversidades que estes imigrantes enfrentaram. Deixaram uma Europa em pleno processo de industrialização, para partir em busca de prosperidade na nova terra.

2.1. O imigrante alemão e os novos costumes

Ao chegarem à colônia, os ‘novos brasileiros’ ficavam frente a frente com a realidade, muitas vezes oculta nas mídias realizadas na Europa. Tudo por fazer. Desde abertura da mata para dar acesso ao lote de terras adquirido, a construção da sua moradia, a derrubada da floresta com o intuito de preparar a terra para o plantio, bem como o convívio com uma nova fauna e flora. Tudo era um aprendizado para que com o passar do tempo soubessem lidar com os acontecimentos do dia a dia.

A morte era uma constante no cotidiano dos imigrantes. Morria-se de parto, sífilis, tétano, apendicite, sarampo, tifo, em função de picadas de cobras, de aranhas, de febre amarela e malária. A taxa de natalidade era elevada, mas também a expectativa de vida era muito baixa.

Os lotes de terra vendidos eram distantes um do outro o que causava o isolamento das famílias e este distanciamento criou situações muitas vezes difíceis, como foi narrado por um colono:

⁸ FERREIRA & KOEPSEL, 2008: 45.

⁹ BACA, 2007: 25.

[...] certo dia, às duas horas da tarde, apareceram no local em que trabalhava com alguns companheiros as senhoras Bendlin e Hackbarth lavadas em lágrimas, comunicando a morte do marido de uma delas, o colono Bendlin [...] não havia nas imediações, quem pudesse ajudá-las a dar sepultura ao defunto e isso era justamente o que mais as afligia¹⁰.

Evidencia-se, neste trecho, a necessidade da então senhora em dar ao falecido um enterramento digno do espírito cristão. Esta dificuldade era sentida já nos primeiros tempos da colonização, conforme o relato de Dr^o Blumenau ao Presidente da Província de Santa Catarina: «[...] os colonos que moram mais distantes [...] pela absoluta necessidade física de enterrar os seus defuntos, enterram em seus lotes de terra como infelizmente e repetidamente foi indispensável»¹¹.

Quando Hermann Blumenau fundou a colônia assumiu perante os imigrantes o compromisso de proporcionar-lhes assistência religiosa. Nesse contexto, prevaleciam imigrantes que professavam a religião evangélica luterana. Até a chegada do primeiro pastor, era Hermann Blumenau quem ministrava a palavra: «[...] reunia-os no barracão dos imigrantes, aos domingos e dias festivos para fortalecê-los com a palavra divina, lendo trechos da Bíblia e fazendo preleções [...]»¹².

Sete anos após a constituição da colônia Blumenau, mais precisamente no dia 09 de agosto de 1857, no barracão que abrigava os imigrantes, ocorreu oficialmente o primeiro culto evangélico, celebrado pelo pastor Rudolph Oswald Hesse. Logo em seguida, foi providenciado um lote de terras para a construção de um espaço destinado a religiosidade dos colonos. Criou-se então, o primeiro cemitério da colônia Blumenau, destinado ao enterramento dos imigrantes luteranos e católicos. «Dr. Blumenau tratou [...] da construção da casa pastoral, [...]. Ao mesmo tempo da construção de um templo provisório, onde pudessem ser realizados os cultos, ficando uma parte do terreno reservado para o cemitério»¹³.

Diferentemente de algumas cidades brasileiras que tiveram sua constituição na metade do século XIX, a colônia Blumenau, já demarcou o espaço para o enterramento dos seus mortos. Influenciado pelo modelo higienista europeu, o então proprietário da colônia Hermann Bruno Otto Blumenau, estabeleceu no alto de uma colina o campo santo que atenderia a toda a população da colônia, não importando o credo que professasse.

Atualmente o Cemitério Luterano Centro de Blumenau é destaque e ponto de referência na comunidade. Envolvido pela expansão urbana, incorporou-se à paisa-

¹⁰ BLUMENAU EM CADERNOS. 2001: 20-23.

¹¹ MORATELLI, 2008: 53.

¹² KILLIAN, 1957: 03.

¹³ COMUNIDADE EVANGÉLICA DE BLUMENAU, 1^o Centenário da Comunidade Evangélica de Blumenau, 1957.

gem da região e passou a se destacar como ponto turístico na cidade. Apesar desta condição, o campo santo não deixou de exercer a sua finalidade, que é a de ser a última morada para aqueles que pertenceram à Comunidade Evangélica Luterana.

3. UMA VISITA A UM MUSEU A CÉU ABERTO – O CEMITÉRIO

Ao percorrer o Cemitério Luterano Centro de Blumenau, observa-se um espaço indiscutivelmente organizado. Estátuas, alegorias, pedras talhadas por artífices dedicados à arte de conceber na pedra a imagem da saudade. Lápides entalhadas com o cinzel, letras desenhadas em escrita gótica, desenhadas por mãos que, provavelmente, poucas eram as que sabiam ler o que estavam escrevendo. Ao observar esses e outros muitos sinais da tentativa de eternização do homem no cemitério pesquisado, percebe-se a possibilidade de apresentar à comunidade um novo olhar para este espaço, um olhar de contemplação, de preservação, de registro e de respeito pela história da sociedade blumenauense ali depositada.

A nível nacional, os cemitérios se enquadram na lei de proteção ao patrimônio histórico nacional, conquistada após o encontro promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, realizado na capital federal na década de 1970. Desse encontro resultou um documento – Compromisso de Brasília – que deixava claro a necessidade de proteção a estes bens «[...] urge legislação defensiva dos antigos cemitérios e especialmente dos túmulos históricos e artísticos e monumentos funerários»¹⁴.

Como proposta para que esses espaços recebam a devida importância tanto da preservação, de deleite e pesquisa, aponta-se a musealização. «Musealizar é um processo constituído por um conjunto de fatores e procedimentos que possibilitam que parcelas do patrimônio cultural se transformem em herança, na medida em que são alvo de preservação e comunicação»¹⁵. Cristina Bruno, renomada pesquisadora da museologia brasileira acrescenta: «[...] processo de musealização é quando atinge a sociedade e há reciprocidade em relação às ações museológicas»¹⁶.

A proposta de musealização do Cemitério Luterano Centro de Blumenau tem como interesse o de proporcionar este novo significado a necrópole: «Um Museu a Céu Aberto». Seu acervo? Catacumbas construídas em estilos arquitetônicos diversos, história das personalidades sepultadas com reconhecimento a nível mundial,

¹⁴ LOUREIRO. Acesso em 20 de setembro de 2013.

¹⁵ BONITO, 2005:17.

¹⁶ CURY, 2006: 82.

esculturas, alegorias, epitáfios¹⁷ que deixam a história do sepultado gravada na pedra, ritos populares que traçam uma característica da região.

A seguir, alguns exemplares das sepulturas merecedoras de destaque no universo cemiterial em questão. Mesmo sendo um espaço pertencente à Igreja Luterana, o qual é mais contido em sua simbologia e ornamentos, verificou-se que em virtude da busca da possível intenção em expor a sociedade e à eternidade sua condição social, transcende aos preceitos do luteranismo. Questão também apontada na dissertação de Carvalho, sendo o Cemitério Evangélico de Porto Alegre elencado para o estudo: «[...] a arte funerária seria vista como não somente como pranteio ou recordação, mas como um veículo de comunicação da herança moral e social deixada pelos falecidos»¹⁸.

A apresentação do acervo da necrópole está focada nas representações simbólicas em questão.



Fig. 1. Sepulturas apresentando na cabeceira o “Anjo Orante”.
Fonte: Acervo da autora



Fig. 1.1. Pequenos detalhes: mãos entrecruzadas e juntas em posição de prece, vestimenta e pés descalços.
Fonte: Acervo da autora

O sepultamento neste jazigo é de uma criança, contendo na lápide o epitáfio em alemão que assim ilustra: “Unsere liebe kleine” – “Nosso pequeno amor”.

No topo da cabeceira a alegoria de um anjo, denominado na arte funerária como “Anjo Orante”. Sua cabeça está suavemente inclinada para baixo e suas mãos estão entrecruzadas e juntas em posição de prece. A vestimenta é leve, assemelhando-se a uma camisola, «[...] uma referência ao sono eterno»¹⁹.

¹⁷ Epitáfio significa “sobre o túmulo”, vem do grego: “Epi” – prefixo designa posição superior e “Tafos” – radical que significa túmulo.

¹⁸ CARVALHO, 2009.

¹⁹ ELUSTA, 2008: 78.



Fig. 2. Sepulturas tendo em sua cabeceira uma “prateadora” – Remete a mulher que chora.
Fonte: Acervo da autora



Fig. 2.1. Detalhes importantes: sua expressão, sua sensualidade e a coroa de flores.
Fonte: Acervo da autora

Na cabeceira proeminente encontra-se recostada uma pranteadora. «Remete a mulher que chora»²⁰. Chora pela ruptura da vida que a morte provocou. Na arte funerária a mulher que chora retrata a desolação. A imagem denota a desolação de uma jovem mulher com cabelos presos, sandálias estilo romano, coberta por uma veste de tecido muito fino, demarcando o corpo com a sensualidade expressa pelo ombro desnudo, deixando revelar seu corpo. Desamparada, segura na mão esquerda a coroa de flores, que representa o triunfo da vida sobre a morte. Em seus estudos sobre estas alegorias, as pranteadoras, Carvalho as classifica como «[...] estilo romântico nas figuras das pranteadoras mais sensuais por meio da valorização da beleza».

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre o espaço cemiterial é inevitavelmente interligar a um assunto que a maioria das pessoas prefere nem mesmo pensar: a morte. O homem se sente atemorizado pelo fato de que a morte é certa, definitiva e repleta de mistérios.

Os cemitérios que antes eram locais exclusivos para a manifestação da fé, transformaram-se em instituição cultural. Mudanças na forma de como o homem encara a morte, a aceleração do desenvolvimento econômico, as etnias que compõem a

²⁰ CARVALHO, 2009: 41.

cultura da população estão presentes nas manifestações relacionadas à morada dos mortos. Estas representações estão vinculadas à dificuldade do ser humano de aceitar a finitude e é a forma de imortalização da memória, levando em conta que a preocupação com a morada dos mortos, geralmente é dos vivos, que buscam na arte funerária evidenciar atitudes em relação à morte e ao morto.

Este espaço, que é banido do olhar do homem pela escala de valores que moldam a vida do ser humano desses últimos séculos, pode ser considerado um “Museu a Céu Aberto”. Um espaço repleto de memórias, histórias, obras de arte, simbolismos e rituais. Local de contemplação, fruição, questionamentos e reflexões. Um espaço para que a comunidade colabore na conservação, se sinta integrada e nele se reconheça.

Pode-se, assim, concluir que musealizar o cemitério, buscando proporcionar um outro olhar para o espaço, é possível. Pesquisa, comunicação e preservação são meios pelos quais o museu cumpre seu papel. Ao chamar a comunidade para que conheça e participe, terá como resultado a preservação do local e de tudo aquilo ali materializado.

Tem-se consciência que o processo de musealização é um processo muito complexo e que exige a organização de diferentes setores. A intenção desta pesquisa é a de discutir a possibilidade da musealização dos espaços cemiteriais. As questões quanto à documentação do acervo, outras formas de comunicação e a conservação do espaço, ficarão em aberto para futuras pesquisas e debates no campo museal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe (1982) – *O Homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, Vol. II.
- BACA, Lauro Eduardo (2007) – *Meio ambiente em Blumenau: da pré-história a história*. In *Blumenau em Cadernos. Edição Especial 50 Anos*. Blumenau: Ed. Cultura em Movimento, Tomo XLVIII, nov./dez., n. 11/12. p. 25.
- BLUME, Sandro (2010) – *Morte e Morrer nas colônias alemãs do Rio Grande do Sul: recortes do cotidiano*. 291 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Departamento de Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.
- BLUMENAU EM CADERNOS (2001), Tomo XLII, no 9/10, p. 20-23.
- BONITO, Ana Maria Rodrigues (2005) – *Ecomuseologia: Proposta de Ecomusealização para o Conselho da Ponta do Sol*. 188 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Museologia, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Geografia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.
- BORGES, Maria Elizia (2002) – *Arte funerária no Brasil (1890-1930) ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira (1996) – *Museologia e comunicação*. Lisboa: ULHT, 116. (Cadernos de Sociomuseologia).

- CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de (2009) – *A antiguidade classica na representacao do feminino: Pranteadoras do Cemiterio Evangelico de Porto Alegre (1890-1930)*. 256 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Visuais, Departamento de Pos Graduacao em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- COSTA, Lucio (1970) – *Compromisso de Brasilia*. Disponível em: portal iphan.gov.br/porta/baixa.
- CURY, Marília Xavier (2006) – *Exposição: Concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 162 p. 82.
- ELUSTA, Halima Alves de Lima (2008) – *Visita ao museu de pedra: arte no Cemiterio da Saudade de Campinas – SP (1881-1950)*. 176 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- ESTATUTO DOS MUSEUS. Constituição (2009). Decreto nº 11904, de 14 de janeiro de 2009. Estatuto de Museus. Brasília, DF, Etnológico, 1989. Coleção Cadernos do Patrimônio 5.
- FERREIRA, Cristina; KOEPEL, Daniel Fabricio (2008) – *Representações da cidade: discussões sobre a historia de Timbo*. Blumenau : Edifurb; Timbo : Fundacao Cultural, 360 p, il.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade (2006) – *Fundamentos de metodologia científica*. 6. ed. Sao Paulo: Atlas.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de (1992) – *A exposicao museologica: reflexoes sobre pontos criticos na pratica contemporanea*. Ciência em Museus, Belém, n.4 p. 103-120.
- MICHELOTTI, Denise (2011) – *Arte em vitrais: a salvaguarda, a extroversao e a sociomuseologia*. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Museologia, Departamento de Museologia, Universidade Lusofona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.
- MIRANDA, Carlos Alberto Cunha de (2013) – *Da policia medica a cidade higienica*. Disponível em <http://www.ufpe.br/proext/images/publicacoes/cadernos_de_extensao/saude/policia.htm>. Acesso em: 18 dez. 2013.
- MORATELLI, Maria Helena dos Santos (2008) – *Ritos funerários em Blumenau: década de 40 século XX*. 53 f, il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Historia) – Centro de Ciências Humanas e da Comunicação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau.
- REIS, João José (1991) – *A morte e uma festa: ritos funebres e revolta popular no Brasil do seculo XIX*. São Paulo: Cia. Das Letras.
- REZENDE, Eduardo Morgado (2007) – *Cemitérios*. São Paulo: editora Necrópolis.
- VALLADARES, Clarival do Prado (1972) – *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – Departamento de Imprensa Nacional , 2v.
- 1º Centenário da Comunidade Evangélica de Blumenau. 1957.

SACRED SITE AND *MUSEUM OF ITSELF*. FLORENCE AND RIO DE JANEIRO, TWO CASE STUDIES

GIADA CERRI*

Resumo: Esse trabalho introduz parte de uma pesquisa em andamento, “espaços sagrados e museus em si”, na qual a ideia de espaços sagrados é baseada no conceito de totemismo como expresso por Durkheim. Alguns desses espaços sagrados em particular possuem valores artísticos, arquitetônicos e simbólicos imponente que tornam os museus espaços de si mesmos e agregam um número expressivo de turistas e fiéis.

Considerando esse quadro de referências, um espaço sagrado pode ser também um espaço expositivo sem perder parte de sua especificidade? Pode um espaço manter seu caráter sagrado apesar do turismo em massa? Considerando que diferentes tipos de visitantes, turistas e fiéis possuem diferentes propósitos e prerrogativas, existe uma narrativa comum que possa alcançar a todos? Para responder a esses questionamentos, esse trabalho investiga dois estudos de caso: o Complexo Monumental de Santa Croce, em Florença, e o Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Espaços sagrados; Museus; Complexo Monumental de Santa Croce; Estádio do Maracanã.

Abstract: The paper introduces part of an on-going research on “sacred site and *museum of itself*”, in which the sacred sites idea is based on the concept of *totemism* expressed by Durkheim. Some sacred places have astonishing artistic, architectural, or symbolic values that make them *museums of themselves*, and recall huge numbers of both tourists and worshippers.

Considering this frame of reference, could a sacred site be also an exhibition space without losing part of his specificity? Can a space maintain its sacred character despite the mass tourism?

To answer to these questions, the study investigates two case studies: the Monumental Complex of Santa Croce, in Florence, and the Maracanã Stadium, in Rio de Janeiro.

Keywords: Sacred spaces; Museums; Monumental Complex of Santa Croce; Maracanã Stadium.

* IMT Institute for Advanced Studies Lucca. giada.cerri@imtlucca.it.

FOREWORD

This paper is part of the research framework SiSMus, Site Specific Museum. SiSMus, led by Pirazzoli, Guerzoni, and Lanciotti, proposes a multidisciplinary project, where architecture and museography, economy, and law are the tools employed to analyze and understand the contemporary world of museums. SiSMus opposes the idea of global museums, and considers as fundamentals concepts like «the relationship between specific places and specific nature of the collections, the respect for diversity and social responsibility, the attention to social issues, the inclusion of local communities, the research for sustainability, the conservation, production, direction vision and content link to the site specific museum mission»¹. The recognition of the link between a specific place and the specific nature of the collections contrasts the idea of branded museums, summed by Koohlaas' saying «fuck the contest», in vogue in the 1990s, and that founds in the museum architecture a vast application². Particularly, site specific museums are «museums to exist in a certain place»³.

INTRODUCTION AND OBJECTIVES

The research focuses on those places and spaces that have specific sacred connotations and are tourist attractions at the same time. Can spaces that are not museums merge with contemporary museum practices? And in particular, can sacred sites at large merge with contemporary museum practices? The objective is analyzing complex situations in order to provide, at the end, concrete solutions to museographical issues.

Although the literature toward each separated field, sacred spaces and museum practices, is huge, there are no references when the two themes are combined. The only sources are introductory thoughts about the difficulties of interpreting and managing such spaces. These appear in two books curated respectively by Gahtan and De Marchi and Pirazzoli.

¹ <http://www.sismus.org/> (accessed on 20/08/2016).

² GUERZONI, 2014; Cerri, 2014; PIRAZZOLI, 2011.

³ SiSMus derives from the union of two concepts: site specific artwork: "Artwork created to exist in a certain place" and museum, according to ICOM definition: "a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment." (ICOM – International Council of Museums)

To address the questions, the study investigates two case studies: the Monumental Complex of Santa Croce, in Florence, Italy, and the Maracanã Stadium, in Rio de Janeiro, Brazil. The first represents the classic sacred example, a historical sacred complex where tourism and faith coexist. The second is a secular contemporary case, where civic engagement, sporting faith, and tourism make the stadium one of the main attractions of the city.

The goal is to build a theoretical approach so to study complex situations. A deep understanding of the sites (we might consider: history, traditions, local context, uses, architecture, tangible and intangible contents, future projects, criticalities, peculiarities, etc.) is necessary before acting in a practical way. Two different case studies from two different geographic areas have been chosen. Apparently very different, they propose similarities in: their size, tourism capacity, fame, level of complexities, and presence of values, which, according to Durkheim, determine such spaces as sacred.

MUSEUM OF ITSELF

The objects of the research are places that show a dual character: sacred and touristic. They have astonishing artistic, architectural, or symbolic values, and attract huge numbers of people. They are sites that, like churches and public buildings, share special meanings. How can one call them? Definitely not museums, since they are not museum institutions. On the other hand, the way in which a part of the visitors behaves inside them might recall the museum rituals⁴. The coexistence of museum and other uses appeared since the ancient time⁵. Obviously, they were not called museums according to the contemporary Western meaning, given that the concept of museum would be born later⁶. Quatremère de Quincy sustains that the objects maintain their meaning only when they stay in-situ⁷, while Kirshenblatt-Gimblett and Coppellotti propose the expression “museum of itself” to identify places that have the value of documents. In particular, Coppellotti describes as museums of themselves “the whole thing of buildings and monuments,” and recognizes them as the “complex cultural goods (such as public palaces, big monastic convents, etc.) that preserve their functions and are places to visit as if they were ‘museums’ at the same time.”

⁴ BOURDIEU & DARBEL, 1966.

⁵ GAHTAN, 2011; GIEBELHAUSEN, 2006; FINDLEN, 1989; POMIAN, 1987.

⁶ GIEBELHAUSEN, 2006; MACDONALD, 2006; HOOPER-GREENHILL, 1992; BOURDIEU & DARBEL, 1966.

⁷ SHERMAN, 1994.

SACRED AND RITUALS

According to the common Western culture⁸, the word “sacred” is related to religious values. Some scholars⁹ consider as sacred the rituals, the practices, and the beliefs that are not necessarily recognized as religious. Specifically, Durkheim defines some secular rites as sacred. To the anthropologist, primitive communities recognize themselves and practice rituals in places that are not commonly conceived as religious, and then, to this interpretation, both religious and secular locations might be part of the sacred sites category. After Durkheim, other academics¹⁰ deal with the themes of rites and rituals¹¹ looking for the various practices, and putting them in relations with the space. Anthropology of tourism puts in relation the rituals with the play and the pilgrimage. For example, Graburn finds a link between touristic rituals with the rituals described by Durkheim and Mauss. According to such interpretations, one might recognize different kinds of rituals in places that are not commonly defined as religious, and some of them are identified as touristic.

Considering this frame of reference, can a sacred site be also an exhibition space without losing part of his specificity? Can a space maintain its original character despite the mass tourism? Given the presence of different kinds of visitors that have different prerogatives and purposes, can a shared narrative reach them all?

MONUMENTAL COMPLEX OF SANTA CROCE, FLORENCE

Santa Croce is a medieval Franciscan convent, and it is one of the most important spots of the city of Florence. It is a reference point for the local community, because of its historical role and its geographical position, and it is one of the must-see places of the Florentine touristic circuit. The project of the church is attributed to the famous medieval architect Arnolfo di Cambio, and, as other Franciscan examples, the complex enlarged and enriched through the centuries. Layered constructions, and different users and owners determined the actual conformation of the site. It contains outstanding treasures and examples of remarkable architectures, like the big cloister by Rossellino, and the Cappella Pazzi by Brunelleschi. The artistic

⁸ DUSI & MARRONE, 2008; RIES, 1993; ACQUAVIVA & PACE, 1992.

⁹ OTTO, 2009; ELIADE, 1949; MAUSS, 1899.

¹⁰ CALLOIS, 2001; GOFFMANN, 1959.

¹¹ Ritual: «the performance of ceremonial acts prescribed by tradition or by sacerdotal decree. Ritual is a specific, observable mode of behavior exhibited by all known societies. It is thus possible to view ritual as a way of defining or describing humans». From Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/ritual> (accessed on 20/08/2016).

contents represent the most famous attractions; Giotto, Cimabue, and Bronzino are just some of the masters that one can admire there. The fame of the complex is linked also to its presence in non-Italian narratives. For example, Santa Croce appears frequently in the British literature, and was one of the classic stages of the Grand Tour in the 19th and 20th Centuries.

The convent used to be a reference point to the local Christian community. Now, a general reduction of the number of Christian worshippers and the need of a calm space reduced drastically Santa Croce devotee population. The Franciscan friars, still living there, are the responsible of the religious administration but are not the owner of the complex, as it belongs to the municipality and to the Italian State. That implies a particular managerial situation. The Opera di Santa Croce is the laic authority in charge of running the complex. Their tasks comprehend the promotion, the enhancement, and the preservation of the structures. As landmark of the Florentine panorama, Santa Croce is object of contemporary artistic initiatives, such as that of Risaliti and Paladino for Florens 2012¹², and the proposal by CrossingLab for the old cloister¹³.

Sacred and secular mix in Santa Croce, and, as introduced by Gahtan, several European churches show a similar matter. Saint Denis, near Paris, represents one of the most outstanding examples. There, the Abbé Suger conceived the cathedral so as to accommodate different needs for different receivers. Beside believers, visitors were welcomed in visiting the spaces¹⁴. Something similar to Saint Denis happens in Santa Croce. The difficulties in receiving people are represented by the physical space itself that is designed for religious ceremonies and for the friars, instead of mass tourism. This raises questions about the management and the design of the space that have to deal with the duality of the users. Nowadays, the church is divided in two areas: touristic and of preying. To visit some parts of the complex, the guests have to pay a ticket. Although the efforts of the Opera, the adopted solutions limit to those used in museums. The visitors may find maps and flyers with basic information at the entrance, or in alternative, one might download the interactive guide for mobile phones. The modality of fruition and the supports recall traditional museums. The so-called Museum of Santa Croce is now placed in the sacristy¹⁵. Occupying a core part of the site, the title “museum” placed side

¹² <http://www.arte.it/notizie/firenze/florens-2012-al-via-con-una-spettacolare-installazione-di-paladino-7957> (accessed on 20/08/2016).

¹³ CERRI & PIRAZZOLI, 2014; PIRAZZOLI, 2013.

¹⁴ PANOFSKY, 1979.

¹⁵ The museum changed recently its venue for safety reasons. Before 2014, the works of art were placed into the *refectorium* wing. This part of the complex was the most damaged after the flood of 1966, and is still dangerous in case of floods.



Fig. 1.
Santa Croce square,
the main façade.

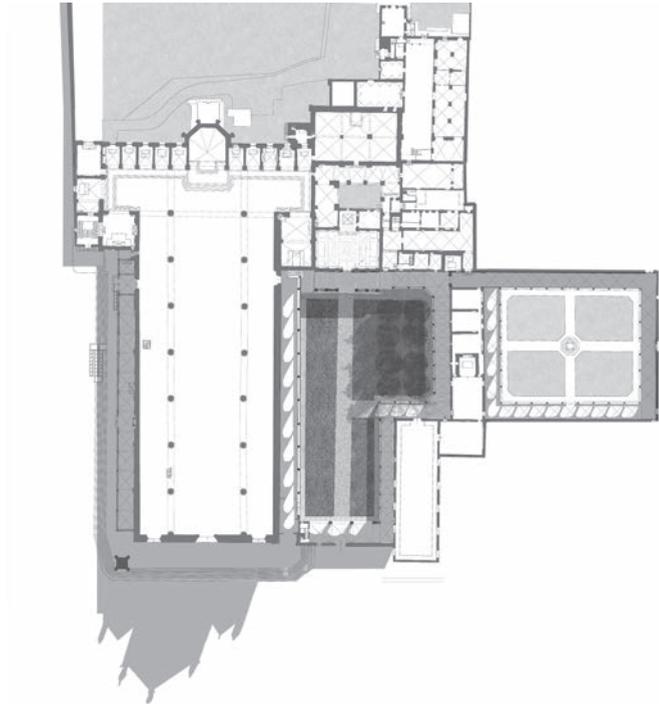


Fig. 2.
Plan of the complex:
church and cloisters.

by side to that of sacristy changes the meaning of the latter. In general, the absence of explanations about the monastic life denies people to understand the reasons of such spaces. Furthermore, although the behavioral warnings at the entrance, there is not an atmosphere of meditation and the silence that usually characterize sacred spaces, and, especially during high-season periods, the church is crowded and noisy.

Next to the splendors, Santa Croce presents several issues. The presence of variety of fluxes, mass tourism, difficulties in introducing new services, clear communication, and ad-hoc narratives are the matters that need to be solved through museum solutions. Above all, the high risk of musealization represents the most critical topic.

MARACANÃ STADIUM

Locally and universally considered as the temple of soccer, the Maracanã Stadium (Estádio Jornalista Mário Filho) is the “mecca” for supporters, the second tourist spot in Rio, and the most important secular symbol for Brazilians. The history of the country is linked to that of the stadium, as well as of the soccer. The stadium is historically recognized as a monument, not because of its architecture, but for the meaning that it represents. It is considered a civic and secular site. When Brazil is born, a young nation without history and composed by several ethnicities, the sports became a sort of national glue. Soon, soccer turned out to be one of the most important values for Brazilians. The local teams represent the local identities, while the *seleção* is a national proud.

To some scholars, the activities of the cheers and the play recall sacred values, so the stadium might be something more than the representation of civic principles. This vision, referring to Durkheim’s totemism, is explained by Callois, who refers to Huizinga and his *The Man and the Sacred*, and da Matta, a Brazilian anthropologist, who analyses the relationship between Brazilians and football.

The Maracanã is labeled as *temple* by several sport commentators or football fans all over the world. It is part of the Rio de Janeiro trademark along with the carnival, and the beaches¹⁶. The stadium is a public building, managed by the State of Rio de Janeiro and the Municipality, but, because of international rules, FIFA might influence the Brazilian decisions.

In 2014, it has been internally renovated to align it to the international safety regulations, so to host the FIFA World Cup and the 2016 Olympic games. Since the Institute for National Historic and Artistic Heritage of Brazil gave the listed-building status to the stadium, the external walls has been conserved whereas the inside is completely new. Still recognizable by its gigantic dimension, now internally the stadium looks like any other stadium in the world. It lost some of its trademarks, like the *geral*¹⁷, but it gains in safety, passing from the capacity of 175,000 to almost 79,000 seats.

While worldwide there is the tendency to build the museum stadium inside or nearby the arena, the Maracaña does not have a museum or a gallery. The visitors can make a tour, free or guided¹⁸. When the matches are not on stages, only the touristic rituals take place. The ticket boxes are placed out of the stadium gates, to

¹⁶ GAFFNEY, 2013; —, 2010; —, 2008.

¹⁷ The *geral*, literally “general space,” was the cheapest space of the stadium. Generally occupied by who cannot afford the seated places, it contained until 25,000 people.

¹⁸ The Stadium is a public property of Rio de Janeiro State, but the services and the management are provided by external societies.



Fig. 3.
The Maracã Stadium
before 2014.



Fig. 4.
The Maracã Stadium
during the 2014 World Cup.

enter into the stadium the “pilgrims” have to cross the merchandising shops, and the visit starts in the guess-hall. Inside, there are not information totems, mobile apps, or audio-guides (for single visitors), and neither mentions about the history of the stadium. The tour focuses on the new stadium and on its recent history. Few relics are placed in the hall, which works more as an introductory space than as an exhibition gallery. The visit includes: the changing room, the pressroom, the stands, the press area, the VIP area, and the field.

During the matches, there are at list 3 categories of users: who works inside the stadium (teams, employees, etc.), the supporters, and the tourists. This is a particular situation, in which the spectators observe the game, and the tourists watch both the players and the supporters, since the Brazilian cheer (*torcida organizada*) is

considered an attraction too. As explained by Huizinga, Callois, and Durkheim, during the matches all the rituals take place.

As well as Santa Croce, the Maracanã presents several difficulties: lack of narrative, lost of traditions, disaffections and lack of supporters (due to new habits, expensive tickets, pay-tv, etc.), FIFA rules., etc. It is a complicated situation, from a museographic point of view, the risk of musealization and monumentalization represent the main danger.

CONCLUSION

Through the two case studies, the research shows the complexities of specific spaces with a strong sacred connotation and that are tourist attractions at the same time. Such analyses are necessary to understand which are the actual uses of the places, the management strategies to undertake, and the professions to involve.

Although the study is still to an early stage, it appears clear which are the issues and the risks to avoid. In the case of Santa Croce, the main risk is the musealization of the complex. The commercialization of the spaces, and the possible future dislocation of the friars to other structures would determine the transformation of the church in something similar to a theme park. In order to give meaning to the spaces and the works of art, a particular attention has to be concentrate on the sacred rites and the religious traditions. Therefore, all the architectural and museum interventions have to be carefully inserted. Visitors from China, for example, could understand certain artistic works only if these are inserted in their proper contexts. From the museographic point of view, the narrative, composed by physical elements and theoretical contents, has to be strategically planned.

Paradoxically, the internationalization of the Maracanã represents the main danger. If on one side the last restoration allowed it to survive, on the other one it determined the lost of specific historical elements and the estrangement of the *carioca* supporters. The ongoing transformations turned the stadium in an international environment, without the atmosphere that created the legend of the most important stadium in the world. The disaffection of the local public and the alternatives to watch the matches and the events, represented by the pay-tv programs, are the main detractors. The principal risk is that the stadium becomes a nostalgic representation of itself without authenticity. A further outcome might be the transformation of the stadium in a mere monument, following the same fate of the Pacaembù Stadium in San Paolo¹⁹.

¹⁹ Currently, the Pacaembù Stadium hosts a museum and a research center. Rarely, it is the venue of football matches.

In conclusion, the analyses of the two case studies acknowledge the setting up of a study model that allows the study, the comprehension, and the practical approaches to other spaces. In particular, such model might simplify the architectural design study of complex site-specific sites.

BIBLIOGRAPHY

- ACQUAVIVA, Sabino Samuele; PACE, Enzo (1992) – *Sociologia Delle Religioni*. Rome: NIS.
- AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin (2006) – *Museum Basics. 2nd Edition*. London: Routledge.
- BLAIN, Jenny; WALLIS, Robert J (2004) – *Sacred Sites, Contested Rites/ Rights: Contemporary Pagan Engagements with the Past*. «*Journal of Material Culture*», 9 (3): 237–61.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain (1966) – *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minuit.
- BURNETT TYLOR, Edward (1871) – *Primitive Culture*. Boston: Estes & Lauriat.
- CAILLOIS, Roger (2001) – *Luomo e il Sacro*. Turin: Bollati Boringhieri.
- CERRI, Giada (2014) – “From the traces to definition of the monumental space. The case of Bartolomeo Ammannati’s Fontana di Sala Grande”. *Urban Archaeology and “Correct” documentation: Proceedings of the CHNT 18 (Conference on Cultural Heritage and New Technologies) Wien, November 11-13, 2013*.
- CERRI, Giada; PIRAZZOLI, Giacomo (2014) – “Santa Croce. Saint Francis and Filippo Brunelleschi: Green traces over a dialogue”. *Proceedings of ICAMT-Tbilisi 2014, On top of the History Site Museum, Tbilisi, September 22-24, 2014*.
- COPPELLOTTI, Alessandro (2009) – *Scritti scelti di architettura e di museografia*. Florence: Edifir Edizioni.
- CRIMP, Douglas (1980) – *On the Museum’s Ruins*. «*October*» 13 (Summer): 41–57.
- CUMMINGS, Patricia J. (1987) – *Sacred Sites in Contemporary Cultures*. US/ICOMOS.
- DE MARCHI, Nicola; PIRAZZOLI, Giacomo (2011) – *Santa Croce oltre le apparenze*. Pistoia: Gli ori.
- DELLA DORA, Veronica (2012) – *Setting and Blurring Boundaries: Pilgrims, Tourists, and Landscape in Mount Athos and Meteora*. «*Annals of Tourism Research*», 39 (2). Elsevier Ltd: 951–74.
- DURKHEIM, Émile (1912) – *Les Formes Élémentaires de La Vie Religieuse : Le Système Totémique En Australie*. Paris: PUF.
- DUSI, Gianfranco; MARRONE, Nicola (2008) – *Destini del Sacro: discorso Religioso E Semiotica Della Cultura*. Rome: Meltemi.
- ELIADE, Mircea (1949) – *Traité D’histoire Des Religions*. Paris: Payot.
- FERRAROTTI, Franco (1990) – *Una Fede Senza Dogmi*. Rome-Bari: Laterza.
- FINDLEN, Paula (1989) – *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. «*Journal of the History of Collections*» 1(1).
- GAFFNEY, Christopher (2008) – *Temples of the Earthbound Gods: Stadiums in the Cultural Landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires*. 1o ed. University of Texas.
- (2010) – *Mega-events and socio-spatial dynamics in Rio de Janeiro, 1919-2016*. «*Journal of Latin American Geography*» 9 (1): 7-29.
- (2013) – *From culture to spectacle, the new logics of Brazilian football*. «*Territorio*» 64 (1): 1-12.

- GAHTAN, Maia (2012) – *Churches, Temples, Mosques: Places of Worship or Museums?* Florence: Edifir Edizioni.
- GIEBELHAUSEN, Michaela (2006) – *Museum Architecture: A Brief History*. In MACDONALD, Sharon ed. *Companion to Museum Studies*. Malden: Blackwell Publishing.
- GOFFMAN, Ervin (1959) – *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- GRABURN, Nelson (1977) – *Tourism: The sacred journey*. In Smith, Valene ed. *Hosts and guests: The anthropology of tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Pp. 21-36.
- GUERZONI, Guido (2014) – *Museums on the Map 1995 – 2012*. Turin: Fondazione di Venezia and Umberto Allemandi editore.
- HARVEY, David C. (2015) – *Heritage and Scale: Settings, Boundaries and Relations*. «International Journal of Heritage Studies». 21 (6): 577–93.
- HOELSCHER, Steve (2006) – *Heritage*. In MACDONALD, Sharon ed. *Companion to Museum Studies*. Malden: Blackwell Publishing.
- HOOVER-GREENHILL, Eilean (1992) – *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- IUCN and UNESCO (2008) – *Sacred Natural Sites. Guidelines for Protected Area Managers*. «Best Practice Protected Area Guidelines». 16.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2005) – *From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum*. «Sief» 1–8.
- LANZ, Francesca; MONTANARI, Elena (2014) – *Advancing Museum*. Turin: Allemandi&co.
- LEIGHTNER, Jonathan E. (2013) – ‘*Stop Turning My Father ’ S House into a Market ’: Secular Models and Sacred Spaces*.’ «*Journal of Markets & Morality*» 16 (2): 429–40.
- MACDONALD, Sharon (2006) – *Companion to Museum Studies*. Malden: Blackwell Publishing.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio (1999) – *Museums for a New Millennium : Concepts Projects Buildings*. Munich-London: Prestel.
- MARGRY, Peter Jan (2008) – *Shrines and Pilgrimage in the Modern World*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MATTA, Roberto da (2006) – *A bola corre mais que os homens: duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MAUSS, Marcell (1899) – *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris.
- MINUCCIANI, Valeria (2013) – *Religion and Museums*. Turin: Allemandi&co
- NORA, Pierre (1989) – *Between Memory and History*. «Representations», no. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*.
- OTTO, Rudolf (2009) – *Il Sacro – Das Heilige*. Milan: SE.
- PANOFKY, Erwin (1979) – *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art treasures*. Princeton.
- PIRAZZOLI, Giacomo et al. (2013) – *Saint Francis and Filippo Brunelleschi: Green Traces over a Dialogue (2008-2012)*, in PIRAZZOLI, Giacomo. *Green UP! A Smart City*. Turin: Allemandi&co.
- PIRAZZOLI, Giacomo; www.sismus.org (2011) – *Site Specific Museum_ONE*. Pistoia: Gli Ori.
- POMIAN, Krzysztof (1987) – *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*. Paris: Gallimard.
- RANULPH MARETT, Robert (1914) – *The Threshold of Religion*. London: Methuen and Co.
- RIES, Julien (1993) – *Storia Delle Religioni*. Milan: Editoriale Jaca Book.
- SHERMAN, Daniel (1994) – *Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*. In SHERMAN, Daniel; ROGOFF, Igor. *Museum Culture*. London: Routledge
- UNESCO (2008) – *Quebec Declaration on the Preservation of the Spirit of Place*.” <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf> (accessed on 20/08/2016).

CONSTRUCTING A *GENIUS LOCI*: THE ST PIUS X'S CHURCH IN WILRIJK, 1957-1967.

EVA WEYNS*

SVEN STERKEN**

Resumo: Os locais sagrados são geralmente descritos como sítios notáveis, cujas dimensões poéticas são acentuadas pela arquitectura. O presente trabalho inverte esta concepção convencional ao inquirir de que forma podem locais vulgares adquirir significados sagrados. Centrando a atenção na construção de espaços suburbanos de culto na Bélgica do pós-guerra, o trabalho examina as influências do Concílio Vaticano Segundo nestas propostas arquitectónicas. Em particular, a alteração do significado de sagrado introduzida por este Concílio será escrutinada através do estudo do caso da paróquia de São Pio X em Wilrijk. A análise desta igreja paroquial (1967) com recurso ao modelo teórico de D. Chidester e E. Linenthal sustentará a hipótese de que diferentes interpretações de sacralidade podem existir num mesmo local.

Palavras-chave: Arquitectura religiosa moderna; Espacos sagrados; Suburbanização.

Abstract: Sacred places are mostly described as remarkable sites where architecture is used to accentuate their poetic dimensions. This paper reverses this conventional conception by inquiring how sacredness can be *created* on 'ordinary' locations. It focuses on the construction of suburban spaces for worship in post-war Belgium and examines the influence of the Second Vatican Council. To this effect, it analyses the case of the St Pius X's parish church (1967) in Wilrijk by means of a theoretical model by D. Chidester and E. Linenthal. It furthermore scrutinizes the considerable revision of the concept of sacredness brought about by the Council. This paper argues that sacredness is something that can be *constructed* and demonstrates that different interpretations of sacredness can coexist at a single site.

Keywords: Modern religious architecture; Sacred space; Suburbanization.

* PhD researcher at KU Leuven / Faculty of Architecture. eva.weyns@kuleuven.be

** KU Leuven / Faculty of Architecture. sven.sterken@kuleuven.be

CONSTRUCTING SACREDNESS

Sacred places are generally known as extraordinary sites that are set apart from daily reality and normal time. The sacred dimensions of such special places often derive from symbols, such as exceptional architecture¹. In his seminal work *Genius Loci*, Christian Norberg-Schulz also attached great importance to architecture in concretizing meanings of a place: «The existential purpose of building (architecture) is [...] to make a site become a place, that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment»². In other words, architecture has the potential to revive the poetic dimensions already present in a place³. This paper, however, reverses this conventional conception. Rather than analysing exceptional locations, we examine whether sacredness can be *created* and if so, how architecture can contribute to the sacralization of an ‘ordinary’ site.

This issue becomes all the more relevant in the context of the suburbanized spaces of the post-war world, where, at least at first sight, there are no astonishing or existential meanings to be uncovered in the sense of Norberg-Schulz. This paper, therefore, investigates how, in such a context, sacredness can become *constructed*. As a case in point, we analyse the establishment of the St Pius X’s parish in Wilrijk (Oosterveld), a nondescript residential development amidst the urban sprawl around Antwerp. The parish church, designed by the architects Lode Wouters and Paul Meekels between 1960 and 1967, was built during the transitional period of the Second Vatican Council (1962-65)⁴. During this period, the idea of sacredness in the Roman Catholic faith was subject to considerable revision. Instead of attaching great importance to the sacredness of the church building on its own, the gathering of the church community in the building took priority⁵. This case study thus allows to chart how this changing concept of sacredness found its way into the architectural practise. Moreover, it demonstrates how, in transforming this trivial site into sacred ground, different sacralization ‘mechanisms’ were at work.

To this effect, it is necessary to understand how a place obtains sacred meanings. The forms and processes that distinguish religious sacred places from everyday locations have been theorized by David Chidester and Edward Linenthal⁶. They propose a model which interprets a sacred site as a combination of three types of space: contested, ritual and significant space. As they explain, sacred space is first

¹ HEYNICKX *et al.*, 2012: 7.

² NORBERG-SCHULZ, 1980: 18.

³ HADDAD, 2010: 92–3.

⁴ On the architects Wouters and Meekels see: BRAEKEN, 2004; SPITAEELS, 2004.

⁵ LAMBERIGTS & GELDHOF, 2013.

⁶ CHIDESTER & LINENTHAL, 1995.

of all «contested space, a site of negotiated contests over the legitimate ownership of sacred symbols»⁷. This means that the production of sacred space is an act of asserting power. However, this control is often resisted and can become the source of conflicts. Secondly, they identify sacred space as «ritual space, a location for formalized, repeatable symbolic performances»⁸. With the performance of rituals, such as praying or meditating, places become charged with sacredness since these acts are not performed elsewhere. This interaction takes place in the other direction as well; rituals take on a greater significance when performed in an extraordinary setting. Thirdly, they define sacred space as «significant space, a site, orientation, or set of relations subject to interpretation because it focuses on crucial questions about what it means to be a human being»⁹. This entails that sacred environments, like churches or temples, symbolise a specific view on the existential questions of life. This comprehensive model provides a clear framework to analyse the processes that set sacred space apart. In the following, we will rely on the three dimensions of Chidester and Linenthal's model to structure our case study.

THE PARISH AS A COLLECTIVE PROJECT

Regarding the first dimension of Chidester and Linenthal's model, the condition of sacred space as contested space is applicable to the formation of new parishes during the post-war period in Belgium. After the Second World War, rapid urbanization provoked a 'competition' for land around urban centres, especially because this process generally occurred with minimal formal urban planning and was mostly driven by private initiative. This was also the case in the municipality of Wilrijk, located in the southern periphery of Antwerp¹⁰. During the rapid urbanization of this area in the 1950s, the hamlet of Oosterveld, in the north-eastern part of Wilrijk, changed from a rural to a residential area. Except for the St Augustine's Hospital (1938), the Oosterveld neighbourhood comprises single family houses and apartment buildings only principally for a middle class population.

⁷ CHIDESTER & LINENTHAL, 1995: 15.

⁸ CHIDESTER & LINENTHAL, 1995: 9.

⁹ CHIDESTER & LINENTHAL, 1995: 12.

¹⁰ The following account of the realization of the St Pius X's parish infrastructure is based on: ADA – *Records of the St Pius X's parish in Wilrijk*, 581A; APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*; APA – *Archive of architect Lode Wouters, records of the St Pius X Wilrijk*, LW 3.1; FA – *Archive of the municipalities before the attachment or merger with Antwerp, Wilrijk*, 1584#182 and 222#1237; and CORENS & SMETS, 2010.

During the post-war period, new neighbourhoods were generally developed without initially allocating a site for a place for worship. The Catholic Church was therefore confronted with finding available land for the construction of new churches much like private investors. Typically, this resulted in a negotiation process to acquire a suitable building plot for a new church. The case of Oosterveld provides a good overview of the actors that were involved in these negotiations. In this young residential neighbourhood, the need for a community meeting place and a church arose at the end of the 1950s, setting off the negotiations in 1957¹¹. First of all, it is interesting to note that vicar general Schoenmaeckers of the Mechlin-Brussels archdiocese had an important influence in the process. Subsequently, the following three actors were involved: the municipality of Wilrijk where the Christian Democratic major Louis Kiebooms was almost continuously in power between 1947 and 1976¹², architect De Koninckx who was appointed as urban planner by the municipality of Wilrijk, and the private firm *Société d'Entreprises et de Placements Immobiliers* that owned most of the available land in Oosterveld. After the civil approval of the establishment of an annex parish in Oosterveld in 1958, priest Raymond Meyer additionally concerned himself with the construction of the necessary parish infrastructure¹³. Meyer was furthermore assisted by the Association of Catholic Works of the South Antwerp deanery and the church council.

Among the available parcels in Oosterveld, Schoenmaeckers first considered a plot along a planned square for the future church. Nevertheless, he eventually decided on a less expensive plot in the inner area of a building block situated along the ring-road. To officialise the agreement, De Koninckx agreed to add the parish infrastructure to the special zoning plan of Wilrijk, and to alter the building regulations of the adjacent buildings to better integrate the planned church in the urban fabric (Fig. 1)¹⁴. It can thus be assumed that financial considerations were a determining factor in the selection of the parish infrastructure's location. Furthermore, it is remarkable to note that the selected building plot was divided among three actors for the realization of the intended parish facilities. Firstly, the lateral parts of the building plot were purchased by the association of the deanery in 1959, for the construction of a primary school for girls (1960) on one side, and for a parish hall (1961) on the other side. The parish hall was initially used as provisional church and once the new church was completed, it would become a

¹¹ ADA – *Records of the St Pius X's parish in Wilrijk*, 581A, Onderhoud, 14/02/1957.

¹² ODIS, 2016.

¹³ ADA – *Records of the St Pius X's parish in Wilrijk*, 581A, Ministerie van Justitie, Koninklijk Besluit, 15/09/1958.

¹⁴ The municipal council of Wilrijk approved this altered plan in 1959.

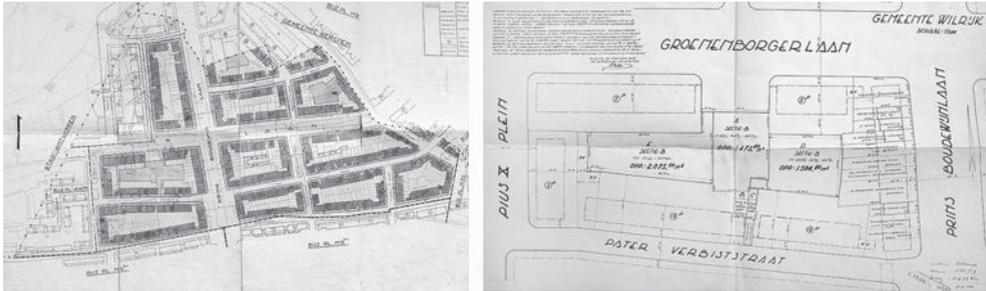


Fig. 1. Special zoning plan of Oosterveld, Wilrijk, with the plot for the parish infrastructure in blue, O. De Koninckx, 1959; and location plan of the St Pius X's parish infrastructure, with the plot for the primary school on the left (E), the plot for the church in the middle (A), the plot for the parish hall on the right (D), and the plot for the presbytery at the bottom (B), 1961 (FA – *Archive of the municipalities before the attachment or merger with Antwerp, Wilrijk, 1584#182*; and APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*).

valuable place for the Catholic social life¹⁵. Secondly, the municipality of Wilrijk purchased the forecourt of the site and provided a presbytery (1961) on the other side of the building block¹⁶. Finally, the church council purchased the central part of the building plot reserved for the church proper in 1960, since by that time, Oosterveld was officially established as an independent parish dedicated to St Pius X¹⁷.

In contrast to Chidester and Linenthal's theoretical model for sacred places, the negotiations in *this* case were not a 'contest', but rather a constructive collaboration. Interestingly, the various actors involved *all* collaborated in acquiring the building plot. We can thus argue that the legitimate ownership of the sacred centre for Oosterveld was not contested at the time of its construction. The constructive collaboration can be explained by the fact that the Catholic Church, at that moment, still enjoyed a quasi-monopoly in spiritual, cultural and social matters in Belgian society¹⁸. This ideological influence was especially clear in municipalities like Wilrijk with a strong majority of the Christian Democratic Party. The fast agreement on a building plot for the parish infrastructure can thus mainly be attributed to the political support of the municipal council, which showed its Catholic affiliation in the negotiations.

A similar collaboration was achieved for finding financial means for the construction of the church. Logically, priest Meyer and his church council made use

¹⁵ CORENS & SMETS, 2010: 61–121.

¹⁶ In Belgium, communes are obliged to provide presbyteries.

¹⁷ In Belgium, churches used for public worship constructed after 1802, are the property of church councils, which oversee their upkeep together with the financial support of local communes.

¹⁸ GEVERS, 2014.

of the legally available subsidies of the Belgian state¹⁹. Moreover, they successfully appealed to the province of Antwerp and the municipality of Wilrijk for additional funds. It was, however, not until 1966 that the church council could obtain all these subsidies and the necessary permits, resulting in the realization of the building in 1967. In the meantime, the outstanding amount was collected from the parish community by the local division of *Domus Dei*, the diocesan organization for church buildings²⁰. The most important methods used for stimulating financial contributions were house visits, the organization of a yearly fair and monthly collections during the Sunday Mass. In this way, the local population also became involved in the appropriation of the sacred space in their parish. Thus, civil and religious authorities, and parishioners alike all collaborated towards constructing this spiritual and social centre.

THE CHURCH AS A RITUAL SPACE

Having discussed the choice of the St Pius X's church's location, it is now necessary to address the ways in which this location was set apart from the surroundings, a necessary step in creating a suitable place for the performance of rituals. We have identified two processes that are consistent with the description of a sacred place as a ritual site in Chidester and Linenthal's model. First of all, a Catholic church explicitly acquires its sacred meaning through a formal consecration ritual²¹. In the case of Wilrijk, the consecration ceremony started with a procession from the parish hall to the church, after which the bishop performed the consecration of the exterior walls, the anointing of the interior walls (a ritual act of pouring aromatic oil) and the consecration of the altar by inserting relics. The celebration of a first Mass in the finalized church completed the ceremony. Through the parish newsletter, the parishioners were informed about this programme and urged to participate actively²². In the Catholic faith, the consecration ritual is a milestone in the sacralization process of the site.

Besides the formal consecration ritual, it can be noted that the sacredness of the site was reinforced by the architectural design of the church. To decide who could complete the important assignment of designing the church, a competition was organized in 1960 for which the regulations were drawn up by priest Meyer and three local architects

¹⁹ In Belgium, the church council could appeal to the commune, the province and the state for subsidies for the construction of a new church, supplementary to their own funds and the donations of parishioners. Only the state was legally obliged to provide 30% subsidies. However, these subsidies were only granted after the approval of the church design by the Ministries of Justice and Public Works.

²⁰ On *Domus Dei* see: STERKEN, 2013.

²¹ Formal rituals are also performed for the laying of the foundation stone and the consecration of the bells.

²² APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*, Parochieblad, 10/12/1967.

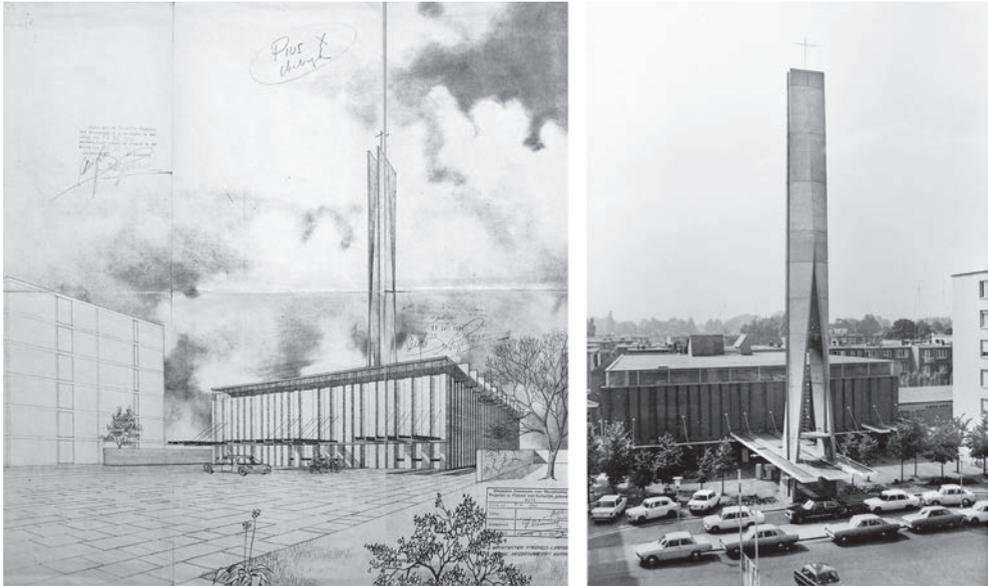


Fig. 2. Design drawing (1961) and historic photograph (ca. 1967) of the St Pius X's church in Wilrijk, architects Paul Meekels en Lode Wouters (APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*).

(Georges Lust, Herman Huygh and Francis Van de Velde)²³. The jury, composed by vicar general Schoenmaeckers, preferred the submission of architects Lode Wouters and Paul Meekels (Fig. 2) to those of Hugh and Van de Velde themselves. The selection of this design may have been influenced by the fact that Meekels was at that time already known at the diocese from earlier church design competitions. The episcopal interference in the selection of the church design is notable and indicates that the diocese attached great importance to production of modern architecture on its territory.

In the design by Meekels and Wouters, we have detected three interventions that the architects used to distinguish the church from its 'ordinary' surroundings. In the first place, the church stands out in its urban environment, located outside the building alignment and marked with an elegant concrete tower. The forecourt along the ring-road emphasizes the importance of the church and the prominent tower is an unmistakable endeavour to highlight the sacred nature of the site. Such vertical structures are known to work as symbolic connections between the surface of the earth and a transcendent God in heaven²⁴. Secondly, visitors enter the church

²³ Information about the design competition was found in: ADA – *Records of the St Pius X's parish in Wilrijk*, 581A; APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*; APA – *Archive of architect Herman Huygh, records of the St Pius X Wilrijk*, HH 2.111-2.114; and APA – *Archive of architect Francis Van De Velde, records of the St Pius X Wilrijk*.

²⁴ TORGERSON, 2007: 4.

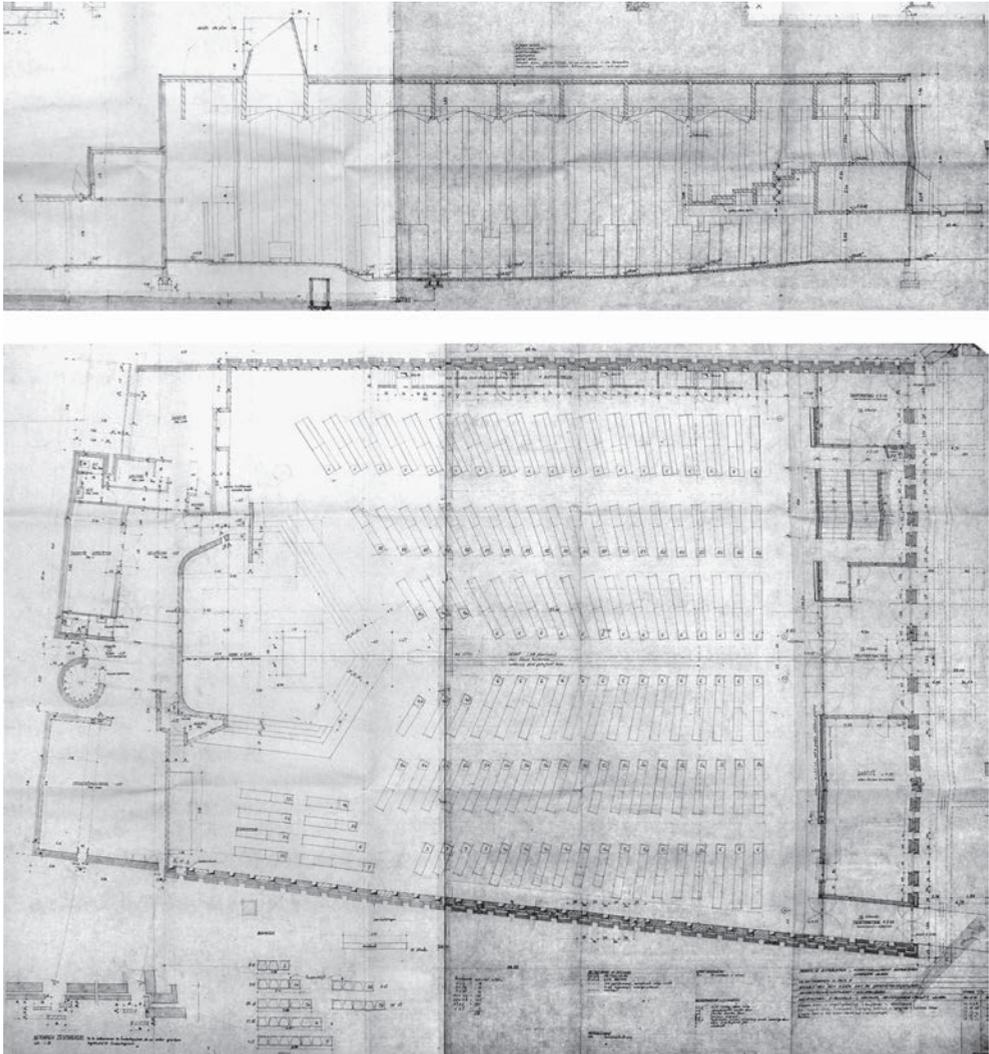


Fig. 3. Longitudinal section and floor plan of the ground floor of the St Pius X's church in Wilrijk, architects Paul Meekels en Lode Wouters, 1966 (APA – *Archive of architect Lode Wouters, records of the St Pius X Wilrijk, LW 3.1.*).

through a vestibule with a low ceiling before arriving in the spacious liturgical space, in which they might feel small and humble (Fig. 3). This contrast in scale is an efficient way to mark the transition from the everyday exterior to the sacred interior. Concerning the interior, a large volume in a church is often interpreted as emphasizing the significance of God²⁵. Thirdly, the design of the liturgical space

²⁵ TORGERSON, 2007: 4.

itself ensures its sacred spirit: the space is dimly lit with horizontal windows below the ceiling, shutting out the stressful urban life. Moreover, the bluestone altar, accentuated by three skylights, is the significant focal point in the space. This kind of spatial organization has been associated with a spiritual "journey"²⁶. It is clear by now that the architecture qualities of the St Pius X's church enhance its sacred character, making it a proper setting for the performance of religious rituals.

THE CHURCH AS A SACRED SYMBOL AND A COMMUNITY GATHERING PLACE

Relying on the third dimension of the Chidester and Linenthal model, we can now discuss how the St Pius X's church becomes a 'significant' site in the sense that it reveals something about the existential questions of life. The monumental dimensions of the building and the control of the light in its interior do more than making the site an appropriate setting for rituals alone. These design features also work towards reminding worshippers of the importance of a transcendent God. A more profound analysis of the architectural design can disclose quite a different intention however. From the initial design of 1961 onwards, the architects proposed a completely open liturgical space with a slightly sloping floor in which all attendees were offered a clear view on the altar. Awaiting the subsidies, the initial design was changed at the request of the architectural commission of the diocese, taking into account the recommendations of the Second Vatican Council. In the final design, the altar was moved closer to the sitting area to encourage the active involvement of the faithful in the liturgy, according to post-conciliar practices (Fig. 4). Not



Fig. 4. Interior of the St Pius X's church in Wilrijk, after its construction (ca. 1967) and during a First Communion Mass (1977), architects Paul Meekels en Lode Wouters (APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*).

²⁶ TORGERSON, 2007: 3.

only the openness of this main space, but also the austerity of the materials used and the simplification of the décor emphasise the importance of the space as a gathering place for the Christian community²⁷. In this serene interior, the parish community itself can be the focal point. Consequently, the significance of the site for the parishioners not only originated from the church's overwhelming dimensions, but also from their appropriation of the space.

The significance of this site thus appears to be grounded in two seemingly opposing conceptions of a church: a monumental religious symbol devoted to God and a sober meeting place for the parish community. The architects used both these conceptions to contribute to the significance of the site and consequently to construct its sacredness. Following Chidester and Linenthal's line of thought, this sacred site seems to cast a glance on two different ways to lead a meaningful life, viz. a personal connection with God *or* an attachment to the neighbourhood and the other community members. This observation then raises intriguing questions regarding the origin of this paradox.

The double character of the church can primarily be related to the specific context in which it was established. Namely, during the twentieth century, the concept of sacredness was subject to important revisions, in which the Second Vatican Council was a turning point²⁸. The Council ratified the idea that faith would be better expressed by collective worshipping rather than individual devotion²⁹. This resulted in a typological transformation from a 'monumental church' towards a 'liturgical church'³⁰. While the 'monumental church' conveys the sacredness of the buildings as a temple for God, the 'liturgical church' expresses the sacredness of the assembly of the church community³¹. This important revision explains the origins of the St Pius X design. As we have seen, in this church these two prevailing interpretations of sacredness were superimposed by combining features from a 'monumental' and a 'liturgical' church typology.

In addition, a possible explanation for the apparent conflicting characteristics of the church can be found in the regulations for the ideas competition from 1960, mentioned above. These regulations begin with explaining the general principles for the design as follows:

²⁷ TORGERSON, 2007: 4.

²⁸ LAMBERIGTS & GELDHOF, 2013.

²⁹ On the implications of the Second Vatican Council for church architecture see: MOREL & VAN DE VOORDE, 2012.

³⁰ FANNES, 1969.

³¹ FANNES, 1969.

The church building has to fulfil a double function:

- a) *It has to bear a sacramental character = visible sign of God's existing love with the people [...] the interior architecture has to draw attention to the place where the Lord approaches us in his sacraments: the altar [...]*
- b) *The church building has as second function: gather the Christian community. The nave has to be arranged in a way that the worshippers truly feel like a connected family community [...]*³²

Interestingly, these regulations explicitly indicate that the church had to serve a twofold function, which further supports the ambiguous interpretations of its purpose. The design regulations thus not only challenged the architect to connect these two seemingly opposed concepts of a church building, but also show how already well before the Second Vatican Council churches were increasingly being seen as gathering places for the community rather than monuments for the Divine. We therefore argue that the social dimension of the project, although more difficult to detect, is inextricably bound up with the sacralization of the site.

CONCLUSIONS

By means of the St Pius X's church, this paper has analysed how trivial places can become infused with sacredness, and how this occurred in the context of suburban post-war churches. This analysis has confirmed that the three dimensions of a sacred site identified by Chidester and Linenthal – a contested, a ritual, and a significant place – played a part in the sacralization of this site, essentially demonstrating that sacredness is something that can be *constructed*. The analysis furthermore has shown that this church design encompasses two diverging interpretations of sacredness which had general currency in the period around the Second Vatican Council. Balancing impressive dimensions with a restrained atmosphere, this modern church aimed not only at making this site 'stand out' in the suburban landscape, but also at creating an accessible gathering place for the Christian community.

Although this analysis has revealed that the sacralization of this site has a theoretical underpinning, the question remains whether the parishioners truly experienced this site as sacred. Did they understand the sacred meanings that the architectural design brought to the site, or did they still miss the poetic dimensions to which Norberg-Schulz refers? It remains difficult to provide a complete answer

³² Author's translation. ADA – *Records of the St Pius X's parish in Wilrijk*, 581A, Ideeënwedstrijd voor een ontwerp van een nieuwe kerk toegewijd aan de de H. Pius X te Wilrijk, 28/06/1960.

to this question. A few newspaper articles written after the consecration of the church, however, can provide us with some first insights into the reception of the building. For example, one article describes the church as sober, but impressive and especially reports on the delighted reactions of the parishioners whose “eyes were popping out of their head from admiring the building”³³. Another article even goes as far as calling the church an “architectonic functional work of art”³⁴. Despite the fact that many other modern churches received bad criticism, it seems that this church was experienced as an exceptional place from the start. This shows how sacredness (in the sense of exceptional, outstanding, memorable and so on) is not a static given, but can be the result of a dynamic process. Thus, this case study reveals the powerful role that architecture plays in this sacralization process: it can be that something *extra* that elevates the ordinary to the *extra*-ordinary.

BIBLIOGRAPHY

Sources

- ADA – *Records of the St Pius X's parish in Wilrijk*, 581A.
- APA – *Archive of architect Lode Wouters, records of the St Pius X Wilrijk*, LW 3.1.
- APA – *Archive of architect Herman Huygh, records of the St Pius X Wilrijk*, HH 2.111-2.114.
- APA – *Archive of architect Francis Van De Velde, records of the St Pius X Wilrijk*.
- APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*.
- FA – *Archive of the municipalities before the attachment or merger with Antwerp, Wilrijk*, 1584#182 and 222#1237.

Publications

- BRAEKEN, J. (2004) – *Meekels, Paul*. In VAN LOO, Anne, ed. – *Repertorium van de Architectuur in België van 1830 tot Heden*. Antwerpen: Mercatorfonds, p. 416-7.
- CHIDESTER, David & LINENTHAL, Edward T. (1995) – *Introduction*. In CHIDESTER, David and Edward T. LINENTHAL, eds. – *American Sacred Space*. Bloomington: Indiana University Press, p. 1-42.
- CORENS, Rik & SMETS, Irene, eds. (2010) – *50 jaar H. Pius X-parochie Wilrijk*. Wilrijk: H. Pius X-parochie.

³³ Author's translation. APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*, Kerk van Pius X plechtig gewijd, Gazet van Antwerpen, 18/12/1967.

³⁴ Author's translation. APX – *Records about the construction of the parish infrastructure*, Mgr. Daem wijdt nieuwe Pius X-kerk te Wilrijk, De Standaard, 18/12/1967.

- FANNES, Jozef (1969) – *Evolutie in de kerkopvatting*. «Kontakt met Domus Dei», 3, p. 7-11.
- GEVERS, Lieve (2014) – *Kerk in de kering: de katholieke gemeenschap in Vlaanderen 1940-1980*. Kalmthout: Pelckmans.
- HADDAD, Elie (2010) – *Christian Norberg-Schulz's Phenomenological Project in Architecture*. «Architectural Theory Review», 15, p. 88–101.
- HEYNICKX, Rajesh; COOMANS, Thomas; DE DIJN, Herman; DE MAEYER, Jan; VERSCHAFFEL, Bart (2012) – *Introduction*. In COOMANS, Thomas et al., eds. – *Loci Sacri: Understanding Sacred Places*. Leuven: Leuven University press, p. 7–11.
- LAMBERIGTS, Mathijs & GELDHOF, Joris (2013) – *De vierende gemeenschap van de Liturgische Beweging tot vandaag*. In LAMBERIGTS, Mathijs and Leo KENIS, eds. – *Vaticanum II : Geschiedenis of inspiratie? Theologische opstellen over het tweede Vaticaans concilie*. Antwerpen: Halewijn, p. 127–43.
- MOREL, A. F. & VAN DE VOORDE, S. (2012) – *Rethinking the Twentieth-Century Catholic Church in Belgium: The Inter-Relationship between Liturgy and Architecture*. «Architectural History», 55, p. 269–97.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1980) – *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy editions.
- ODIS (2016) – *Louis Kiebooms*. Available at: http://www.odis.be/lnk/PS_3665 (accessed on 26/03/2016).
- SPITAEELS, Els (2004) – *Lode Wouters*. In LAUREYS, Dirk et al., eds. – *Bouwen in beeld*. Turnhout: Brepols, p. 316–9.
- STERKEN, Sven (2013) – *A House for God or a Home for His People? The Domus Dei Church Building Action in the Belgian Archbishopric*. «Architectural History», 56, p. 387–425.
- TORGERSON, Mark Allen (2007) – *An Architecture of Immanence: Architecture for Worship and Ministry Today*. Michigan: Eerdmans.

ABBREVIATIONS

- ADA: Archive of the diocese of Antwerp, in Antwerp
- APA: Architecture archive of the province of Antwerp, in Antwerp
- APX: Archive of the St Pius X's parish, in Antwerp
- FA: Felix Archive of the city of Antwerp, in Antwerp

IMAGENS E CONTEXTOS

APRESENTAÇÃO

A Historiografia da Arte tem vindo a estudar a imagem de acordo com novas perspetivas metodológicas, encarando-a como expressão polissémica e multicultural, procurando integrá-la no seu contexto antropológico desde as manifestações da Pré-história até às da Época Contemporânea. A integração das imagens no seu contexto físico, paisagístico ou outro, indicia práticas performativas de índole identitária e comunicativa. Por outro lado, o estudo da sua circulação, dos artistas e modelos permite compreender o alargamento da potencialidade da produção artística enquanto veículo de ideias e expressões entre universos socioculturais restritos e amplos.

Seguindo a linha de pensamento de Carlos Alberto Ferreira de Almeida que entendia a imagem «como instrumento de comunicação de ideias, como uma parte privilegiada (...) de um sistema de símbolos e significações e de uma cultura» (*O presépio na Arte Medieval*, 1983), pretendeu-se, nesta secção, refletir sobre modos de integração artístico-cultural da imagem no seu contexto físico e de ação. Ao mesmo tempo, visou-se partilhar experiências relacionadas com as práticas, rituais, usos e modos de fruição, partindo de estudos de casos que espelhem visões diacrónicas e/ou sincrónicas sobre as imagens.

Não tendo sido possível incluir, nesta publicação, o texto correspondente à conferência de abertura de António Martinho Baptista – *A arte do Côa e o espírito do lugar – tradição e modernidade* –, lembramos a referência do autor aos duzentos e cinquenta séculos de história da imagem patentes no Côa, um exemplo de espaço síntese de construções identitárias ancoradas na *imagem*. As reflexões expostas na secção “Imagem e Contexto” ao longo dos três dias do Congresso sedimentaram-se neste princípio.

Das 38 comunicações aceites para integrar o programa do Congresso, por razões diversas só nos é possível apresentar 21 nesta publicação. Conscientes da complexidade inerente ao estudo da imagem, optou-se por uma ordenação tendencialmente cronológica dos textos, apesar da dificuldade do enquadramento de alguns atendendo ao seu carácter teórico e/ou transversal à diacronia. Nesse sentido, optou-se por começar a ordenação com uma leitura ampla e reflexiva sobre a imagem, *Voltando de relance*

à *problemática da Imagem* de Vítor Oliveira Jorge, continuando com o tema da *arte rupestre de tradição esquemática do Norte de Portugal*, da autoria de Maria de Jesus Sanches, artigo que abre caminho à ordenação cronológica escolhida. Salientamos, ainda, os contributos de investigadores de diferentes nacionalidades, bem como o espectro alargado ao nível de âmbitos, domínios e suportes respeitantes ao estudo da imagem, desde o espaço urbano à arquitetura religiosa e civil, escultura, pintura, ourivesaria, azulejo, cera, gesso patinado e terracota e imaginária de vestir.

Ana Cristina Sousa
Leonor Soares
Maria de Jesus Sanches

FOREWORD

Historiography of Art has been concerning itself with the study of image according to new methodological perspectives, viewing it as a polysemic and multicultural expression, aiming to integrate it in its own anthropological context, from the manifestations of image in the Prehistoric Age to those conceptualised during the Contemporary Age. The incorporation of these images in their physical, landscape, or other contexts, indicates certain performative practices of identity and of a communicative nature. On the other hand, the study of its circulation, of the artists and models, allows us to understand the widening spectrum of the potential of artistic production as a vehicle for ideas and expressions between restricted and broad sociocultural universes.

Following Carlos Alberto Ferreira de Almeida's reasoning, an author who viewed image «como instrumento de comunicação de ideias, como uma parte privilegiada (...) de um sistema de símbolos e significações de uma cultura» («as an instrument to relay ideas, as a privileged part (...) of a system of symbols and meanings and of a culture» [*O presépio na Arte Medieval*, 1983]), we aimed to ponder, in this Section, on the forms of artistic-cultural integration of image in its physical and action-related context. At the same time, we attempted to share experiences concerning practices, rituals, uses and modes of fruition, starting from case studies that mirror diachronic and/or synchronic viewpoints on images.

Whilst it was not possible to include the text corresponding to the opening presentation by António Martinho Baptista, titled *A arte do Côa e o espírito do lugar – tradição e modernidade* in the present Section, we nevertheless must highlight that the author references over two hundred and fifty centuries of image history contained in the Côa Valley, a perfect instance of a space that functions as a synthesis of constructions of identity based on image. The reflections described in the Section “Imagem e Contexto” (“Image and Context”) over the course of the three days of the Congress found their bases in this very principle.

Of the 38 communications accepted to be included in the Congress program, only 21 are included in this publication, due to several reasons. Since we were aware

of the complexity inherent to the study of image, we opted to organise the texts according to their themes' own chronological order, despite the difficulties faced when attempting to frame some of them within a chronology, given their theoretical and/or transversal character(s) to the diachrony. In this sense, we decided to begin with a broad and reflexive reading on image with Vítor Oliveira Jorge's *Voltando de relance à problemática da Imagem*, continuing with the theme of parietal art with Maria de Jesus Sanches' *arte rupestre de tradição esquemática do Norte de Portugal*, a paper that effectively paves the way to the chosen chronological order. We also must emphasise the contributions of researchers from different nationalities, as well as the broad spectrum in terms scopes, fields and supports regarding the study of image, from urban space to religious and civil architecture, sculpture, painting, goldsmithing, tilework, waxwork, patinated plaster and terracotta and imaginary landscape of apparel.

Ana Cristina Sousa
Leonor Soares
Maria de Jesus Sanches

VOLTANDO DE RELANCE À PROBLEMÁTICA DA IMAGEM

VÍTOR OLIVEIRA JORGE*

O que nos diz a imagem? Diz-nos o que é e não o diz.

(...)

António Ramos Rosa¹

(...) no campo escópico, o olhar está do lado de fora, eu sou olhado, isto é, eu sou quadro.

Jacques Lacan²

Resumo: Tal como acontece com as ideias de cultura, técnica, arte, etc., a ideia de imagem foi transformada numa entidade reificada, trans-histórica, objecto da história da arte mas também de muitas outras disciplinas que hoje se debruçam sobre ela, o que se compreende bem visto vivermos numa civilização centrada na imagem. Mas essa “coisificação” de uma realidade mutável, indisciplinada e fluida por excelência, é-nos útil? Talvez, mas apenas se a considerarmos no âmbito da compreensão do campo escópico, na linha de Jacques Lacan, o que não é fácil, porque envolve toda a teorização deste complexo autor, quase ignorado entre nós, e por detrás do qual se perfilam, pelo menos, outros dois: Hegel e S. Zizek. Assim, estas reflexões devem ver-se como muito provisórias, uma simples etapa de pesquisa.

Palavras-chave: Campo Escópico; Psicanálise; Lacan; Zizek.

Abstract: As with the ideas of culture, technology, art, etc., the idea of image was transformed into a reified, trans-historical, entity, object of art history but also of many other disciplines that address it, which is easy to understand since we live in a civilization centered in the image. But is this “reification” of a changing, undisciplined and par excellence fluid reality useful to us? Maybe, but only if we consider it in the context of an understanding the the scopic field, in the line of Jacques Lacan, which is not easy because it involves all the theorizing of this complex author, almost unknown among us, and behind which at least two other more are implied: Hegel and S. Zizek. Thus, these reflections should be seen as very temporary, a simple search step.

Keywords: Scopic field; Psychoanalysis; Lacan; Zizek.

* FLUP. vitor.oliveirajorge@gmail.com.

¹ Início do poema de A. R. R. citado na bibliografia, que já serviu de mote a uma mesa-redonda de 2002 sobre a problemática da imagem – JORGE *et al.*, 2003.

² LACAN, 1973: 121.

INTRODUÇÃO

Clarividência e cegueira: eis o par de opostos com que exprimimos a nossa total valorização do entendimento, da razão, através da ideia de ver, da visão inteligente e arguta, do “insight”. Sabe-se que ver e olhar, olhar e ser olhado, em suma, toda a questão da imagem, do campo escópico, feito de um desdobramento infinito de espelhamentos, é extremamente complexa, mas também central, implicando a totalidade da cultura contemporânea. Só uma concepção redutora do ser humano poderia não entender o melindre e a dificuldade de abordar o assunto que aqui, simplesmente, aflora. Desde logo, esta problemática não pode ser reduzida a como vemos o mundo, mas antes, e muito mais interessantemente, alargada à de como somos vistos pelo mundo (por aquilo que nos rodeia e onde estamos imersos), e à questão dialética que daí resulta. Tal questão implica inúmeros autores, mas em última análise é imperioso, para a perceber, creio, entender a contribuição decisiva que Hegel deu à filosofia, e através dele, e das suas leituras contemporâneas, de Lacan (que foi muito mais do que um psicanalista seguidor de Freud) e da escola eslovena de filosofia, particularmente do seu principal mentor, Slavoj Žižek. Sem estas fontes de pensamento, e outras conexas, creio, a imagem é finalmente ininteligível, reduzindo-nos o dissertar sobre ela a uma forma pobre de ensaísmo, ou estacando na inspiração fenomenológica, que no essencial se terá esgotado – apesar de contributo importante de Merleau-Ponty –, ou no desconstrutivismo, ou ainda no cognitivismo (as neurociências e as pesquisas da inteligência artificial são muito importantes mas passam ao lado do essencial do humano).

Realmente, no século XX, deu-se uma enorme revolução no pensamento. Entre muitos outros aspectos, é claro, começámos a aperceber-nos, graças à linguística, o que significa estar incluído no campo da linguagem; e, graças sobretudo à psicanálise (lacaniana), o que significa estar incluído no campo da visão. Se, mais do que falarmos, somos falados pela linguagem, também compreendemos que, mais do que ver, somos olhados pela realidade. Isso é, penso, um ponto de não retorno³. De facto, modestamente (?), o meu objectivo seria tentar apenas, idealmente, “escapar” a uma série de “armadilhas” que espreitam o que se acerca desse objecto polimorfo e temível que é a imagem. Uma delas seria a da “história da arte” tradicional, ou da história da estética, ou a dos estilos artísticos, com a sua sequência mais ou menos linear de “fases” ou “momentos” em cada um dos quais a imagem se teria regido por um certo número de características, permitindo uma periodização: um

³ A respeito deste aspecto fundamental, e para uma discussão do que distingue duas perspectivas fundamentais, a de Merleau-Ponty e de Lacan sobre a questão do olhar (*regard*, em francês, *gaze* em inglês), ver FAUVEL, 2012.

exercício que já se tornou estéril. Fugindo também da história das ideias ou das mentalidades, que parecem hoje campos esgotados, gostaria igualmente, até onde possível, de me furtrar a uma visão demasiado inspirada na teorização historicista de Michel Foucault, mau grado o passo gigantesco (e fascinante) que este grande pensador deu quando definiu uma sucessão de “regimes epistêmicos” no Ocidente, entre o Renascimento e a época moderna. Igualmente evitaria a inspiração, decerto muito atrativa, da antropologia da arte, sobretudo quando esta, como acontece com Philippe Descola⁴, visa ilustrar, com imagens, as quatro grandes ontologias que o autor estruturalista definiu, à escala do mundo: a naturalista (ocidental moderna), a analogista, a animista e a totemista. Nesse caso, mais valeria uma “antropologia com a arte”, como defende Ingold⁵, do que uma antropologia da arte, que para este autor não faz sentido, no que inteiramente concordo⁶.

Decerto, os “estudos visuais” estão recamados de perspectivas variadas e aliantes, que evidentemente tendem a expandir-se, dada a omnipresença da imagem, que nos “entra pelos olhos dentro” cada dia e por todos os meios. É intrusiva, invasiva, agressiva até: tudo tende a tornar-se imagem e a ser comunicado por imagens, mesmo os trabalhos académicos, que não dispensam o “power point” ou outros modos de concatenar o sentido em modo visual. Bragança de Miranda diz que não vivemos na época da imagem⁷, porque a verdadeira imagem, pelo menos para nós ocidentais, era Deus – e seu filho Cristo (no que não estaria longe de Schaeffer, num fascinante estudo)⁸ – e Deus morreu(-nos). Sim, mas como ele próprio reconhece, essa laicização do mundo e com ele da “imagem certificadora”

⁴ DESCOLA, 2010.

⁵ INGOLD, 2013.

⁶ Ambos estes autores, que aliás muito respeito, vão, creio, para um beco sem saída: Descola num registo classificatório, derivado do estruturalismo, Ingold num registo abstratizante inspirado em última análise na fenomenologia, onde a sua inteligência (muito interessante sempre, e original, por exemplo no livro clássico citado na bibliografia, 2000), de tanto querer dissolver dicotomias, já só vê linhas (passe a caricatural simplificação...). Acontece o mesmo com muitos outros “grandes” do pensamento, igualmente fascinantes mas finalmente algo inócuos, se me é permitido o “atrevimento”: Agamben na linha de Heidegger e Foucault, terminando em reticências... e Benjamin, que também inspira o filósofo italiano, descambando num messianismo revolucionário que adia para sempre o que, penso, é preciso reconstruir de novo: o materialismo dialéctico. Materialismo e dialéctica. É isso o que de fundamental, para mim, há a (re) fazer. Por isso me tenho “inspirado” em Slavoj Žižek. Por fim, reconhecendo embora, tanto quanto posso e sei, o contributo da fenomenologia, sobretudo a de Merleau-Ponty (que influenciou Lacan), não me revejo inteiramente nela, como, também, de certo modo me fatigou o que dos estudos de semiologia ou semiótica apreendi.

⁷ MIRANDA, 2003: 131.

⁸ SHAEFFER, 2006.

parece acompanhar-se, precisamente, de uma profusão infinita de ícones de todo o tipo, e seu resvalamento de uns campos para outros⁹.

Imagens que, pelo menos desde o Paleolítico superior, proliferaram. São portanto muitíssimo anteriores à escrita, se bem que, em princípio, pareçam claramente posteriores à palavra, na história humana – mas apenas se as pensarmos como inscritas em algo (num suporte) visível, isto é, como imagens icônicas (diferentes por exemplo das imagens mentais, das imagens que aparecem em sonhos, alucinações, etc., etc., isto é, também, do mundo do inconsciente, correlativo da condição humana, da consciência, como instância da ilusão “de se ver vendo-se”¹⁰). E assim corremos o risco de cair na recorrente interrogação: que estava, afinal, primeiro? O verbo ou a imagem, o discurso ou a figura? Antiquíssimo problema (ou melhor, mito) este das origens, que nos persegue desde, pelo menos, Platão, e se acentua com o cristianismo. Porque antiguidade, origem, não é apenas na nossa tradição ontológica uma questão de tempo, mas sobretudo de fundamento. “Que está primeiro?” corresponde a perguntar o que é mais importante, o que estabelece o soco de sentido em que o resto assenta. Perguntar portanto isto, numa época digital em que tudo (até o texto, e sobretudo o sentido) parece tornar-se imagem, dar-se através da imagem, e ao mesmo tempo, devido à aceleração comunicativa, a cacofonia de palavras cobre o mundo de um manto infinito de signos sonoros, em que bilhões de palavras se cruzam ao minuto – enfim, pode parecer também produto de uma alucinação. Um dos múltiplos autores que abordou a questão de frente foi Lyotard, na sua tese de doutoramento (orientada por Deleuze)¹¹, criando o conceito de “figural”, um espaço intersticial que se insere entre o discurso e a percepção, ou seja, de algum modo, entre a imagem e o “logos”, e inspirando-se em Freud; a imagem seria apenas uma das modalidades da figura¹². Tentarei abordar este assunto, bem como toda a

⁹ Os meus “compromissos” autorais, pessoais, com este tema da imagem, exprimem-se sobretudo num estudo do rosto (contribuição para o livro coletivo dirigido por JORGE & THOMAS, 2006/2007) e noutro da performance (contribuição para o livro coletivo dirigido por THOMAS & JORGE, 2008 – v. bibliog.), ambos em relação com o meu domínio de especialidade, a arqueologia. Resultam de sessões organizadas por nós na Grã-Bretanha, no contexto dos colóquios do Theoretical Archaeology Group (TAG), respectivamente nas Universidades de Exeter (2006) e de York (2007). Para outros contributos, sugiro ao leitor a minha página no Academia.edu: <https://flup.academia.edu/VITOROLIVEIRAJORGE>. Infelizmente o pensamento arqueológico atual (o seu contributo teórico) apresenta-se, quase todo ele, anémico.

¹⁰ LACAN, 1973: 96. Ou seja, ilusão da auto-consciência, constitutiva da filosofia. ZUPANCIC, 1996: 35.

¹¹ LYOTARD, 2002.

¹² Não tenho espaço, aqui, para abordar este assunto, apenas acrescentando que Lyotard, como Foucault e outros autores, tiveram como preocupação fundamental libertarem-se da fenomenologia, do marxismo, e muito particularmente de Hegel, espécie de fantasma a que era fulcral fugir, como evidentemente à dialética, tal como era entendida na altura. Também a psicanálise lacaniana a certa altura se lhes tornou insuportável.

temática aqui apenas muito superficialmente afluída, em trabalhos futuros. Mas o grande corte, também para pensar esta questão do olhar (e da visão) e da imagem e sua função no conjunto da vida psíquica, deu-se com a psicanálise lacaniana.

De facto, do ponto de vista das “etapas” da vida de um indivíduo, ou seja, da constituição do sujeito, e sobretudo tendo em atenção a perspectiva de Lacan¹³, toda a sua teoria do campo escópico, do famoso “estádio do espelho”, e de tudo o que o seu ensinamento na linha de Freud nos trouxe, a formação do Imaginário, na sua complexa relação com as outras instâncias, o Simbólico e o Real – parece à primeira vista que a aparição da imagem (domínio do Imaginário) é cronologicamente primordial em relação à palavra (domínio do Simbólico, isto é, da inserção do indivíduo na realidade onde progressivamente irá obter a sua autonomia como indivíduo, ou seja, construir a sua fantasia). Sim, mas nós estamos imersos na linguagem desde sempre: o próprio bebé que, apesar de incluído no Real, rejubila pela primeira vez diante da sua imagem ao espelho, e ainda não é capaz de organizar-se, nem em termos de sujeito falante, nem mesmo em termos de coordenação motora do corpo, está já, desde sempre, a habitar um universo de palavras (como, certamente de imagens) que o rodeia e o ampara na sua total fragilidade¹⁴.

Para perceber a imagem, é, portanto, indispensável, como tenho repetido, compreender o que é o campo escópico, a pulsão escópica, cuja teorização foi feita há muito por Lacan, tendo influenciado inúmeros autores. Uma exposição exaustiva da mesma pode encontrar-se, por exemplo, em Quinet¹⁵. A obra de Lacan, embora obviamente apoiada na prática clínica, tem implicações filosóficas radicais, e nela a questão da imagem é central. Podemos mesmo dizer que, compreendendo a questão do campo escópico, da pulsão escópica nesta linha, acedemos com mais facilidade a todo o pensamento do autor¹⁶.

¹³ LACAN, 1973.

¹⁴ Portanto, talvez seja melhor abandonarmos a problemática sempre viciada das “origens”, e pormos a questão assim: em geral, palavra e imagem são coetâneas no ser humano, que nisso – e cá temos outro *topos* inevitável destas questões, a relação com o animal, sempre uma figura essencial para, pela negativa, tentarmos definir-nos (AGAMBEN, 2013) – se distingue as outras espécies. Ser da imaginação, mas sobretudo da pulsão e do desejo, tanto se distingue dos demais que chegou ao cúmulo de criar a ideia, hoje decadente como sabemos, de Deus – ou seja, o Outro absoluto, suporte da racionalidade do mundo, Pai protetor, último recurso, última instância. Estranho animal, o ser humano, para quem a “pulsão de morte”, base do desejo, é absolutamente constitutiva, e se liga, obviamente, à capacidade de se articular, em banda de Moebius, simultaneamente com essas três ordens convencionais através das quais a psicanálise o aborda, já referidas: o Imaginário, o Simbólico, e o Real.

¹⁵ QUINET, 2002.

¹⁶ Claro que a posição mais fácil, perante teorias que exigem muito trabalho, é sempre a de as contornar, como se não existissem, tal como de certo modo tem acontecido também com Hegel, até recentemente. Deve-se ao esloveno Slavoj Žižek, um dos autores (juntamente com Alain Badiou, e outros) mais interessantes do pensamento europeu actual, a tentativa de longo fôlego de conjugar a dialéctica hegeliana

A questão do olhar (*regard, gaze*) por oposição à visão (esquize entre olhar e visão, ilustrada por exemplo pelo quadro de Holbein “Os Embaixadores”, através da anamorfose, isto é, da impossibilidade para o observador de ver, ao mesmo tempo, aquelas figuras do poder – visão frontal – e o símbolo do que as contradiz, a morte, ou seja, uma caveira – visão de esguelha, lateral), é fundamental. Há, como diz Lacan¹⁷, uma «pré-existência de um olhar – eu não vejo senão a partir de um ponto, mas na minha existência eu sou visto de toda a parte». Como se passa isto, muito resumidamente, como se constitui o campo da visão, essencial para o entendimento da imagem no conjunto do funcionamento psíquico (e, conseqüentemente, também e em particular, da imagem a que atribuímos uma conotação ou significação estética)?

Num primeiro esquema triangular (figura 1a) nós temos a representação do aspecto geometral da visão, isto é, um aspecto oposto ao da perspectiva, que como sabemos foi inventada no Renascimento como meio “artificial” de transformar um quadro (a duas dimensões) numa “janela”, criando um “ponto de fuga” para onde convergem as linhas da imagem, dando-nos a ilusão de estar a observar uma realidade a três dimensões. Essa dimensão geometral da visão é o «(...) que me permite – escreve Zupancic¹⁸ – constituir-me como sujeito da representação, o eu/ olhar do cogito».

Num segundo esquema triangular (1b) aparece-nos a dimensão do olhar enquanto “gaze”, isto é, o olhar que as coisas (os elementos da realidade em geral) me lançam transformando-me em quadro, ou seja, na óptica de um espaço plano. Esse olhar, esse “gaze”, é um objecto parcial, objecto da pulsão escópica¹⁹. Daqui a frase de Lacan (com múltiplas variantes): «Tu não me vês a partir do lugar de onde eu te olho»; ou seja, «(...) quando o sujeito olha [*looks at*] para um objeto, o objeto já está previamente a olhar o sujeito [*gazing back*] mas a partir de um ponto de vista que o sujeito não pode ver ou ocupar, e assim o olhar [*gaze*] não é nunca excluído do nosso campo de visão»²⁰. Como acrescenta Zupancic²¹: «A dicotomia entre ver [*looking at*] e olhar [*seeing*], entre *gaze* e *the eye* ²², governa a lógica do campo escópico».

com a problemática lacaniana (ZIZEK, 2012), o que lhe permitiu por exemplo, e para não sairmos da imagem, abordar o cinema de uma forma extremamente interessante, não do ponto de vista estético, mas como matéria de reflexão filosófica. Ora, se há “linguagem” que caracteriza o nosso tempo, ela é o cinema (como certamente e até certo ponto a fotografia, etc.): sem ele, é impossível entendermos a contemporaneidade, nomeadamente naquilo que sempre qualquer contemporaneidade tem de radicalmente desfasado de si própria (AGAMBEN, 2008).

¹⁷ LACAN, 1973: 84.

¹⁸ ZUPANCIC, 1996:35.

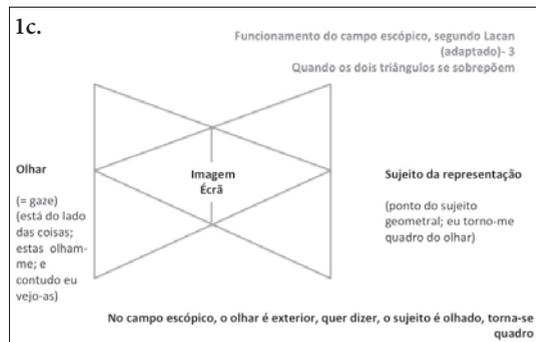
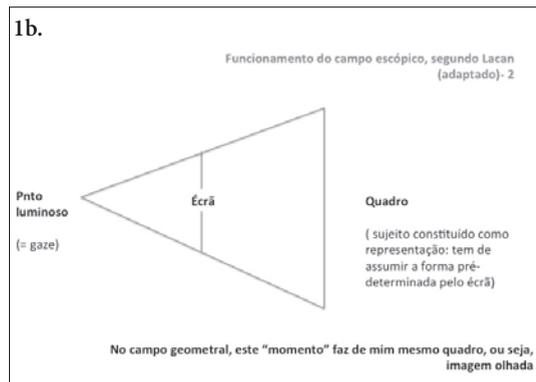
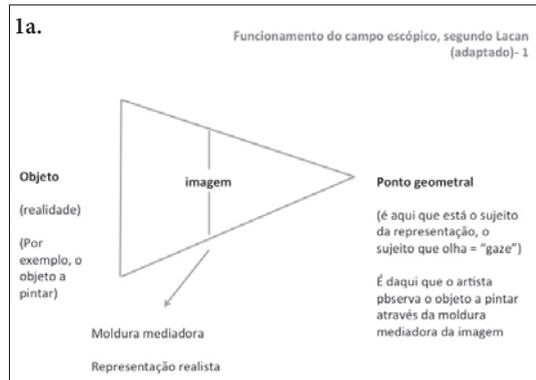
¹⁹ FAUVEL, 2012: 458.

²⁰ FAUVEL, 2012: 458.

²¹ ZUPANCIC, 1996: 35.

²² Mantenho aqui as palavras em inglês por tornarem a dicotomia particularmente expressiva. A diferença está em ver (*voir*) e olhar (*regarder*).

Finalmente, o esquema triangular 1c sintetiza os dois esquemas prévios, representando o quiasma do campo escópico, pela sobreposição (enlace) dos dois triângulos anteriores. Este aspecto é muito importante, porque a questão do olhar (e da formação e função da imagem, obviamente) é uma das questões centrais explicativas da própria formação do sujeito; esse sujeito é um sujeito cindido (desde a experiência do estádio do espelho, em que pela primeira vez se viu a si como “outro”...), um sujeito fracturado, um sujeito iludido desde logo como sujeito da enunciação, quando fala em nome de um “eu”. Como escreve Zupancic²³, o “sujeito da representação” torna-se ele próprio uma imagem exposta ao olhar [gaze] do Outro. Assim (...) a dimensão geométrica e a correspondente ilusão da consciência vendendo-se a si própria a ver-se a si própria não é anterior ao aparecimento do olhar [gaze], mas, pelo contrário, o seu efeito. Mas, para esta “ilusão” funcionar, o sujeito tem de ser cego relativamente ao objeto que está no próprio núcleo da sua identidade subjetiva.” É neste jogo de espelhos que se espelham mutuamente, nesta estruturação da realidade como fantasia, em que todavia, ao nível do simbólico eu existo e me constituo como pessoa, que a vida humana é possível. Movido pela pulsão de morte, que é fundamental, entre outras, como a escópica, o sujeito constituiu-se de uma forma mais ou menos “patológica”, isto é, sempre acompanhado do seu “duplo”, cindido da sua sombra, por assim dizer, a partir do momento em que fez a experiência inicial do reconhecimento de si no espelho.



²³ ZUPANCIC, 1996: 56.

Sou obrigado a concluir este breve texto com uma referência excessivamente rápida a uma obra comentada, desde o século que a viu nascer, por centenas de autores, e que, espantosamente, continua hoje a intrigar-nos²⁴: o célebre quadro de Diego Velázquez “Las Meninas”, exposto no Prado; talvez uma das obras pictóricas que têm atraído mais a atenção em toda a história. Sobre ele, nas últimas décadas, há o célebre texto de Michel Foucault com que este abriu o livro-choque “As Palavras e as Coisas”²⁵, o qual despoletou em Jacques Lacan uma interessante reação, particularmente no seu seminário XIII²⁶, e depois disso estudos e debates de toda uma plêiade de comentadores.

Enquanto que, para Foucault²⁷, essa obra é, na sua forma mais pura, o símbolo da “episteme” clássica (barroca), baseada na representação (o tema fundamental está ausente – supostamente o casal real que está a ser pintado na tela que não podemos ver – , o quadro atrai-nos para o interior de um espaço onde tudo é um jogo de espelhos que nos inclui como espectadores), para Lacan²⁸, diferentemente, esta obra retrata a própria fantasia que é a realidade, pondo em evidência o carácter vazio do sujeito, que, na teoria lacaniana, é apenas um significante para outro significante. Nesse sentido, Las Meninas é a própria representação exemplar, sim, do jogo escópico, na ausência mesma de algo como um “significante-mestre” que venha dar ao conjunto um sentido estável. É essa multiplicidade e instabilidade do quadro que faz dele uma obra tão impressionante (para outros detalhes ver por exemplo Quinet²⁹).

CONCLUSÃO

Estou consciente de que neste breve texto me limitei a aflorar de forma demasiado breve uma série de temas que, mesmo desenvolvidos, não apontariam para uma conclusão, uma noção centrípeta, completa, mas antes para uma posição centrífuga, de procura de pistas em vários sentidos, e portanto o mais aberta possível. A omnipresença, fugacidade, indisciplina, mutabilidade das imagens criou um campo escópico na modernidade tardia que é propriamente alucinante. Seria vão querer encontrar um nó, um ponto de confluência e de ordenação de tão caótica

²⁴ Como é próprio de toda a imagem (ou obra) realmente interessante: polivalente, inquietante, irreduzível a todo o discurso interpretativo.

²⁵ FOUCAULT, 2005.

²⁶ LACAN, 1965/66.

²⁷ FOUCAULT, 2005.

²⁸ LACAN, 1965/66.

²⁹ QUINET, 2002: 155 e segs.



Fig. 2.

Diego Velázquez, *Las Meninas*
 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas,_by_Diego_Velázquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg).

realidade. O que é importante, sim, é explorar cada uma dessas vias, criticamente, e de forma rigorosa, e tentar encontrar as bases para perspectivas politicamente interessantes da imagem (para a subversão de um regime imagético em que ela nos domina), não a fechando em nenhum campo disciplinar, mas aproveitar a sua intrínseca indisciplina para fazer implodir qualquer academismo na abordagem do tema. Porque se o caos é uma forma de ordem, é talvez também produtor de ordens por vir.

BIBLIOGRAFIA:

- AGAMBEN, Giorgio (2008) – *Qu'est-ce Que Le Contemporain?*. Paris: Payot et Rivages.
- (2013) – *O Aberto, o Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.
- AWRET, Uziel (2008) – *Las Meninas and the search for self-representation*. “Journal of Consciousness Studies”, vol. 15, nº 9. Exeter: Imprint Academic, p. 7-34.
- CAMARGOS, Liliane (2008) – *A Psicanálise do Olhar: Do Ver ao Perder de Vista nos Sonhos, na Pulsão Escópica e na Técnica Psicanalítica*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais [Dissertação de Pós-graduação].
- DESCOLA, Philippe, dir. (2010) – *La Fabrique des Images. Visions du Monde et Formes de la Représentation*. Paris: Somogy éditions d'art/ Musée du Quai Branly.
- FAUVEL, Lysane (2012) – *The blind spot and the sovereign eye: on the gaze in Merleau-Ponty and Lacan*. «Philosophy Study», July 2012, vol. 2, No. 7, p. 450-462

- FOUCAULT, Michel (2005) – *As Palavras e As Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- INGOLD, Tim (2000) – *Stop, look and listen! Vision, hearing and human movement*. In INGOLD, Tim, *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, p. 243-287.
- JORGE, Vítor Oliveira *et al.*, coord. (2003) – *As Imagens Que Nos Vêem*. Porto: ADECAP.
- JORGE, Vítor Oliveira; THOMAS, Julian (2006/2007), eds. – *Overcoming the Modern Invention of Material Culture*. Porto: ADECAP.
- LACAN, Jacques (1965/66) – *L'Objet de la Psychanalyse*, Sem. 13 (dactilografado). Disponível em <http://www.ecolelacanienne.net> [consulta realizada em 10/08/2016]
- (1973) – *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- LYOTARD, Jean-François (2002) – *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- MIRANDA, José A. Bragança de (2001) – *As imagens no início*. In ALVES, Manuel Valente, coord. – *Imagens Médicas. Fragmentos de Uma História*. Porto: Porto Editora, p. 135-147.
- (2003) – *Imagens em profusão*. In JORGE, Vítor Oliveira *et al.*, coord. (2003) – *As Imagens Que Nos Vêem*. Porto: ADECAP, p. 131-138.
- MULLER, José Marcos (2015) – *A esquize do olho e do olhar na arte: Lacan leitor de Merleau-Ponty, “Vitória (ES)”*, vol. 4, nº 2, p. 393-406.
- QUINET, Antonio (2002) – *Um Olhar a Mais. Ver e Ser Visto na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ROSA, António Ramos (2001), poema “Proposições sobre “Le Domaine Enchanté” de Magritte”. In *Antologia Poética de António Ramos Rosa*, por Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa: Edições D. Quixote, p. 185-188.
- SCHAEFER, Jean-Marie (2006), *La chair est image*. In BRETON, Stéphane, dir. – *Qu'est-ce Qu'Un Corps?*, Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, p. 58-81.
- SCHWENGER, Peter (2006) – *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- THOMAS, Julian; JORGE, Vítor Oliveira (2008) – *Archaeology and the Politics of Vision in a Post-Modern Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- ZIZEK, Slavoj (1992) – *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- ZUPANCIC, Alenka (1996) – *Philosopher's blind man's buff*. In SALECL, Renata & ZIZEK, Slavoj, eds. – *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham and London: Duke University Press, p. 32-58.

ENTRE O ORDINÁRIO E O EXTRA-ORDINÁRIO. CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUNS LUGARES COM ARTE RUPESTRE DE TRADIÇÃO ESQUEMÁTICA DO NORTE DE PORTUGAL

MARIA DE JESUS SANCHES*

À memória do Professor Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que me incentivou a estudar arte rupestre e com quem publiquei o primeiro trabalho de colaboração.

Resumo: No âmbito da arqueologia da paisagem, por um lado, e da fenomenologia que a complementa, discorreremos sobre o papel que os lugares com arte rupestre terão tido para as comunidades que os criaram, viveram e mantiveram, utilizando como exemplo 3 casos de “lugares” com arte rupestre de tradição esquemática do Norte de Portugal, datados da Pré-história recente: entre o 4º e o 2º mil. AC. Atendendo à sua configuração e localização topográfica, à padronização e organização dos motivos, etc., defenderemos ainda que estes lugares terão tido muitas funções específicas, contextuais, mas que estas se inscreveriam numa função social mais abrangente que é a da manutenção de cosmologias, de comportamentos sociais, ou seja, da naturalização das normas que sustentam a ideologia.

Palavras-chave: Arte de tradição esquemática; Lugar; Pré-história recente; Norte de Portugal.

Abstract: Within the field of landscape archaeology, on one hand, and of the fenomenology that complements it, on the other, we will develop an analysis over the role that the places with rupestrian art may have had on the communities that created, maintained and lived in them.

To achieve this we will take on as example three cases of “places” with rupestrian art of schematic tradition of the North of Portugal, dated back to recent pre-history between the 4th and 2nd mill. BC. Taking into account its configuration and topographic location, its patterns, the organization of the motifs etc. we will also support that these places may have had many specific contextual functions; however these can be framed in a wider social function that is the maintenance of cosmologies and of social behaviors, meaning, the naturalization of the norms that support ideology.

Keywords: rupestrian art of schematic tradition; “Place”; Recent Pre-history; North of Portugal.

* Faculty of Arts and Humanities-University of Porto; Researcher in Archaeology and Prehistory of the Transdisciplinary “Culture, Space and Memory” Research Centre (CITCEM): mjsanches77@gmail.com; msanches@letras.up.pt.

1. PREÂMBULO

A arte rupestre pode ser entendida, de modo sintético, como sendo os desenhos – pinturas, gravuras –, baixos e altos relevos realizados em suportes duráveis (rochas) que se distribuem pela paisagem habitada desde a Pré-história à nossa época. Neste texto focam-se 3 casos de “lugares” com arte rupestre de tradição esquemática datada da Pré-história recente, num período que, em anos de calendário, transcorre aproximadamente entre o 4º e o 2º mil. a.C.: Dos 3 exemplos que apresentamos, de modo muito resumido, 2 estão geograficamente próximos e o outro mais distante.; contudo, situam-se em topografias distintas. São aproximadamente contemporâneos durante o 3º mil. a.C.: o abrigo da Pala Pinta-Alijó; o conjunto de abrigos da Serra de Passos e o grande afloramento de Lamelas-Ribeira de Pena (Fig. 1). São também Imóveis Classificados e foram publicados em data recente: abrigos da Serra de Passos¹, Pala Pinta² e Eira de Lamelas³.

No âmbito da arqueologia da paisagem, por um lado, e da fenomenologia que a complementa nesta abordagem, incidiremos no papel que estes lugares, que podemos apelidar também de grandes artefactos espaciais, terão tido para as comunidades que os criaram, viveram e mantiveram. Isto é, de que modo se podem inscrever na vida dita mais ordinária, ou em eventos mais “extra-ordinários”.

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ARTEFACTOS, LUGARES E ARTE RUPESTRE

Deixam-se aqui de lado as discussões relativas à definição do objecto artístico pois para os objectivos deste texto bastam-nos as definições abrangentes de “artefacto” e de “lugar”, uma vez que os sítios de que falaremos configuram grandes artefactos paisagísticos, ou lugares.

Derivando do latim, artefacto – *arte factus* – é, etimologicamente, um objecto realizado com talento, saber, este no sentido de perícia técnica⁴. Porém, na Antropologia (e na Pré-história), este talento, ou saber, inclui o conjunto de regras sociais, cadeias operatórias e técnicas implicadas no fabrico do dito artefacto. Assim, artefacto é qualquer “objecto” feito ou modificado pela mão humana (por oposição ao que é “fabricado” pela natureza), sendo que esta premissa se tornou, ao mesmo

¹ SANCHES, 2006; —, 2016a; SANCHES *et al.*, 2016.

² LIMA, 2013.

³ GOMES, 2014; SANCHES & GOMES, 2017.

⁴ MACHADO, 1987: 323.

tempo, na definição genérica de “arte” para a Antropologia⁵ e para a Arqueologia⁶. Ampliando o círculo, a Arqueologia considera ainda como artefacto todo o material físico que evidencia actividades humanas (das mais simples às mais complexas); sendo de tamanho e dimensão espacial muito variável entroncará com a definição de lugar, como veremos adiante. E, de novo, a Arqueologia adscrive (na sua face pós-moderna) o conceito de artefacto a materiais inorgânicos ou orgânicos, “naturais”, movidos intencionalmente para um contexto de representação/uso (um seixo rolado, uma pedra com cristais, um troco de árvore, etc., que é trazido para o povoado ou para o local com grafismos rupestres), fixando então na escolha dos materiais, seu transporte (por vezes de centenas de kms de distância) e simbologia, isto é, na acção social implicada, o “valor” do material/objeto tornado artefacto.

Qualquer que seja a definição de artefacto, sabemos que na Pré-história tanto a aquisição das matérias-primas de que é feito, como o fabrico em si implicam movimentos espaciais das pessoas: a circulação regular, ordinária e repetitiva, cíclica (também repetitiva); ou, outrossim, a extraordinária, por territórios cujos caminhos, passagens mais difíceis ou mais facilitadas, e referências espaciais se torna necessário aprender e incorporar profundamente desde a infância⁷. Muitas destas referências, corporizadas em acidentes topográficos, geoformas, ou simplesmente algo do mundo perecível – uma árvore ou conjunto de árvores, por ex. – podem transformar-se em lugares⁸. Esta aprendizagem do território (outros diriam da paisagem humanizada) – destinada não somente à aquisição de matérias-primas mas de outros bens de subsistência, ao conhecimento das fronteiras entre grupos, aos interditos e permissões de carácter social e ideológico, expressos frequentemente sob a forma de crenças⁹ –, encontra nos lugares um dos eixos da experiência incorporada. Na realidade, um lugar, segundo a definição da Geografia pós moderna é a porção ou parte do espaço onde vivemos, onde temos tanto as nossas experiências quotidianas, do dia a dia, como aquelas cíclicas/sazonais ou mesmo pontuais (excepcionais). O lugar é sempre praticado, diz Álvaro Campelo¹⁰, tendo então uma espacialidade específica e estando sempre ligado a um ou mais acontecimentos. Sendo indissociável então da experiência do sujeito, o lugar tem sempre um nome, sendo a perspectiva fenomenológica (a par de outras) um dos seus métodos de abordagem.

⁵ GELL, 1998.

⁶ BAHN, 1998.

⁷ INGOLD, 2000: 58 e seguintes.

⁸ BRADLEY, 1991; SANCHES, 2003.

⁹ ANSCHUETZ *et al.*, 2001: 161.

¹⁰ CAMPELO, 2010: 193. Vários exemplos de lugares do NW da P. Ibérica podem ser consultados nos diversos artigos da obra dirigida por A. Bettencourt e L. Alves (BETTENCOURT & ALVES, coord., 2010).

O indivíduo aprende então a paisagem no seio dos conhecimentos gerais e abrangentes do seu grupo (grandemente de forma inconsciente, seguindo o conceito de *habitus* de Bourdieu¹¹), quer dizer, no seio da cosmogonia e das normas sociais que dela derivam, sendo que estas normas, que se expressam em muitos e diversos modos de proceder (comportamentos), têm sempre como objectivo dominante orientar ou condicionar a percepção da envolvente espacial (a paisagem), fixar os seus pontos nodais por mitos, evocações, performances¹². Em suma, sem operar distinções entre o que poderíamos denominar de real e mitológico, de subsistencial ou cerimonial, a aprendizagem individual faz-se vivendo em grupo, e por isso a sua eficácia é maior na transmissão e manutenção do conhecimento – e do poder a que sempre aquele se liga – na medida em que as práticas sociais reproduzem não somente o conhecimento como os modos de conhecer. Naturalmente que nas sociedades conhecidas pela Antropologia e, igualmente, nas sociedades pré-históricas, as rupturas sociais, as crises (alimentares, por ex.) existem e podem implicar mudanças as quais, naturalmente, se alicerçarão em novos modos de agir ou em novas normas. Deste modo, os lugares fazem parte de construções dinâmicas (tem expressão temporal) que se organizam cognitivamente em mapas territoriais onde cada elemento tem uma coerência de significado mantida pelas práticas, necessariamente repetidas até à sua incorporação individual e colectiva, chegando à não dissociação entre sujeito e lugar, motivo e acção, presente e passado, como nos narra Tim Ingold¹³. Tal “mapa” não é assim uma criação exclusivamente cultural, em que a cultura se apõe à natureza dos lugares e percursos, mas antes um modo de viver no e com o território (segundo o conceito de *dwelling* de Tim Ingold)¹⁴ onde, através de recursos particulares (evocações de mitos, de histórias, cânticos, etc.), com grande carga emotiva as pessoas imergem fundo no “espírito dos lugares” até à consubstanciação da fusão de ambos, até à união com os ancestrais¹⁵, com seres mitológicos, qualquer que seja a sua configuração.

A arte rupestre é considerada por muitos autores, desde M. Conkey¹⁶ como um elemento da cultura material e, como tal, capaz de nos informar da vida e condições de existência das sociedades que a praticaram, devendo ser investigada pelos métodos da Arqueologia, isto é, como documento arqueológico. Tal implica que além do estudo do sítio em si e dos seus grafismos, deve ser considerada toda a informação relativa às sociedades que a realizaram, que habitaram naqueles territó-

¹¹ BOURDIEU, 2002.

¹² SANCHES, 2003.

¹³ INGOLD, 2000: 52-57.

¹⁴ INGOLD, 2000.

¹⁵ INGOLD, 2000: 56.

¹⁶ CONKEY, 1990.

rios, pois é essa outra informação que, formando uma unidade articulada, confere sentido histórico e antropológico aos lugares com arte rupestre.

Por falta de espaço, vamos tomar aqui como adquiridos (e que portanto não discutiremos) os conhecimentos arqueológicos regionais sobre Trás-os-Montes e regiões circunvizinhas que nos informam do tipo de comunidades em presença nos nossos 3 casos de estudo: comunidades de agricultores/pastores, onde a recollecção e caça se expressam de modo mais vincado no final do 5º e 4º milénio (Neolítico) e menos durante o 3º e início do 2º milénio a.C. (Calcolítico/I. do Bronze Inicial)¹⁷.

No que respeita à arte rupestre devemos então procurar entender, pelos métodos da Arqueologia, como é que as comunidades entendiam e, sobretudo, usavam as imagens¹⁸ que, no caso presente, são fixas às rochas: são imagens rupestres.

Há ainda algumas ideias gerais que interessa adiantar para a compreensão dos nossos casos de estudo da Pré-história recente.

A arte corresponde a uma especialização dentro das sociedades conhecidas pela Antropologia e também dentro das sociedades pré-históricas, e tem convenções muito fortes pelo que se torna necessário dominar o vocabulário de formas (prescindindo-se até, em vários casos, de uma “habilidade técnica” particular); essa especialização parece estar sempre ligada a conhecimentos de âmbito esotérico, não partilhados por todo o corpo social¹⁹.

Na realidade, sob composições diversas, em cada período pré-histórico a variabilidade de formas iconográficas é relativamente limitada, sendo frequentemente reconhecido o “estilo” de forma relativamente fácil; a repetição das mesmas figuras/temas e seus “estilos” configura assim um arreigamento muito forte às convenções sociais. Porém, a execução de novas figuras, novas formas de desenhar (“estilo”), de novas sintaxes, por um lado, e a criação de painéis ou de locais mais originais (no sentido de diferentes na topografia, configuração, etc.), por outro, que se verificam muitas vezes – e que estão patentes nos nossos exemplos de estudo –, podem estar precisamente a mostrar, em graus variáveis, a adequação das práticas sociais/práticas artísticas às crises, à solução de conflitos, ao estabelecimento de nova ordem social, sendo que as imagens (e, bem assim, os sítios em si, os lugares) podem, elas próprias constituírem-se, pela acção social que em torno delas se desenvolve, como o motor de mudanças (por oposição a “representarem” a mudança). É neste sentido que as imagens podem ser entendidas como artefactos gráficos socialmente muito dinâmicos na criação de poder (sentido alargado de poder), frequentemente associado ao sobrenatural.

¹⁷ JORGE, 1999; SANCHES, 2000.

¹⁸ BAHN, 1998.

¹⁹ CRUZ, 2003: 225 e seguintes.

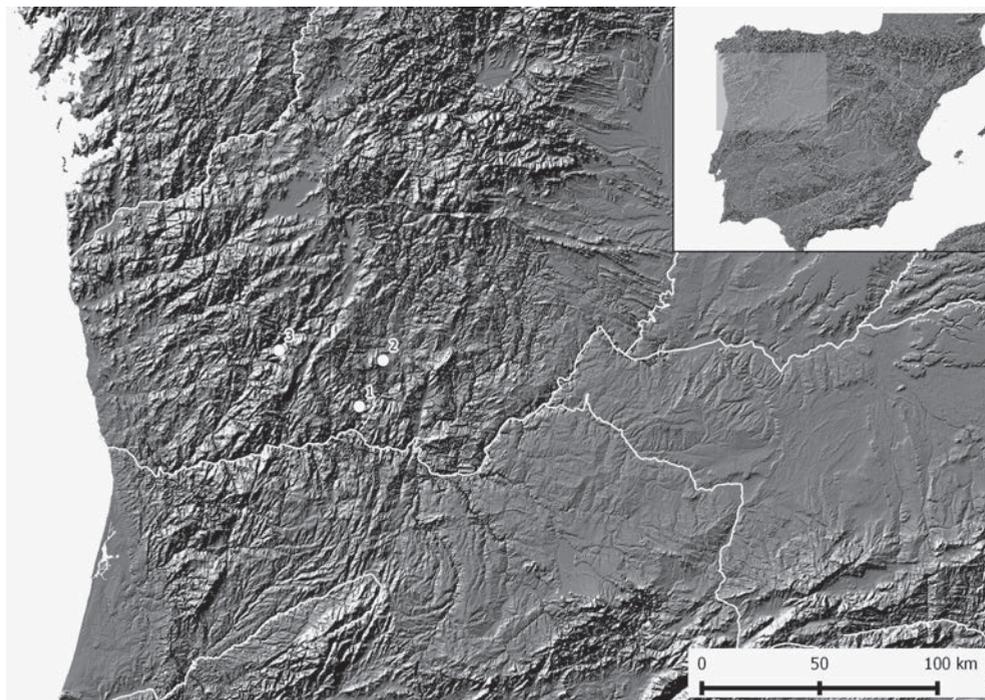


Fig. 1. Localização, no norte de Portugal, dos 3 lugares tratados neste texto: 1- Abrigo de Pala Pinta (Alijó); 2- Abrigos da Serra de Passos/Stª Comba (Mirandela, Valpaços, Murça); 3- Eira de Lamelas (Ribeira de Pena).

É ainda, e de novo, M. Cruz²⁰ quem nos diz que a arte integra âmbitos da realidade que costumamos entender como se estivessem separados entre si, destacando-se, entre outros, o poder técnico e o poder de produzir efeitos (emoções) que se associam estreitamente entre si, mormente no decurso de rituais, e se constituem, deste modo, como agentes poderosos de legitimação do poder, como temos vindo a defender. A ênfase na carga emotiva é assim um dos elementos-chave a destacar nas práticas colectivas (que não envolvem necessariamente muitas pessoas) e que se realizam nos lugares com arte rupestre, no acesso a eles, ou que simplesmente os evocam de “memória” a partir de fora (ou de outros lugares).

3. PALA PINTA, CARLÃO, ALIJÓ

O abrigo da Pala Pinta, recentemente reestudado por Paulo Lima no âmbito de uma Dissertação de Mestrado na FLUP²¹ e a quem pertencem as imagens que publi-

²⁰ CRUZ, 2003: 240.

²¹ LIMA, 2013. Este abrigo foi descoberto em 1921 por Horácio Mesquita e de então para cá vários investigadores procederam ao registo topográfico e/ou das suas pinturas, sendo o mais recente o de

camos do sítio, bem como a maioria das descrições iconográficas que aqui faremos, é um abrigo granítico que se confunde com a paisagem da encosta granítica onde se implanta e onde ele afinal não é mais do que um dos inúmeros afloramentos que insistentemente vão marcando de forma quase contínua toda a vertente. Assim, porque situado a meia encosta é sempre difícil de encontrar por parte de quem o procura (se não levarem GPS...), sendo frequente comentarem: “eu guio-me sempre pelo grande pinheiro que está por cima da rocha”. Mas o grande pinheiro, que sobreviveu a vários incêndios por estar precisamente sobre afloramentos, não terá mais de 50 anos! Mesmo a curta distância a fenda é quase invisível.

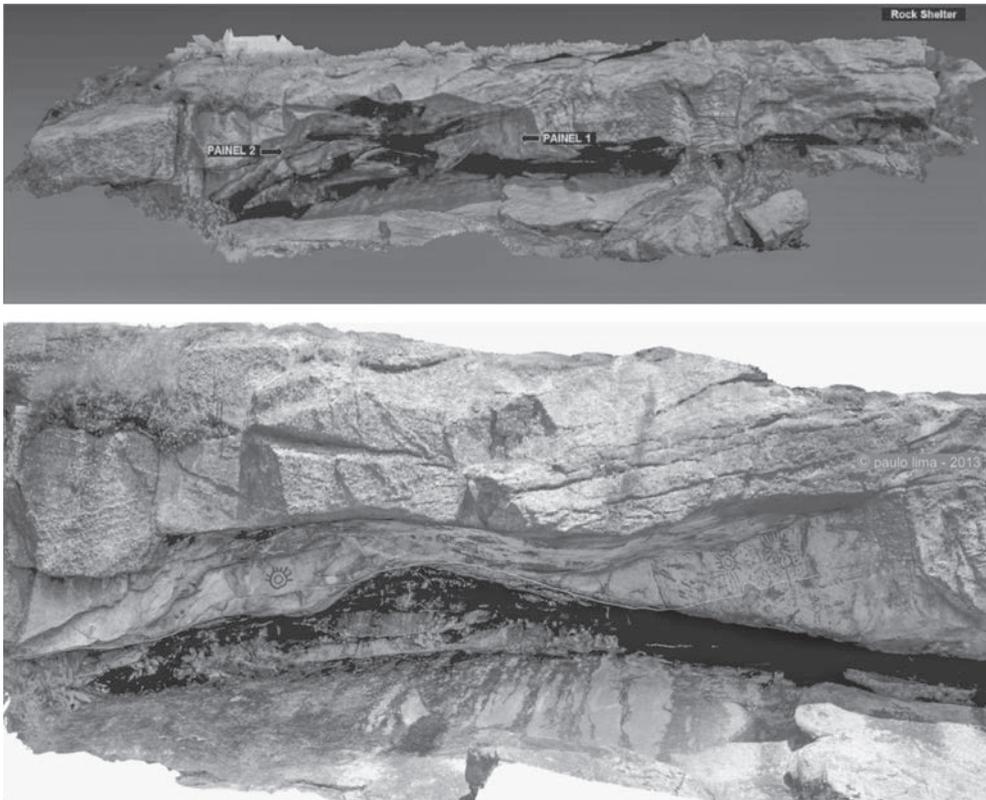


Fig. 2. Abrigo da Pala Pinta segundo imagens obtidas por digitalização 3D conjugadas com registo multiespectral (autoria de Paulo Lima). Em cima: vista geral do abrigo com a indicação dos painéis 1 e 2; em baixo: pormenor dos painéis 1 e 2 com as imagens de cor vermelho vivo. A azul esverdeado marca-se a linha de diáclase que percorre a boca do abrigo (Tudo seg. Paulo Lima, 2013 e ainda <https://palapinta.wordpress.com/>).

Paulo Lima (LIMA, 2013 e bibliografia aí citada). O projecto Pala Pinta incluiu o registo multiespectral combinado com a digitalização 3D; ver: <https://palapinta.wordpress.com/>.

Topograficamente, o abrigo implanta-se assim entre o planalto e a rede de drenagem do acidentado rio Tua; volta-se a SW, ao vale de uma ribeira sazonal (Ribeira da Rebordosa) que, logo adiante desagua no rio Tua e, por certo, estaria ligado, no passado (e no presente), aos percursos que os vales sempre permitem e direccionam. Existem vários povoados datáveis do 3º milénio a.C. na bacia do Tua (sobretudo na margem direita) – na média encosta mas também junto do leito do rio – mas nenhum deles se localiza nas imediações do abrigo. A cotas superiores, na zona planáltica imediata de Burneira e de Alijó, existem importantes necrópoles megalíticas (mamoas com dólmenes e cistas megalíticas de Estante e Burneira), com monumentos datáveis do 4º e de todo o 3º/inícios do 2º milénio a.C., por vezes associados espacialmente a penedos gravados (Anta da Fonte Coberta da Chã de Alijó)²².

É um pequeno abrigo granítico formado por uma pala, pouco profundo, em fenda horizontal, baixo e de configuração irregular, sendo o “chão” também irregular e rochoso (Fig. 2). Não permite que se permaneça no interior a não ser sentado, acorçado ou mesmo deitado. Contudo, as pinturas situam-se na boca de abertura, onde se definem os painéis verticais 1 e 2, situados nos extremos direitos e esquerdo da fenda, respectivamente, e cobertos por uma saliência rochosa. Dada a inclinação do chão, o acto de pintar (e a observação próxima dos motivos) exigiu a construção de uma plataforma estável, mas as pinturas podem ser observadas também em pé, a uma certa distância.

Ao contrário da grande maioria de abrigos pintados com arte esquemática, na Pala Pinta parece existir uma composição única que, segundo P. Lima²³, integraria os dois painéis: 1 e 2 (Fig. 2). Com efeito, as figuras, todas pintadas de vermelho sanguíneo – mas onde dominam as figuras circulares radiadas de diversa configuração – não só parecem correlacionar-se entre si, como se estruturam em função de uma diáclase que percorre transversalmente todo o abrigo, a mesma que estabeleceria a conexão iconográfica e simbólica entre ambos os painéis. Paulo Lima²⁴ remete, em termos interpretativos, esta composição (esta unidade) para a “narrativa de um evento” (a passagem de um eventual cometa) onde, dito de um modo muito sintético, as figuras radiadas seriam a representação das diferentes transfigurações do cometa na sua passagem. Sendo quase certo que tal fenómeno, a ter ocorrido nesta época, fosse marcante no imaginário e memória comunitária, é, contudo, difícil sabermos do “conteúdo” duma composição (onde não existem cenas) cujos motivos são, sem excepção, aqueles que encontramos na arte de tra-

²² NUNES, 2003 e bibliografia aí citada.

²³ LIMA, 2013: 43-50.

²⁴ LIMA, 2013.

dição esquemática. Sem colocar de lado tal possível interpretação particular (afinal que sabemos nós?), e admitindo, tal como Gómez-Barrera²⁵, a presença de algumas cenas na pintura esquemática, reafirmamos que na Pala Pinta é evidente o sentido compositivo do conjunto; por esse motivo, corresponderá à representação de uma mitografia muito específica, realizada como “evento” no acto de pintar (uma composição bem estruturada). Não parece ter acrescentos posteriores (nem retoques) e, deste modo, as visitas/frequências que se realizariam de modo estabelecido, segundo um calendário acordado, ao não incluírem transformações gráficas, fazem-nos crer que a mitografia original deve ter sido mantida, nas suas linhas mestras, por muito tempo. Delas teria por certo feito parte o interdito de “repintar” a rocha.

Deve anda ser realçado um facto não partilhado pelos outros dois casos aqui em análise: estando dentro do abrigo, ou junto dos painéis, o olhar é chamado para cima, para a linha do horizonte, onde de dia se segue de modo completo o movimento do sol e, de noite, o de outros astros. O território visualmente dominado desde o abrigo é sempre longínquo, embora seja marcante o monte cónico da Sr^a da Cunha (Alijó), já situado na tal linha do horizonte.

De todos os pontos de vista, a Pala Pinta parece assim um lugar fora do tempo e fora do espaço (imediato).

Frente ao abrigo, devido à inclinação do terreno e à exígua plataforma, somente um restrito número de pessoas poderia participar das práticas – eventuais cerimónias comunitárias calendarizadas – guiadas, segundo nos informa a Antropologia, por um mestre (qualquer que seja o nome e estatuto que se lhe atribua).

4. ABRIGOS DA SERRA DE PASSOS

A Serra de Passos/St^a Comba, Mirandela, mostra a maior concentração de abrigos pintados, conhecidos até ao presente, em território português. Descobertos por nós no final da década de 1980, conta, desde 1990, com várias publicações, de onde destacamos as mais recentes por darem a conhecer todos os abrigos conhecido e seus painéis, e sintetizarem os conhecimentos que sobre eles temos.

Esta Serra define-se como uma espécie de “monte-ilha” sobre a parte oeste da bacia depressionária de Mirandela, pois a sua altitude é bastante elevada (940 a 1016 m) relativamente às terras circundantes; cumulativamente, o seu contorno, assaz assinalado desde a altitude dos 400-500 m, faz dela um importante marco topográfico na fisiografia deste alargado território do Nordeste. De relevo vigoroso, as formações de quartzitos e de xistos quartzíticos desenham ali “assentadas” que

²⁵ GÓMEZ-BARRERA, 2005: 26-27.

a erosão regressiva transformou em escarpas, as mesmas que coroam várias topografias e que têm expressão maior ao longo dos vales dos ribeiros que descem da Serra. É nestas escarpas que se situam os abrigos/painéis^{26, 27}: Escarpas da Pala, do Regato das Bouças, da Ribeira da Pousada e ainda os relevos, Escarpas/abrigos da Ribeira da Cabreira (e aqueles da Ribeira d'Aila)²⁸. Os abrigos com pinturas situam-se nos percursos naturais (vales de ribeiros) que conduzem das terras baixas da bacia de Mirandela ao topo da Serra e marcam precisamente essa subida em altitude, pois foram criados desde as altitudes de 400-500 m até ao topo (Escarpa da Pala). No seu conjunto somam um domínio visual, pluridireccional, sobre todas as terras mais baixas da periferia, as mesmas onde se situam dólmenes, povoados, um grande recinto (Crasto de Palheiros) e outros abrigos e rochas com gravuras e pinturas. Porém, de longe, não se distinguem os abrigos, mas antes a Serra (de perfil e contornos bem marcados) e suas escarpas, pelo que será então a Serra em si (e suas escarpas rochosas) que deve ser entendida como um conjunto, um centro de referências sociais e políticas regionais.

A maior concentração de abrigos/painéis está, contudo, na Escarpa do Regato das Bouças (ambas as margens do ribeiro), no acesso NE da Serra, onde se situam mais de 80% dos painéis, e é essa a razão pela qual nos centraremos nessa área²⁹ (Fig. 4). Aí se encontram os abrigos mais complexos tanto do ponto de vista iconográfico – com uma idiosincrasia marcante em alguns painéis/abrigos, ou tendo um elevado número de painéis e de figuras – como em termos de configuração física. É também aí que a estratigrafia figurativa (sobretudo no tecto do abrigo 3 – Casinhas) (Fig. 3) permite perceber uma longa utilização deste percurso, que irá dos meados do 5º aos meados/ finais do 3º milénio a.C.³⁰ na medida em que deve ser relacionada com as diferentes ocupações do abrigo do Buraco da Pala.

Por certo que, com tantos abrigos, um só modelo interpretativo não poderá dar conta das múltiplas funções que os abrigos terão tido ao longo do tempo, mesmo que consideremos somente os do Regato das Bouças. Destacaremos então as ideias fulcrais de acordo com a linha expositiva partilhada com os outros 3 exemplos. Centralidades e percursos de leitura desenham-se tanto à escala geográfica e topográfica, como à da tipologia e organização dos motivos, sendo que entendemos que ambas as escarpas do Regato das Bouças (Escarpa da margem direita e Escarpa da margem esquerda), com a sua diversidade de abrigos, poderão ter funcionado simultaneamente como locais cerimoniais autónomos e complementares.

²⁶ SANCHES *et al.*, 2016 e bibliografia aí citada; SANCHES, 2016a.

²⁷ Há abrigos que tem somente 1 painel, mas outros tem 3 ou mais; num caso atinge 27 painéis.

²⁸ SANCHES *et al.*, 2016: nota 31.

²⁹ SANCHES *et al.*, 2016.

³⁰ SANCHES, 2002.

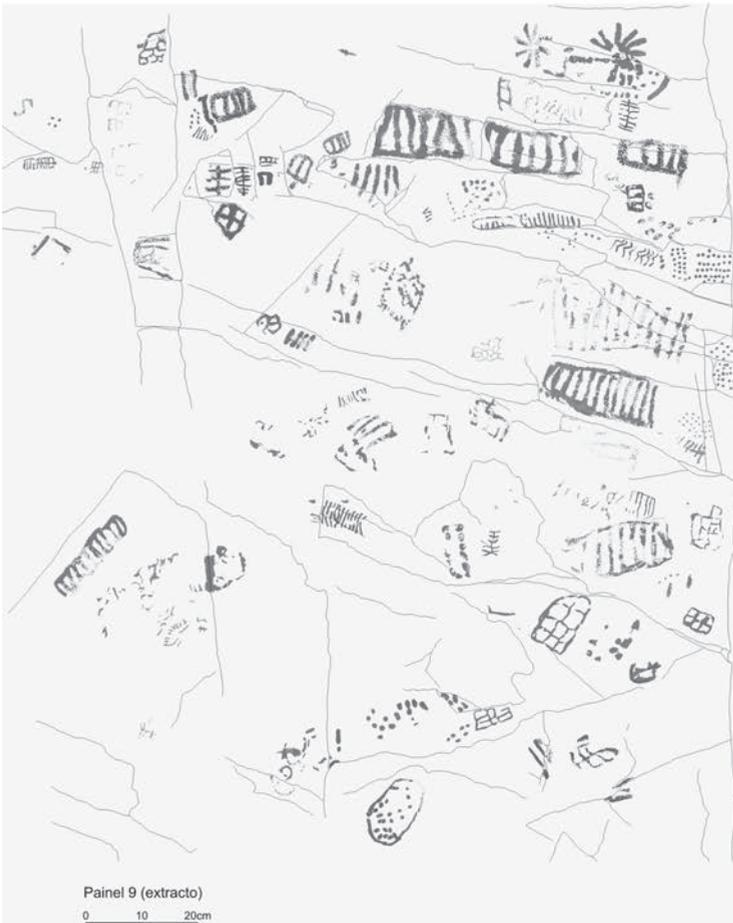


Fig. 3. Abrigo 3 do Regato das Bouças (Serra de Passos/Stª Comba). Em cima: vista da fenda principal – Casinhas e, à direita, a fenda/covacho mais aberta – Abrigo Vermelho (Foto Rafael Morais). Em baixo: Decalque do tecto do abrigo Casinhas (ver decalque total em SANCHES *et al.*, 2016a).

O abrigo 3 (Casinhas de Nossa Senhora)³¹, na base da Escarpa da margem direita, é aquele de mais difícil acesso porque é uma fenda aberta a meia-altura da escarpa, sendo, porém, aquele que exhibe mais painéis (27), distribuídos tanto pelo interior e tecto (Fig. 3), como pelo exterior. No seu interior só se pode permanecer sentado, e somente em posição deitada se pode observar o painel maior que é o tecto. Não se vislumbram composições alargadas e as pinturas, quase todas de tendência geometrizar, e sem motivos antropomorfos explícitos, parecem decorrer do somatório contínuo de figuras ao longo do tempo, realizadas porventura no decurso de cerimónias que teriam aqui lugar. As diferentes figuras, que vão do amarelo pálido ao amarelo forte, ao laranja claro, ao laranja avermelhado e ao vermelho vinhoso, a par da sua distribuição no espaço do abrigo, podem indicar esses acrescentos sucessivos, tal como fizemos notar desde há longa data³² (Fig. 3). Destaca-se aqui a presença, mesmo assim, de motivos que na Pala Pinta se organizam de modo claro dentro da composição: motivos radiados, arboriformes, figuras quadrangulares, antropomorfos em *phi* grego.

Se o acesso e permanência no abrigo 3 e seus patamares é restringido pela configuração física da escarpa, uma alargada audiência, situada ao nível do solo, e portanto num patamar muito inferior em vários metros, só poderia “aguardar”, a uma certa distância, que lhe fossem reveladas, encenadamente, pelos mestres de cerimónias, as mensagens guardadas no segredo e só reveladas aos que aí penetravam.

Voltado ao vale imediato do ribeiro, e situado na cota mais baixa da escarpa, o abrigo Casinhas não tem praticamente “horizonte”, sendo assim duplamente um local de mistérios variados, quicá de interditos sociais, destinando-se a cerimónias porventura mais segregadas do que outros abrigos da Serra (à excepção do Buraco da Pala que não é objecto deste texto)³³. Enfatiza-se assim duplamente o segredo do “conteúdo” dum abrigo e das cerimónias muito particulares que ali teriam lugar, mas que potencialmente se destinariam a grandes audiências, a concentrações de pessoas. No decurso dessas frequências terão sido acrescentadas novas pinturas e novos painéis, repetimos, pelo que a versatilidade cerimonial deste abrigo é difícil de captar numa análise tão resumida como é esta, mormente porque terá sido frequentado, segundo cremos, durante cerca de 2 milénios.

No território da Serra e no que diz respeito a abrigos pintados, destaca-se então este abrigo Casinhas como um centro cerimonial distinto de qualquer outro, onde a manipulação dum poder reservado, alicerçado também na memória do lugar, seria exercido de modo público. Em suma, um lugar ideal para a manutenção da

³¹ Inclui a fenda do Abrigo Vermelho.

³² SANCHES, 1990; —, 2006.

³³ SANCHES, 2016b.

ideologia, para a naturalização pública tanto das normas comunitárias que fosse útil manter (dada a sua longa temporalidade), como de novas opções na condução social e política da vida das comunidades.

Em situação distinta do abrigo Casinhas, e com iconografias diferentes dos abrigos da Escarpa direita, tomamos, como mote, dois outros abrigos situados da Escarpa esquerda: o abrigo/painel 11, do qual uma figura antropomórfica oculada foi escolhida para logotipo deste Congresso, e o abrigo 15 (A e B) (Fig. 4). Ambos

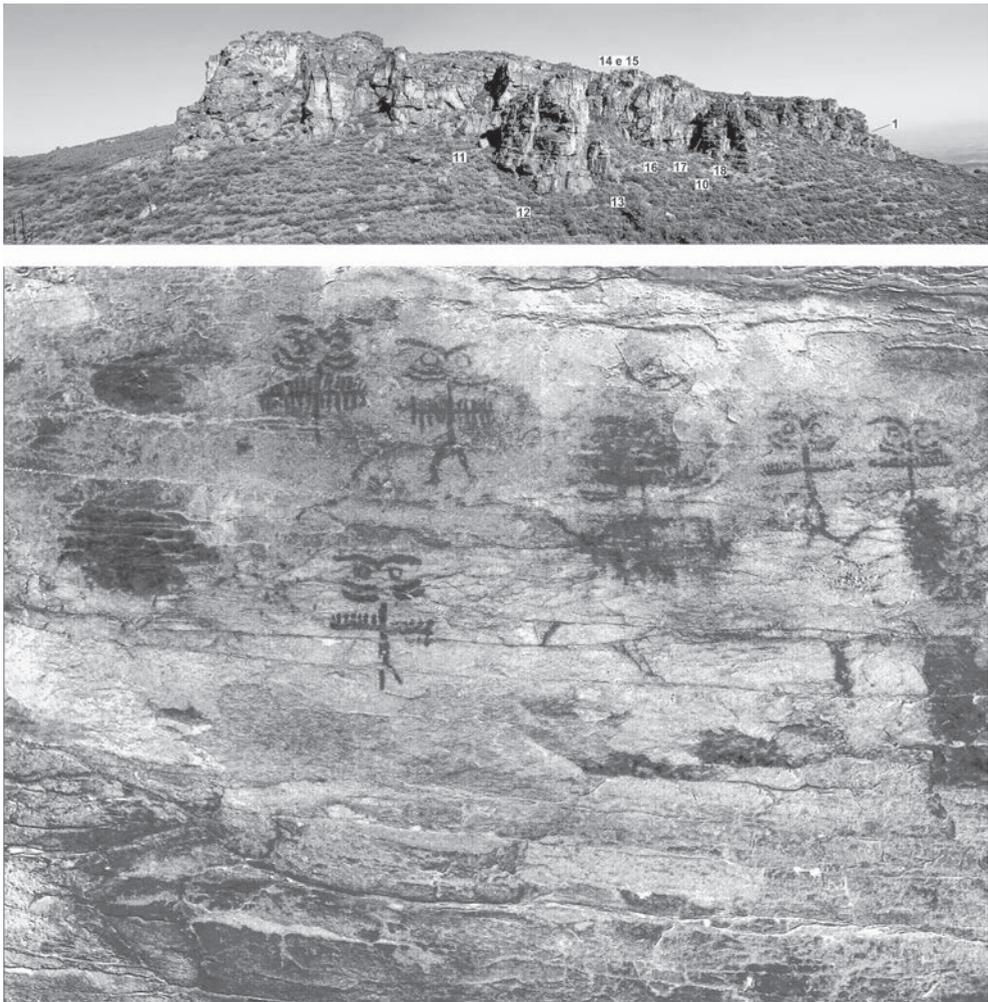


Fig. 4. Em cima: escarpa da margem esquerda do Regato das Bouças (Serra de Passos/Stª Comba), tendo indicada a localização dos abrigos 11 e 15 (assim como outros abrigos) (Foto Hugo Pires). Em baixo: Parte superior do abrigo/painel 11, com friso/composição de figuras antropomórficas oculadas, de cor vermelho vivo (Imagem tratada com o programa *DStretch*).

se situam no percurso que acompanharia a base da Escarpa (onde se encontram mais de 20 abrigos/painéis). O abrigo 11 é um painel vertical, cujas figuras se situam todas à altura do olhar de uma pessoa de altura média, mas exhibe uma composição *sui generis*, de 18 motivos. São sobretudo figuras oculadas (ou seja, faces tatuadas com olhos em figura radiada), todas da mesma cor (vermelho sanguíneo), mas distintas entre si à escala dos pormenores, surgindo organizadas em frisos horizontais mas em torno de uma figura central, composição que, à semelhança da Pala Pinta, parece ter sido pintada de uma só vez, embora se vislumbrem aí repintagens e apagamento os com tinta da mesma cor (intencionais?), que tanto podem ter decorrido da dinâmica ritual do acto de pintar/narrar, como de alterações posteriores (Fig. 4).

O abrigo 15, pelo contrário, possui na sua parte mais alta, de muito difícil acesso – 15 A –, duas “máscaras” (figuras oculadas dum tipo muito particular), que parecem tutelar (visualmente) um painel vertical – 15 B –, o vale do Regato e sua escarpa oposta, e ainda as terras baixas da bacia de Mirandela. No painel B, muito delido, as figuras, em número mínimo de 25, aparecem como que “desorganizadas”: são pelo menos 10 figuras antropomórficas oculadas, todas diferentes umas das outras, 5 figuras antropomórficas muito complexas (e 20 manchas e/ou motivos apagados). Porém, tal desorganização pode resultar do nosso (ainda) deficiente registo.

É de realçar aqui que todas as figuras dos abrigos/painéis 11 e 15, sejam oculadas ou somente antropomórficas, são extremamente complexas e, talvez por esse motivo, nenhuma repete a outra, tendo exigido, na sua execução, um trabalho extremamente especializado tanto do ponto de vista técnico/formal, como mitográfico. Supomos que se trate de entidades individualizadas (porventura míticas), a personificação de seres (quaisquer que sejam) e que o poder de as desenhar pela pintura já configuraria um poder esotérico, sigiloso por natureza.

A enumeração da quantidade e diversidade de motivos oculados e sua concentração particular em dois abrigos do Regato das Bouças decorre do facto de estas figuras serem extremamente raras na pintura esquemática (embora a sua distribuição em termos de mapeamento as mostre distribuídas por toda a Península Ibérica), e de aparecerem sempre em reduzido número. Por outro lado, é ainda e somente no vale deste Ribeiro que surgem, nos extremos opostos da escarpa (sudoeste e nordeste), mais duas faces oculadas (uma em cada abrigo), onde enquadram espacialmente todo o percurso (constituído pelo elevado número de abrigos pintados – Fig. 4)³⁴, que se faria desde a cabeceira do ribeiro ao extremo da Escarpa da margem esquerda, acompanhando a base rochosa dessa mesma escarpa. Esta

³⁴ Não figura ainda na foto da Fig. 4 o recém descoberto Abrigo do Castanheiro, que contém diversos painéis com figuras antropomórficas. Justamente porque foi identificado quando este artigo se encontrava já em provas.

concentração e diversidade de figuras oculadas na Escarpa da margem esquerda (que inclui outras figuras antropomórficas), a sua localização em painéis de fácil acesso mas onde a inclinação do terreno só admitiria a presença de um reduzidíssimo número de pessoas, contrasta com outros abrigos providos de plataformas amplas que admitem alargadas audiências (plataformas onde se abrem os abrigos 10, 16 e 17 – Fig. 4).

Assim, ao contrário dos outros dois lugares aqui focados (Pala Pinta e Lamelas) e que podemos considerar de lugares discretos, na Serra de Passos, e em particular no Regato das Bouças, estamos perante um conjunto de lugares fisicamente relacionados entre si pela proximidade, pela iconografia e pela memória alicerçada na repetição de práticas ao longo de cerca de 2 milénios.

Neste contexto, os abrigos 11 e 15, cuja iconografia se baseia em figuras oculadas todas distintas entre si e em antropomorfos complexos, remetem-se já para um período de ocupação situado no início do 3º milénio a.C., configurando uma diversificação de práticas rituais assentes agora e também em figuras muito raras, de origem exógena, extremamente formalizadas, cujo segredo de decifração seria somente conhecido e manipulado por alguns. Assim, a despeito do relativamente fácil acesso aos painéis, a inclinação do terreno somente permitiria a presença, frente a eles, de um máximo de 4-5 pessoas, pelo que a transmissão de mensagens e directivas nesta área deveria envolver os diferentes espaços, uns mais alargados que outros, da base desta mesma escarpa, como se disse acima (Fig. 4).

Para finalizar, deve referir-se que a serra de Passos tem vestígios arqueológicos que a mostram como um território de ocupação permanente, mas não no sentido ordinário do termo. Na realidade, pelo menos desde os finais do 5º milénio a.C. as terras altas são ocupadas de modo sazonal, por comunidades neolíticas que cultivam cereais e leguminosas, tal como nos indicam os níveis IV e III do abrigo Buraco da Pala, enquanto nas terras baixas que envolvem a serra, se constroem mamoadas e dólmenes desde pelo menos a primeira metade do 4º milénio a.C.³⁵. Alguns percursos que ligam as terras baixas ao topo da serra foram criados por certo neste período, sendo marcados no Regato das Bouças por alguns abrigos pintados, um dos quais o abrigo 3 – Casinhas.

No 3º milénio a.C. pode ter existido um povoado, talvez de curta duração, no topo da Escarpa do Regato das Bouças (Mãe d'Água, destruído pela erosão), e, no cimo da Serra, o abrigo Buraco da Pala é utilizado, na primeira metade do 3º milénio a.C., como armazém-celeiro destinado a práticas sociais intercomunitárias³⁶,

³⁵ SANCHES & NUNES, 2004.

³⁶ SANCHES, 2016b.



Fig. 5. Eira de Lamelas. Em cima: aspecto dos afloramentos A (horizontal), e B (vertical). Foto tirada desde a entrada da plataforma/recinto. Em baixo: decalque das gravuras do afloramento B, com os seus 7 painéis. Chama-se a atenção para os painéis 1, 2 e 3. Legenda do decalque: 1 – gravuras antigas; 2 – gravuras recentes e/ou reavivadas em época recente; 3 – área ainda não decalcada (decalque seg. GOMES, 2014).

sendo este o período em que devem ter sido pintados os abrigos com oculados, a par de outros.

É também no 3º milénio a.C. que surgem vários povoados na envolvente da serra (Navalho, Cemitério dos Mouros-Mirandela, Argeriz-Valpaços, Salto, Estirada, Cadaval e Castelo-Murça) e um recinto monumental (Craсто de Palheiros).

Em síntese, a serra de Passos/Stª Comba é em si uma montanha de significações cosmogónicas para as comunidades que vivem na sua periferia, e em simultâneo um eixo de vivências e de práticas sociais que envolveriam, pela tradição e memória social que se lhe associa, mais a vida extraordinária que a vida ordinária.

5. LAMELAS, S. SALVADOR, RIBEIRA DE PENA

O sítio com gravuras rupestres de Lamelas, também conhecido por “Eira de Lamelas”, foi dado conhecer de modo extenso em 1981 por M. Martins³⁷, que o apelidou de “Santuário Rupestre de Lamelas”. Apesar de outras publicações se lhe referirem, nunca foi feito qualquer trabalho desenvolvido que conectasse o registo topográfico e o decalque das gravuras até à Dissertação de Mestrado de Nuno Gomes, na qual se baseia esta exposição³⁸. Como outros lugares, também este esteve e está exposto à reutilização/apropriação ao longo do tempo, exibindo assim algumas (poucas) figuras não pré-históricas.

Implanta-se no rebordo sul de uma das áreas aplanadas que “quebram” a encosta muito inclinada que desce de Alto do Facho (749 m) para o vale do rio Tãmega (200 m), embora o local se volte à rede de nascentes de um dos afluentes daquele rio (a Ribeira da Carvalha Seca), sobre as quais exerce um notável domínio visual. Delineia-se como um esporão rochoso, mas é provável que o sítio tenha sido “um recinto”, como Luís Sousa (2008) adiantou. Com efeito, a plataforma sugere ter sido delimitada por rochas graníticas (bastante afectadas por exploração de pedra), e ser provida de uma “entrada” na zona norte onde um “pavimento” simula ter sido construído na zona de acesso (Fig. 5). No topo oposto à “entrada” encontra-se o alto Afloramento B, com algumas gravuras, que funciona como “localizador” do sítio e centro conceptual deste lugar por diversas razões, onde destacamos o facto de ser sobranceiro tanto à encosta como, em sentido oposto, ao quase contíguo e baixo, mas extenso, Afloramento A³⁹(Fig. 5). Este último, com aproximadamente

³⁷ MARTINS, 1981. Embora tenha sido referenciado já em 1929 por Mario Menezes (GOMES, 2014 e bibliografia aí citada).

³⁸ GOMES, 2014; SANCHES & GOMES, 2017.

³⁹ SANCHES & GOMES, 2017.

200 m², ocupa a maior parte da área útil do esporão e constitui o solo, ou o “chão” da plataforma; está todo coberto de motivos gravados correntes na arte de tradição esquemática, mas que se organizam – no diálogo com a topografia da superfície da rocha, e com as diáclases que estabelecem rupturas naturais, criando painéis –, mais segundo as “normas” da arte de tradição atlântica. Destacamos ainda que a “entrada” no esporão ou recinto parece ser marcada graficamente através de uma alongada figura linear gravada no painel 3 (Fig. 5), que simula estabelecer a fronteira entre o exterior e o interior.

O estudo da distribuição dos motivos e sua articulação com a topografia e diáclases permite adiantar que os painéis principais (1, 2, 3 – Fig. 5) correspondem a uma composição organizada *ab initio*, mas desdobrada precisamente pelos espaços que as diáclases delimitam, isto é, pelos painéis referidos. Na realidade, cada um dos painéis exhibe associações de motivos que os particularizam – dois pares de idoliformes (masculino & feminino?) no painel 1; antropomorfos/cruciformes e figura compósita no painel 2; um par de grandes antropomorfos de braços múltiplos, em asa (masculino & feminino?), no painel 3 –, sendo o eixo vertical dos motivos antropomórficos que nos leva a propor leituras que exigiriam que a rocha fosse pisada. A natureza e associações iconográficas sugerem assim, ao mesmo tempo, leituras individualizadas (de cada painel) e complementares (do conjunto dos painéis), o que obrigaria, neste último caso, a que o mestre de cerimónias seguisse um percurso. Enquanto aquele pisaria a rocha, no percurso entre os painéis 1, 2 e 3, no exterior, e rodeando progressivamente o Afloramento A, alargadas “audiências” poderiam seguir, e quiçá participar sem qualquer impedimento físico, nas referidas cerimónias⁴⁰. Esta é uma hipótese interpretativa que não bloqueia outras. Além disso, muitos dos motivos aparentemente mais desorganizados (por ex. algumas figuras subcirculares e/ou quadrangulares dos painéis 3 e 4) podem ter sido gravados/acrescentados precisamente no decurso dessas frequências repetidas/calendarizadas e deste lugar.

Devemos reafirmar a importância que algumas figuras antropomórficas dos painéis 1, 2 e 3, já referidas atrás, sugerem ter tido. Personificarão por certo entidades muito peculiares e particulares que, tal como nos abrigos 11 e 15 da Serra de Passos/St^a Comba, teriam exigido um trabalho técnico muito especializado, concatenando, ao mesmo tempo a sua decifração, um poder muito restrito.

Dos restantes motivos há a referir a grande variedade de pequenas figuras geométrico-abstractas, baseadas no círculo/semicírculo e no quadrado/rectângulo (um destes antropomorfizado com um penacho), uma grande variedade de antropomorfos/cruciformes (alguns, poucos, históricos, mas muitos reavivados em época

⁴⁰ SANCHES & GOMES, 2017.

histórica), uma pequena figura em face oculada (situada em posição marginal no painel 4), além de outras figuras compósitas mais complexas.

São tais motivos também característicos da arte esquemática pintada e gravada de todo o ocidente peninsular. Embora os idolíformes e figuras oculadas tenham raízes no mundo megalítico (dólmenes datados desde os finais do 5º mil. a.C.)⁴¹, o conjunto iconográfico dominante (sem qualquer tipo de representação de armas) permite relacionar Lamelas, de forma indubitável, pelo menos com as iconografias das populações pré-históricas regionais situadas entre a segunda metade do 4º e a segunda metade do 3º mil. a.C. (Neolítico final e Calcolítico).

A ausência de estudos sistemáticos de povoamento pré-histórico na área de Lamelas impede uma relação sincrónica específica deste lugar com os locais habitados. Mesmo assim, verifica-se que em plataformas superiores, sobranceiras mas imediatas a Lamelas, se situam vários monumentos megalíticos que, na sua distribuição espacial e topográfica (em chãs ou pequenos promontórios aplanados, tal como Lamelas), atingem o topo da encosta do Alto do Facho (monumentos da Portela de St.^a Eulália e do Alto da Subidade). Datarão por certo do Neolítico médio-final/ Calcolítico e, porventura Bronze Inicial⁴². Partilham, nas cotas superiores, o espaço de um povoado da Idade do Ferro (ou da Idade do Bronze): o povoado do Alto da Subidade. Lamelas não foi seguramente criado como um lugar proto-histórico, embora possa ter sido frequentado também nesse período. Relacionar-se-á, cremos, com a necrópole megalítica pelo menos desde a segunda metade do 4º mil. a.C., dedução que a iconografia permite sustentar na sua parecença com aquela que, embora em composições distintas destas, também ocorre nos dólmenes⁴³, como já referimos.

Porém, o “recinto” de Lamelas embora tenha um ar megalítico, superlativado pelo Afloramento B, tal imagem só é marcante para quem se encontra na plataforma. Visto das encostas opostas, este esporão está pejado de afloramentos graníticos, os mesmos que povoam outras encostas do vale da ribeira, por vezes sob a forma de outeiros de penhascos. Em suma, Lamelas confunde-se visualmente com a vertente e somente uma aprendizagem dos percursos que conduzem a este lugar permitiriam encontrá-la. Ora, cremos que esses percursos já se encontravam estabelecidos na memória das populações desde a criação da necrópole megalítica cujos monumentos da Portela de St.^a Eulália lhe são quase contíguos, em patama-

⁴¹ SANCHES, 2009 e bibliografia aí citada.

⁴² A interpretação mais plausível para o sítio indicado Endovélico com o CNS-15012, onde apareceram em área restrita revolvida (no ano 2000) cerâmicas manuais pré-históricas, algumas decoradas com cordão plástico, será a de uma mamoa do final do 3º/início do 2º mil. a.C.. <http://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios.resultados&subsid=59133>; consulta efectuada em 05.11.16).

⁴³ SANCHES, 2009 e bibliografia aí citada; BETTENCOURT & CARDOSO, 2016 e bibliografia aí citada.

res imediatamente sobranceiros, como se disse. Deste modo, conjuntamente com os monumentos megalíticos, Lamelas marca o percurso mais fácil entre as terras altas do Facho e as baixas, da Foz da Ribeira da Carvalha Seca. Mesmo na ausência de “povoados” no sentido clássico do termo, integra-se numa área habitada desde pelo menos o início do 4º milénio a.C., e assume-se, a nosso ver, como mais um indicador de povoamento desta restrita área, isto é, porventura como um local de frequência comunitária mais ordinária que nos outros casos aqui apresentados. Configura, na nossa opinião, uma extensão espacial e memorial da necrópole megalítica que lhe é bem próxima, local onde provavelmente os rituais teriam um carácter menos exposto.

6. SÍNTESE DOS TEMAS DISCUTIDOS

O objectivo primeiro deste texto era o da apresentação e discussão de 3 sítios com arte rupestre de tradição esquemática (pintura e gravura), pré-históricos, situados no Norte de Portugal – abrigos da Pala Pinta e da Serra de Passos/St^a Comba e Afloramentos/Eira de Lamelas – no âmbito da arqueologia da paisagem e da fenomenologia, de modo a melhor compreender o papel social que cada um destes sítios teria desempenhado na vida ordinária e extraordinária das comunidades que os criaram e/ou frequentaram.

A análise desdobrou-se da descrição dos sítios em si – sua natureza física, configuração, iconografias – à da paisagem envolvente, numa tentativa de percorrer diferentes escalas espaciais, as mesmas que permitem alargar a compreensão das acções das comunidades porque as localizam num quadro de povoamento temporalmente localizado, onde os sítios com arte rupestre se assumem como tipos particulares de lugares.

Artefactos, lugares e territórios são conceitos discutidos na medida em que estes permitem balizar a nossa postura teórica, a mesma que conduz ao enquadramento dos modos de habitar, ancorados na aprendizagem social; artefactos, lugares e territórios são, de certo modo, extensões uns dos outros na medida em que os lugares são grandes artefactos espaciais inscritos na paisagem humanizada.

A arte rupestre na sua globalidade corresponde a uma especialização dentro das sociedades que a praticam, obedece a convenções muito fortes e liga-se sempre a conhecimentos de âmbito esotérico, os quais são prerrogativas de alguns membros da comunidade. Logo, a sua execução e/ou interpretação cerimonial é fonte de um poder que é superlativado pela carga emotiva que sempre acompanha os diferentes rituais.

Nessa medida, a análise feita aos 3 lugares com arte rupestre aqui expostos permitiu sintetizar as ideias que se seguem.

Todos contêm iconografias basicamente comuns, integráveis na arte de tradição esquemática, o que permite dizer que as comunidades pré-históricas do Neolítico e Calcolítico/Bronze inicial que habitavam na área compreendida aproximadamente entre a bacia do Tua e a do Tâmega partilhavam um universo cosmogónico similar.

Porém, a característica mais marcante reside na idiosincrasia de cada um, indicador, por certo, das diferentes funções que cada um terá desempenhado dentro do quadro do povoamento local e regional, bem como das particularidades cerimoniais que a vida social e política implicaria, pois em cada caso apresentado são evidenciados diferentes “discursos”. No âmbito compositivo destacam-se, porventura pela maior polissemia e mais longa temporalidade de uso, os abrigos da serra de Passos/St^a Comba (e, ainda que em menor grau, a Eira de Lamelas).

Relativamente ao tamanho das audiências, o abrigo Casinhas e a Eira de Lamelas admitiriam um elevado número de pessoas, mas enquanto no primeiro caso aquelas se situavam num patamar muito inferior e distante (o que estabelece desde logo grande hierarquização), em Lamelas toda a audiência poderia virtualmente ter uma relação de grande proximidade com o ritual. Na Pala Pinta e nos abrigos 11 e 15 do Regato das Bouças as audiências teriam de ser mais reduzidas e, particularmente neste último caso, onde somente 4 a 5 pessoas poderiam observar os painéis numa relação de proximidade, é de supor que mais alargadas audiências se concentrassem, aguardando, noutras plataformas mais alargadas da base da base da mesma escarpa (por ex. na plataforma imediata ao conjunto de abrigos 16, 17, 10 e 18 – Fig. 4).

As tentativas de interpretação destes lugares com arte de tradição esquemática no Norte de Portugal no contexto das práticas sociais das comunidades do Neolítico e Calcolítico/Idade do Bronze inicial da área das bacias dos rios Tua e Tâmega procuraram enfatizar os mecanismos, de natureza variada, que teriam sido usados de modo ordinário e extraordinário, na perpetuação da ideologia, na naturalização das normas que regeriam a sociedade, supondo sempre que as práticas sociais são dinâmicas. Nessa medida, e a despeito de uma grande diversidade de outros documentos arqueológicos mostrarem o peso da tradição durante o período considerado (como seja a insistência na reivindicação dos ancestrais pela reutilização e adição de necrópoles megalíticas), esses mesmos documentos, a par de outros, permitem também considerar que a organização social sofreu alterações substantivas durante o 3º e inícios do 2º a.C.. Embora de base igualitária na sua estrutura social, multiplicam e diversificam estas comunidades as arenas de negociação do poder (através da diversificação de lugares de natureza variada). E é talvez esta a

razão pela qual no 3º milénio a.C. não encontramos regiões peninsulares vazias de sítios com arte rupestre. Estes serão indicadores de que o território foi apropriado/incorporado de diversos modos, com ênfase então para este tipo de lugares tão singulares onde os discursos gráficos, articulados com a particularidade física dos rochedos e sua topografia, nos obrigam efectivamente não só a alargar o conceito de povoamento, como dos modos de entender os diferentes “discursos” que a paisagem concatenaria.

AGRADECIMENTOS

Agradece-se encarecidamente a Rafael Morais a ajuda na preparação das figuras e ainda aos revisores que, com os seus pertinentes comentários, em muito contribuíram para o enriquecimento deste texto.

Maria de Jesus Sanches integra o projecto de investigação do CITCEM: UID/HIS/04059/2013 (FCT) e este trabalho foi também apoiado pelo FEDER através do programa COMPETE 2020 (POCI-01-0145-FEDER-007460).

BIBLIOGRAFIA:

- ANSCHUETZ, Kurt; WILSHUSEN, Richard H. & SCHEICK, Cherie (2001) – *An Archaeology of Landscapes: Perspectives and Directions*. “Journal of Archaeologica Research”, 9-2. Springer, p. 157-211.
- BAHN, Paul (1998) – *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BETTENCOURT, Ana M.; ALVES, Lara B., coord. (2009) – *Dos montes, das pedras e das águas. Formas de interacção com o espaço natural da pré-história à actualidade*. Braga: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» e APEQ – Associação Portuguesa para o Estudo do Quaternário.
- BETTENCOURT, Ana; CARDOSO, Daniela (2015) – *Arte “esquemática” de ar livre na bacia do Ave (Portugal, NO ibérico): espacialidade, contexto, iconografia e cronologia*. «Estudos do Quaternário», 13. Braga: APEQ – Associação Portuguesa para o Estudo do Quaternário, p. 32-47.
- BRADLEY, Richard (1991) – *Monuments and Places*. In *Sacred and Profane*. Oxford: university Committee for Archaeology, p. 135-140.
- CAMPELO, Alvaro (2009) – *Espaço, construção do mundo e suas representações*. In BETTENCOURT, Ana ; ALVES, Lara, eds. – *Dos montes, das pedras e das águas. Formas de interacção com o espaço natural da pré-história à actualidade*. Braga: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», APEQ – Associação Portuguesa para o Estudo do Quaternário, p. 191-206.

- CONKEY, Margaret W. (1990) – *Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues*. In CONKEY, Margaret – *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 5-17.
- CRUZ, Maria (2003) – *Paisaje y Arte Rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia – Univ. Complutense de Madrid. Tese de doutoramento.
- GELL, Alfred (1998) – *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GÓMEZ-BARRERA, Juan A. (2005) – *La pintura esquemática como acción social de los grupos agroganaderos en la meseta castellano-leonesa*. «Cuadernos de Arte Rupestre», 2. Murcia: Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla, p. 11-58.
- GOMES, Nuno C. (2014) – *Estudo do sítio com Gravuras Rupestres de Lamelas (S. Salvador-Ribeira de Pena)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado em Arqueologia.
- INGOLD, Tim (2000) – *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London and New York: Routledge.
- JORGE, Susana O. (1999) – *Domesticar a Terra*. Lisboa: Gradiva.
- LIMA, Paulo C. (2013) – *Avaliação de novas metodologias espectrais e de modelação tridimensional digital no estudo da arte rupestre. Resultados da sua aplicação no estudo do abrigo da Pala Pinta (Alijó) – Trás-os-Montes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado em Arqueologia.
- MACHADO, João (1987) – *P. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (Vol. I)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- NUNES, Susana A. (2003) – *Monumentos sob Tumulus e meio físico no território entre o Corgo e o Tua (Trás-os-Montes): Uma aproximação à questão*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado em Arqueologia.
- SANCHES, Maria J. (1990) – *Les abris peints de Serra de Passos (Nord du Portugal) dans l'ensemble de l'art rupestre de cette région. Actes du 115^{ème} Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon)*. Paris: CTHS, p. 56-69.
- (1997) – *Pré-história Recente de Trás-os-Montes e Alto Douro*. Porto: Textos, 1. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.
- (2000) – *As gerações, a memória e a territorialização em Trás-os-Montes (V^o-II^o mil. AC). Uma primeira aproximação ao problema. Actas do III^o Congresso de Arqueologia Peninsular, 3*. Porto: ADECAP: Associação para o Desenvolvimento e Cooperação em Arqueologia Peninsular, p. 123-145.
- (2003) – *Escrever na paisagem – sentido para as “artes rupestres”*. In JORGE, Vitor, ed. – *Arquitectando Espaços. Da Natureza à Metapolis*. Porto-Coimbra: DCTP-Faculdade de Letras da UP, p. 85-104. [Actas da 7^a mesa-Redonda da Primavera]
- (2006) – *Abrigos com pintura rupestre esquemática da Serra de Passos/Sta Comba*. In BROCHADO de ALMEIDA, Carlos, ed. – *História do Douro, 1*. Porto: GEHVID, p. 126-129.
- (2009) – *Arte dos dólmenes do Nordeste da Península Ibérica: uma revisão analítica*. «Portugália», XXIX-XXX, nova série. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 5-42.
- (2016a) – *The paintings of “oculadas” figures in the Neolithic and Chalcolithic of Northern Portugal: the study case of Serra de Passos*. In VA, RODRIGUEZ-RELLAN. Carlos, & FABREGAS-

- VALCARCE, R., eds. – *Public Images, Private Readings. Multi-perspective approaches to the Post-Palaeolithic rock art* (pp. 51-61). Oxford: British Archaeological Report. Archaeopress.
- (2016b) – *Animal bones, seeds and fruits recovered from Crasto de Palheiros. A contribution to the study of diet and commensality in the recent Pre-History and Iron Age of Northern Portugal*. In VILAÇA, Raquel; SERRA, Miguel, eds. – *To feed the body, to nourish the soul, to create sociability. Food and commensality in pre and proto-historic societies*. Coimbra: CEPBA– Centro de Estudos Pré-históricos da Beira Alta e IAUC– Instituto de Arqueologia da Universidade de Coimbra, p. 79-119.
- SANCHES, Maria J.; NUNES, Susana A. (2004) – *Resultados da escavação da Mamoa d’Alagoa (Toubres – Jou), Murça (Trás-os-Montes)*. «Portugália», 25, nova série. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 5-42.
- SANCHES, Maria J.; GOMES, Nuno C. (2017) – *Lamelas rock art site as a fundamental contributor to the knowledge of post glacier art in Northwestern Iberia*. In BETTENCOURT, Ana; SANTOS, Manuel, eds.– *Recorded places, experienced places. The holocene rock art of the Iberian atlantic margin*. Oxford: Archeopress. (British Archaeological Series), p. 39-48.
- SANCHES, Maria J.; MORAIS, Rafael; TEIXEIRA, Joana C. (2016) – *Escarpas rochosas e pinturas na Serra de Passos/Sta. Comba (Nordeste de Portugal)*. In SANCHES, Maria J. e CRUZ, Domingos, eds. – *Actas da II Mesa Redonda: Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história*. «Estudos Pré-históricos», 18. Viseu: Centro de Estudos Pré-históricos da Beira Alta, p. 71-117.
- SOUSA, Luis (2008) – *O Santuário Rupestre de Lamelas*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Relatório de Seminário de licenciatura em Arqueologia.
- <http://www.dstretch.com/>
- <https://palapinta.wordpress.com/>
- <http://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios.resultados&subsid=59133>; consulta efectuada em 05.11.16)

PASSIO CHRISTOFORI: A LENDA DE S. CRISTÓVÃO NA IGREJA DE RIO MAU (VILA DO CONDE)

LÚCIA ROSAS*

Resumo: Na obra *Der hl. Christophorus, seine verehrung und seine legende. Eine untersuchung zur kultgeographie und legendenbildung des mittelalters* (1937), H. F. Rosenfeld demonstra que a representação de S. Cristovão como *Portador de Cristo* surge no século XII como a ilustração do seu nome (*wortillustration*), considerando que a lenda do gigante que transporta Cristo na travessia de um rio perigoso é uma criação literária ocidental que tem origem naquela representação.

É nas representações mais antigas, nas distintas versões da *Passio* de S. Cristóvão e no hino dedicado ao santo que procuraremos os episódios, ou as metáforas, que podem esclarecer o programa escultórico da igreja de S. Cristovão de Rio Mau, um dos testemunhos mais precoces do processo de *wortillustration* referido por Rosenfeld.

Palavras-chave: Iconografia; S. Cristovão; *Wortillustration*; Lenda.

Abstract: In *Der hl. Christophorus, seine verehrung und seine legende. Eine untersuchung zur kultgeographie und legendenbildung des mittelalters* (1937), HF Rosenfeld shows that the representation of St. Christopher as Christ Bearer appears in the twelfth century as illustration of his name (*wortillustration*). Rosenfeld also claims that the legend of the giant who carries Christ while crossing a dangerous river is a Western literary creation that stems from that representation. It is in the most ancient representations, in the different versions of the *Passio* of St. Christopher and in the hymn dedicated to the saint, that we will seek the episodes, or metaphors, which may account for the sculptural program of the church of St. Christopher of Rio Mau, one of the earliest pieces of evidence of the “*wortillustration*” process referred to by Rosenfeld.

Keywords: Iconography; St. Christopher; *Wortillustration*; Legend.

* FLUP /CITCEM. lrosas@letras.up.pt.



Fig. 1. Capitel do arco triunfal. S. Cristóvão como portador de Cristo. Fotografia: Mário Cunha.

Em 1928, Arthur Kingsley Porter publicava a sua obra *Spanish Romanesque Sculpture* acusando alguma perplexidade por ter encontrado na Península Ibérica duas representações de S. Cristóvão transportando Cristo, ambas do século XII. Porter, entre outros, considerava que este tipo iconográfico só teria aparecido no século XIII¹.

Os exemplos a que Porter se refere estão esculpidos em dois capitéis: um no Pantéon de Santo Isidoro de León e outro na igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde). Se o exemplar de León poderá corresponder a um episódio da “Passagem do Mar Vermelho”, já no caso português não duvidamos que se trata da representação de S. Cristóvão como “Portador de Cristo”, não existindo qualquer elemento relativo à lenda da travessia de um rio (Fig. 1).

A escultura da capela-mor de Rio Mau tem sido alvo de várias interpretações. A identificação da figura de S. Cristóvão com Cristo nos braços avançada por Porter é retomada por C. A. Ferreira de Almeida. Este autor considera que a vara que Cristo segura com ambas as mãos é símbolo do seu poder, notando embora a dificuldade em encontrar um sentido para os restantes personagens esculpidos neste capitel², aspeto que se estende ao conjunto escultórico desta cabeceira datada de 1151.

Nas *passio*, ou em outras fontes escritas anteriores ao século XII, não há qualquer referência ao episódio em que o gigante S. Cristóvão atravessa um rio carregando Cristo ou a outros episódios da sua vida narrados na *Legenda Aurea*. Qual é então a origem da sua representação como um gigante que atravessa um rio perigoso com Cristo sobre os ombros tão frequente em toda a Idade Média europeia? E qual é a origem da lenda narrada por Jacopo da Varazze?

Nas *passio* a vida de Cristóvão é narrada com detalhe, como é habitual neste tipo de literatura, enfatizando sobretudo dois aspetos: o seu poder contra o demónio e o seu martírio. A lenda e o martírio seguem o *topos* de outras vidas de santos

¹ PORTER, 1928: 119-120.

² ALMEIDA, 1986: 156.

mártires. S. Cristóvão recusa-se a prestar culto aos deuses pagãos, “os malditos demónios”³, sendo então enviado ao rei Décio este sim, constantemente aconselhado pelo diabo. Nas várias versões das *passio*, no hino moçárabe e nas lendas da vida do santo, o diabo está sempre presente, como cremos que também o está na igreja de Rio Mau.

O santo, na iconografia ocidental mais antiga, não transporta Cristo aos ombros como exemplificam a pintura mural da igreja de San Vincenzo di Galliano (Como), datada do início do século XI, onde S. Cristóvão aparece barbado e em posição frontal, sendo os episódios da sua vida narrados de modo detalhado; e a pintura do santo representado isoladamente, desta vez como um gigante, na igreja dos santos Giacomo e Filippo di Ossuccio (Spurano, Como), cuja data se situa entre séculos X e XI. No caso da igreja de Irschen (Carinthia), a pintura de finais do século XII já consagra a iconografia do “Portador de Cristo”, tipo que conhecerá um extraordinário desenvolvimento e divulgação nos séculos seguintes.

Segundo as versões da *passio* latina e grega (BHL 1764 e BHG 309-11), Cristóvão provinha da Marmárica (região da atual Líbia), uma terra de antropófagos, apresentando uma aparência terrível e uma cabeça como a de um cão⁴. A tradição grega, conforme escreveu David Woods, interpretou à letra esta passagem, razão pela qual o santo foi representado nos ícones e na pintura mural bizantina com cabeça de cão. Já na tradição latina o termo “cabeça de cão” (do grego *kunokephalos*) foi traduzido como “semelhante a um cão” (*canineus*)⁵. David Woods sublinha que a descrição de Cristóvão como originário da terra dos cabeças-de-cão nada tem que ver com o culto egípcio ao deus Anubis, mas sim com o facto de na cultura greco-romana ser frequente descrever aqueles que viviam no limiar, ou para além do mundo conhecido, como estranhos habitantes de estranhas terras, canibais, cabeças de cão ou com outras aparências monstruosas⁶. A opinião de Woods sobre a ausência de relação entre Cristóvão cinocéfalo e Anubis não é, no entanto, comum a outros autores. María Dolores García Cuadrado encontra no deus egípcio não só um equivalente iconográfico como uma evocação semelhante a Cristóvão, comparando o carácter psicopompo de ambos⁷.

A representação de S. Cristóvão cinocéfalo, sendo embora comum e praticamente única no mundo bizantino, não deixa de ter raros exemplos no ocidente

³ RICO, 2015: 65.

⁴ RICO, 2015: 64.

⁵ WOODS, 1999b.

⁶ WOODS, 1999b.

⁷ GARCIA CUADRADO, 2000: 347.

peninsular medieval, como demonstram os casos da pintura mural de San Millán de Segovia (séc. XIII)⁸ e do portal igreja de Santa Maria de Galdácano (Vizcaya).

O caráter monstruoso da figura de S. Cristóvão suscita o elogio do “homem interior” como se depreende da *Vita et passio sancti Christophori* de Whalter von Speyer (967-1027)⁹. No hino hispânico *O beate mundi autor atque rerum conditor* [séc. VIII]¹⁰ dedicado ao santo, a superação do seu aspeto terrível e das práticas idólatras da sua raça através do martírio e da morte é muito clara:

*o mártir Cristovão, já bem-aventurado cidadão do céu,
tendo sido libertado do lodo viscoso da sua disforme raça,
à tua gloriosa vontade chamaste, sabendo de antemão

que, desprezando as infâmias da sua raça, sendo devoto,
seguiria prontamente atrás dos passos da Verdade;
e, por este meio, ó Cristo, a tua graça viria a obter¹¹.*

No ocidente, as representações de S. Cristóvão não lhe conferem qualquer deformidade. A diferença, relativamente a outros santos, é unicamente o seu porte de gigante.

A origem da representação de Cristóvão como um gigante é anterior à lenda da travessia de um rio com Cristo aos ombros, como exemplifica o caso acima referido da igreja dos santos Giacomo e Filippo di Ossuccio (sécs. X-XI). A elevada estatura do santo parece clara no relato da *Passio*. Na versão latina, que integrava o *Passionário Hispânico*, o soldado que descreve Cristóvão ao rei Décio afirma não ser capaz de descrever a sua enorme corpulência¹². Quando o santo é aprisionado é referido como “o atleta de Cristo”¹³, embora neste caso o termo possa ter um sentido metafórico. Já no hino hispânico, cantado na liturgia do dia dedicado a S. Cristóvão, *O beate mundi autor atque rerum conditor*, cuja versão deverá datar da mesma época da *Passio* [séc. VIII]¹⁴, o santo é referido como “Distinto na Estatura”¹⁵.

Apesar de o culto ao santo na Península Ibérica datar pelo menos do século VIII¹⁶, a epígrafe de Carrio (Astúrias, séc. X) é fundamental para entendermos as permanências e alterações da sua evocação. A inscrição de Carrio reproduz, prati-

⁸ MANZARBEITIA VALLE, 2009: 45 e 47.

⁹ RICO, 2015: 47.

¹⁰ RICO, 2015: 61.

¹¹ RICO, 2015: 86.

¹² RICO, 2015: 66.

¹³ RICO, 2015: 67.

¹⁴ RICO, 2015: 61.

¹⁵ RICO, 2015: 86.

¹⁶ RICO, 2015: 52.

camente à letra, o espírito do capítulo 33 da *Passio Christophori*, que associa o culto das relíquias do santo com a proteção das colheitas. Viejo Fernandez considera que esta epígrafe corresponde a um texto claramente articulado em três partes: as linhas 1-10 são um conjuro aos “patriarcas” para afastar as nuvens e o granizo; entre as linhas 10-17 conjura-se uma divindade subterrânea, “Paloraso”, para conseguir a fertilidade da terra e entre as linhas 17 e 27 é o cristão S. Cristóvão o invocado para a proteção contra o granizo e para propiciar boas colheitas¹⁷. Numa outra epígrafe coeva, a de Fuente Encalada (Zamora), repete-se o mencionado conjuro dirigido a S. Cristóvão em Carrio e a S. Bartolomeu em Fuente Encalada que, por sua vez, segue o texto da *Passio Bartholomaei* (6, III, 17,15). Isabel Velásquez refere-se à cronologia da epígrafe de Carrio, datada tradicionalmente do século VIII, concordando com a proposta de Ángel Esparza e Ricardo Martín Valls e situando-a no século X¹⁸.

A origem da evocação de S. Cristóvão para as boas colheitas está bem patente no capítulo 33 da *Passio Christophori*:

*Senhor, meu Deus, quer seja uma cidade, uma região ou um lugar, onde quer que estejam depositadas as minhas relíquias, que aí não chegue a fúria do granizo, nem a perda das colheitas ou a esterilidade das vinhas*¹⁹.

A proteção de Cristóvão contra a doença e o demónio está igualmente expressa no mesmo texto:

*Senhor concede outra vez a graça ao meu corpo para que todos os que tiverem uma partícula das minhas relíquias possam merecer tamanha graça, que não os amedronte nem o espírito maligno, nem o sofrimento da doença e que se afaste deles todo o mau desejo*²⁰.

A existência de exemplares da *Passio* de São Cristóvão no século IX, no que diz respeito ao território português, pode confirmar-se em documento de 870, a *Kartula de sancto michaele de negrellus* (PMH, DC, v. I, 1867, V): “(...) et adicimus ibidem cruce calicem librorum ordinum comitus et passio sancti christoforis”²¹.

O testamento de Mumadona (959) confirma o culto ao santo no século X: “Pontificum etenim christi electi Cipriani Martini Christophori cum mitibus eorum Torquati (...)”²², para citar somente dois exemplos.

¹⁷ VIEJO FERNÁNDEZ, 2001: 138-139.

¹⁸ VELÁZQUEZ, 2000: 313.

¹⁹ RICO, 2015: 81.

²⁰ RICO, 2015: 81.

²¹ PMH, DC, v. I, 1867, V, p. 4.

²² PMH, DC, v. I, 1867, V, p. 45.

Em 1937 é editada a obra monumental de Hans-Friedrich Rosenfeld: *Der hl. Christophorus, seine verehrung und seine legende. Eine untersuchung zur kultgeographie und legendenbildung des mittelalters* na qual o autor inclui o exemplo do capitel da igreja de Rio Mau e onde refere ser unicamente no século XII que se forma a iconografia do “Portador de Cristo” surgindo, não em qualquer lenda ou episódio, mas como a ilustração de um nome (“wortillustration”) ou seja, uma iconografia que tem origem num jogo de palavras, neste caso, o nome do santo: “Christophoro, o que transporta Cristo”. Mais recentemente, Yvonne Bittman, na sua dissertação dedicada à representação de S. Cristóvão na Idade Média, refere o capitel de Rio Mau como o exemplo mais antigo de uma imagem em que o santo é figurado transportando Cristo nos braços²³. Um outro capitel, atualmente guardado no Museo Nazionale di San Matteo (Pisa) e proveniente da igreja de S. Jacopo in Orticaia, mostra o santo com a vara florida transportando Cristo sobre um dos ombros. A este último exemplar tem sido atribuída uma datação de finais de século XII²⁴, embora a descontextualização do mesmo dificulte uma cronologia mais precisa.

Rosenfeld demonstrou ainda que a lenda do bom gigante que transporta Cristo aos ombros para atravessar um rio é uma criação literária ocidental que não pode ser anterior ao século XII e sublinha que a criação da imagem é claramente anterior à produção dos textos. O “novo” S. Cristóvão que transporta Cristo atravessando um rio terá assim a sua origem no século XIII, decorrendo da representação do santo na pintura e escultura do século XII, segundo o historiador alemão.

No românico português não é tarefa fácil entender o sentido das imagens e, muito menos, as possíveis relações temáticas entre os capitéis ou outros elementos esculpidos presentes numa mesma igreja. O número de capitéis românicos historiados com temas religiosos, míticos e profanos, não ultrapassará uma centena e meia²⁵ e poucos são os que apresentam um claro sentido. A figuração não aparenta, na maior parte das vezes, fazer parte de um programa iconográfico.

Necessitamos de processos analíticos que superem os dois postulados geralmente presentes na análise da escultura dos capitéis românicos, como sugerem Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar²⁶: a noção de programa que, aplicada à escala de igreja, tende a sugerir que quase tudo foi definido anteriormente, e que toda a escultura está unida entre si com o propósito de criar um discurso contínuo e unificado, e a noção de que a distribuição da escultura não corresponde a nenhuma organização coerente. É certo que há muitas dificuldades de interpre-

²³ BITTMANN, 2003: 8.

²⁴ BITTMANN, 2003: 8.

²⁵ ALMEIDA, 2001: 160.

²⁶ BASCHET *et al.*, 2012: 13-14.

tação de programas como o de Rio Mau. Não é fácil entender as relações entre as imagens que aparentam estar colocadas de forma aleatória, cremos que isto se verifica em muitos casos, e não é frequente encontrar em Portugal programas figurativos com a erudição e a complexidade dos outros reinos hispânicos. Não obstante, pensamos que é preciso rever a questão da falta de cultura do clero em regiões e arquiteturas de programas tão limitados como o da igreja de Rio Mau, em comparação com os exemplos de maior escala e sofisticação.

É, pois, nas distintas versões da *Passio*, nas lendas da vida de S. Cristóvão e nas representações mais antigas que procuraremos os episódios que podem esclarecer a representação e o programa escultórico de igreja de Rio Mau. Neste caso, a imagem não é exatamente uma ilustração dos textos, mas sim uma solução que radica no caráter metafórico dos mesmos. Como é sabido, o processo de criação da imagem é bem mais complexo do que a simples ilustração de um texto ou de uma tradição oral. Mesmo se as imagens estão diretamente relacionadas com um texto elas têm uma estrutura e um funcionamento próprios: “les images se pense entre elles”²⁷. A construção/alteração da imagem de S. Cristóvão, uma permanente interação entre texto/imagem/texto, apela à interrogação sobre a forma como opera o pensamento figurativo. A riqueza significativa das imagens medievais reclama um esforço importante de renovação metodológica, como escreveu Baschet²⁸.

Se por um lado, a *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze (c. 1280) é posterior à construção da igreja de Rio Mau (1151), apesar de sabermos que o seu autor utilizou várias fontes como as *passio* e outras lendas escritas ou orais, por outro não se refere a aspectos da vida do santo que vemos esculpidos naquela igreja.

Cremos que se recorre demasiadamente à *Legenda Aurea* como fonte para a representação de cenas da vida dos santos. Na realidade, pensamos que será importante prestar mais atenção às *passio*, aos hinos, lendas, contos, histórias etiológicas e às imagens. Por outro lado, como já referimos, nem toda a representação pressupõe um texto prévio como precisamente o exemplo de S. Cristóvão pode comprovar.

Como bem sintetizou García Avilez (2013), nas últimas décadas houve importantes alterações na investigação em História da Arte. De uma perspetiva centrada nas questões relacionadas com a produção da obra de arte, artistas, encomendadores, valores estéticos, modelos, etc., tem sido percorrido um caminho para as questões relacionadas com a recepção da cultura visual do passado. Esta evolução plasma-se numa dupla viragem: uma viragem icónica e uma viragem antropológica. A perspetiva icónica tem um caráter essencialmente comparatista e incide na análise do impacto das culturas visuais do passado com os instrumentos críticos

²⁷ FAURE, 2000.

²⁸ BASCHET, 2008: 20.

do presente. A perspectiva antropológica pretende atender à experiência social das imagens no passado, à apreensão da interação entre os homens de uma época e as suas imagens no contexto das categorias mentais e das representações sociais²⁹.

A existência da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau está documentada desde o século XI, sendo referida no Censual do Bispo D. Pedro [1085–1089] como “Sancto Christofo de Ribulo Malo”³⁰, o que indica a existência de uma igreja anterior à construção românica.

Na parede testeira da capela-mor, uma inscrição de 1151 informa que Pedro Dias, indigno sacerdote, edificou a igreja em honra de S. Cristóvão, Mártir:

In Era / M C^a LXXXVIII / PETRUS DIDACI INDIGNUS / SACERDOS CEPIT / EDIFICARE ECCLE / SIAM ISTAM/ In HONORE(m) S(an)C(t)I / XPOtoFORI MartyRIS³¹

Voltaremos a esta epígrafe.

Apesar da aparente ausência de relação entre os vários capitéis esculpidos na capela-mor de Rio Mau, parece-nos ser possível afirmar a existência de um programa escultórico unificado e coerente.

O capitel direito do arco triunfal da cabeceira apresenta-se esculpido nas três faces. Na face voltada para dentro figura S. Cristóvão com Cristo nos braços que, por sua vez, segura uma vara. A face voltada para o centro do arco apresenta três



Fig. 2.
Capitel do arco triunfal.
A prisão de S. Cristóvão.
Fotografia: Mário
Cunha.

²⁹ AVILEZ, 2013: 23.

³⁰ COSTA, 1959:16.

³¹ BARROCA, 2000: 235.

personagens. A personagem central aperta o pulso esquerdo com a mão direita e tem a cabeça coberta, sendo ladeado pelas outras duas figuras que o seguram pelos braços e apresentam barba e as cabeças descobertas (Fig. 2). Na face do capitel voltada para a nave da igreja está figurado um personagem que toca um instrumento de cordas.

A representação de S. Cristóvão com Cristo nos braços, conforme foi esculpido no capitel de Rio Mau, e não aos ombros, como será mais frequente na época gótica e posteriormente, tem múltiplos paralelos, como demonstram a pintura mural de Inglaterra e do País de Gales e a iluminura. São disso exemplo as representações de S. Cristóvão em Lacock Abbey (Wiltshire), datada de finais do século XIII, em Stoke Dry, (Rutland) do início do século XIV, no Saltério de Westminster (c.1250) e no Lambeth Apocalypse (c.1260-c.1275)³².

A face voltada para o centro do arco corresponderá à cena da *Passio* em que S. Cristóvão é preso pelos soldados enviados pelo rei Décio. O santo agarra o pulso, num gesto que exprime uma dor impotente, conforme nos diz Chiara Frugoni³³ ou, mais metaforicamente, o estado de subjugação de S. Cristóvão. Vemos este mesmo gesto, de dor contida, na representação de “Nossa Senhora” na iconografia do Calvário, como exemplifica o “Calvário” da catedral de S. Pietro di Bologna datado entre 1170 e 1180. Apesar de não termos ainda encontrado no românico hispânico programas similares ao de Rio Mau há dois exemplos que gostaríamos de referir: um cachorro da igreja de San Cristóbal de Ailanes (Valle de Zamanzas, Burgos) e um outro da igreja de San Cristóbal de la Cuesta de Turégano (Segovia). Nos dois casos, a presença da escultura de um homem que agarra o pulso conjuntamente com a dedicação das igrejas a S. Cristóvão não será uma simples casualidade.

Em Rio Mau, o facto de S. Cristóvão apresentar a cabeça coberta tem dificultado a interpretação desta cena. Como esclarecer este detalhe? Entre os vários mártires de S. Cristóvão, presentes na *Vita et passio sancti Christophori* de Whalter von Speyer (967-1027), é narrada a colocação de um elmo de ferro quente na cabeça do santo, depois de ter sido aprisionado de pés e mãos³⁴. Esta cena está representada na parte lateral esquerda do frontal de S. Cristóvão do Museu Nacional de Arte da Catalunha (cat. 004370-000). O frontal, datado do início do século XIV, parece indiciar ou a difusão da obra de Whalter von Speyer ou, talvez mais provavelmente, a existência de outras versões escritas ou orais da vida do santo recolhidas pelo bispo alemão no século XI. É, provavelmente, a este episódio que se refere a imagem de S. Cristóvão com a cabeça coberta por um chapéu que aparenta ser de metal, estando rematado por triângulos que lembram pequenas chamas. Esta imagem está

³² PRIDGEON, 2008: plates 1, 5, 35 e 36.

³³ FRUGONI, 2010: 4.

³⁴ ERMINI, 1920: 74.



Fig. 3. Capitel do arco triunfal. Tocador de instrumento de cordas. Fotografia: Mário Cunha.

pintada na igreja de Stoke Dry (Rutland) e datada do início do século XIV.

A personagem que toca um instrumento de cordas, na terceira face do capitel, coloca algumas dúvidas na sua interpretação (Fig. 3). Na *Legenda Aurea* Jacopo da Varazze narra o seguinte episódio: quando o santo chegou à corte do rei mais poderoso do mundo, durante uma festa palaciana, um cantor cantava uma canção cuja letra fazia alusões ao diabo. De cada vez que isto acontecia o rei benzia-se. Cristóvão concluiu que aquele não era o rei mais poderoso do mundo porque tinha medo do diabo e parte então à procura do mesmo³⁵.

O Art Institute of Chicago guarda dois painéis dedicados a S. Cristóvão da autoria de Martín de Soria (activo 1449–87). Um dos painéis, “Saint Christopher

Taking Leave of the King Who Feared Satan”, representa o episódio acima referido e narrado na *Legenda Aurea*. Os personagens do banquete são resumidos ao rei e à rainha, sentados à mesa, e a outros dois homens que enquadram o tocador de viola, estando todos em pé e em plano mais recuado.

Se neste caso estamos perante uma pintura do século XV, cuja composição e significado se aproximam da versão da história de S. Cristóvão presente na *Legenda Aurea*, o mesmo não podemos afirmar para o caso de Rio Mau relativamente ao personagem que toca um instrumento de cordas, dada a anterioridade da construção da igreja relativamente à narrativa de Jacopo da Varazze. Contudo, como referimos acima, o autor da *Legenda Aurea* utilizou várias fontes como as *passio* e outras lendas escritas ou orais. Na versão latina da *Passio* (BHL 1764) que temos vindo a seguir, e na sequência da tentativa de prisão do santo pelos soldados, ocorre um milagre. A intervenção de Deus, a pedido de S. Cristóvão para que os soldados que o acompanhavam se tornassem seus servos e glorificassem o verdadeiro Deus, materializa-se na multiplicação dos pães, convertendo os soldados e a multidão. Em sinal de agradecimento o santo começa a cantar salmos, dizendo: “Bendizei

³⁵ VORÁGINE, ed. 1996: 405.

agora o Senhor, vós todos os servos de Deus. E os soldados repetiam. E, terminado o salmo, ajoelharam-se e adoraram a Deus”³⁶.

Estará nesta passagem da *Passio* a origem da representação de um personagem que toca uma viola, os salmos eram cantados acompanhados de instrumentos musicais, e que posteriormente desencadeará o episódio do banquete narrado na *Legenda Aurea*? Cremos que será demasiado cedo para retirar conclusões. No entanto, a presença do tocador de viola no mesmo capitel em que S. Cristóvão é preso parece indiciar a oportunidade desta proposta de interpretação.

Na parede sul da cabeceira de Rio Mau, ritmada por arcadas cegas, e no seguimento do capitel do arco triunfal já referido, há capitéis esculpidos entre os quais figura novamente S. Cristóvão com Jesus nos braços, enquanto um ser monstruoso (o demónio?) tenta arrebatá-lo a criança. No capitel seguinte estão esculpidas três personagens humanas dentro de um barco. A ele voltaremos.

O grande capitel do arco toral apresenta dois felinos em atitude claramente ofensiva (Fig. 4). Na simbólica medieval todos os animais são ambivalentes, assumindo um carácter positivo ou negativo. O leão pode simbolizar os animais hostis e ser a própria imagem do demónio, conforme a mensagem de S. Pedro:

Sede sóbrios e vigiai, pois o vosso adversário, o diabo, “como um leão a rugir”, anda a rondar-vos, procurando a quem devorar. Resisti-lhes, firmes na fé, sabendo que a vossa comunidade de irmãos, espalhada pelo mundo, suporta os mesmos padecimentos (1 Pe. 5, 8).

A clara atitude ofensiva e ameaçadora dos felinos esculpidos no capitel de Rio Mau, a sua conjugação e alternância, no espaço da cabeceira, com o capitel do arco triunfal a que já nos referimos, e com o poder de S. Cristóvão contra o demónio constantemente referido na *Passio*, parece configurar o sentido negativo daqueles animais.



Fig. 4. Capitel do arco toral. Felinos. Fotografia: Mário Cunha.

³⁶ RICO, 2015: 68.



Fig. 5.
Capitel da parede sul
da capela-mor.
Fotografia: Mário Cunha.

O capitel em que estão esculpidas três personagens humanas dentro de um barco oferece, mais uma vez, dificuldades de interpretação, apesar de nos parecer que o seu sentido está presente no texto final das *passio* (Fig. 5).

A *Passio* latina (BHL 1764) termina com o seguinte relato ocorrido posteriormente à morte de S. Cristóvão:

Ora Atanásio, bispo da cidade de [Atalia] que é vizinha da fronteira com a Pérsia, tomou conhecimento destes factos. Veio a Antioquia, deu trezentas moedas de ouro aos guardas do rei e levou o corpo do santo mártir, trazendo-o para a sua cidade. Havia, então, um rio que corria e costumava inundar a cidade. O bispo construiu uma igreja na nascente do rio e aí depositou o corpo do santo mártir. E o rio voltou-se para a outra parte do monte e a cidade foi preservada até ao dia de hoje³⁷.

O capitel onde figuram três personagens dentro de um barco poderá aludir ao rio que inundava o lugar onde se situava a igreja ou à própria inundação, conforme relata a *Passio*. Recordemos que o topónimo desta igreja dedicada a S. Cristóvão era, já no século XI, “Ribulo Malo”.

Creemos que foi este tipo de representação inspirada nas *Passio* que deu origem às versões literárias que narram o episódio em que S. Cristóvão atravessa um rio perigoso carregando Cristo aos ombros.

Da mesma forma terminam outras versões das *passio*, com variantes como a da *Passio* irlandesa:

³⁷ RICO, 2015: 82.

*However a certain Peter gave a price for the body of Christopher, and took it with him to his city. There was a stream which damaged the city, and the body was buried facing the onset of the stream, and after that the stream did no more harm to the city*³⁸.

Recordemos a epígrafe que refere ter sido “Pedro Dias indigno sacerdote”, o fundador da igreja. Haverá alguma identificação entre o Pedro da versão irlandesa, ou de outra versão de que não conheçamos a existência, e Pedro Dias? Devemos ainda notar que na *Passio* latina é o presbítero Pedro que batiza os soldados enviados por Décio e que batiza o próprio santo cujo nome “Reprobis” é então substituído por “Cristophoro”, ou seja o “Portador de Cristo”³⁹.

Segundo C. A. Ferreira de Almeida o personagem com báculo em T, que está esculpido num capitel do lado esquerdo do arco triunfal, em frente à face do capitel que representa a prisão de S. Cristóvão, poderá representar o abade Pedro Dias que mandou construir a igreja em 1151⁴⁰.

A possível identificação de Pedro Dias com o Pedro que transporta o corpo do santo, salvando dessa forma, o lugar da sua igreja das inundações ou com o presbítero Pedro que batiza o santo é unicamente uma hipótese de investigação. A existência de outros elementos esculpidos em Rio Mau exige um trabalho mais aprofundado sobre este programa.

No entanto, pensamos ser possível avançar que a nova fundação da igreja, que a pode ter fornecido de novas relíquias do santo, parece constituir a motivação para a escolha do programa escultórico conservado na sua capela-mor que, se por um lado se aproxima do texto da *passio* e do hino, por outro patenteia a forma como opera o pensamento figurativo.

Creemos que se trata de um programa salvífico com o objetivo de destacar a resistência ao demónio. A vida de S. Cristóvão é um exemplo máximo daquela resistência e da vitória da fé em Deus.

BIBLIOGRAFIA:

- ALMEIDA, Carlos A. Ferreira de (1986) – “O românico.” *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 3.
- (2001) – “O românico.” *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, vol. 1.
- BARROCA, Mário Jorge (2000) – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, vol. II, t. 1.

³⁸ WOODS, 1999a.

³⁹ RICO, 2015: 68.

⁴⁰ ALMEIDA, 2001:160.

- BASCHET, Jérôme (2008) – *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude; DITTMAR, Pierre-Olivier (2012) – *Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté*. In *Images Re-vues*. Disponível em <Hors-série 3| mis en ligne le 27 mai 2012. URL: <http://imagesrevues.revues.org/1608>> [consulta realizada em ?]
- BITTMANN, Yvonne (2003) – *Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter*. Heidelberg: Universität Heidelberg.
- COSTA, Avelino Jesus da (1959) – *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. II.
- ERMINI, Filippo (1920) – “*Vita et passio sancti Christophori di Walther di Spira, 1920*”. In *Poeti epici Latini del secolo X*. Roma: Istituto Angelo Calogerà, p. 69-75.
- FAURE, Philippe (2000) – *Approche de l'image medieval*. Disponível em <<http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/bourges/faure.htm>>. [consulta realizada em ?]
- FRUGONI, Chiara (2010) – *La voce dele imagine. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- GARCÍA AVILEZ, Alejandro (2013) – *La experiencia de las imágenes. Cuestiones y bibliografía*. In “Codex Aquilarensis”, 29, p. 23-26.
- GARCIA CUADRADO, Maria Dolores (2000) – *San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico*. In *Antigüedad y Cristianismo*. Murcia, XVII, 2000, p. 343-366.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009) – *San Cristóbal*. In “Revista Digital de Iconografía Medieval”, vol. I, no 1, pp. 43-49.
- PORTER, Arthur Kingsley – *Spanish Romanesque Sculpture*. New York: Hacker Art Book, 1969 (ed. original de 1928).
- PRIDGEON, Eleanor Elizabeth (2008) – *Saint Christopher Wall Paintings in English and Welsh Churches c.1250-c.1500*. Leicester: University of Leicester.
- RICO, Maria João Toscano (2015) – *Santos e Milagres na Idade Média em Portugal. São Veríssimo. São Cristóvão*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- RIGAUX, Dominique (1996) – *Une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle)*. In *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Aubazine, 1996, p. 235-266.
- VELÁZQUEZ, Isabel (2014) – *Epigrafía en la hispania de época visigoda: nuevas perspectivas, revisiones críticas y estudios*. In CARMEN CODOÑER, Paulo; FARMHOUSE, Alberto (eds.), *Wisigothica. After M.C. Díaz y Díaz*. Firenze: Sismel – Edizioni del Galluzzo, p. 307-328.
- VIEJO FERNÁNDEZ, X. (2001) – *El carácter poético de la “pizarra de carrío”*. *Nuevas reflexiones en torno a los orígenes de la literatura popular románica*. In “Revista de Literatura Medieval”, XIII/2, p. 135-153.
- VORÁGINE, Santiago de la (ed. 1996) – *La Leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2 vols.
- WOODS, David (1999a) – *Irish Passion of St. Christopher*. Disponível em <<http://www.ucc.ie/archive/milmart/chrsirish.html>>. [consulta realizada em ?]
- (1999b) – *The Origin of the Cult of St. Christopher*. <<http://www.ucc.ie/archive/milmart/chrsorig.html>>. [consulta realizada em ?]

UNA TUMBA PARA EL HIJO DEL TRUENO: LA REMODELACIÓN DECIMONÓNICA DE LA CRIPTA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO Y LA URNA ARGÉNTEA DE SUS RESTOS

ANA PÉREZ VARELA*

Resumo: Quando falamos em lugares carregados de significado, poucos possuem, de facto, a importância e a atmosfera inconfundível da cripta compostelana onde se guardam as relíquias do apóstolo Santiago, local visitado todos os anos por milhares de peregrinos. Este *locus* sagrado é o resultado dos acontecimentos sofridos pelo lugar desde o século XIX, depois da descoberta do corpo perdido durante quase três séculos. Por essa altura, encomendou-se a belíssima arca de prata à oficina de prata de José Losada, desenhada, como a cripta, com um sabor historicista que pretendia ligar o núcleo mais sagrado da fábrica com o seu passado mais glorioso: o românico do tempo de Gelmírez.

Palavras-chave: Catedral de Santiago de Compostela; Cripta; Apóstolo Santiago; Arca; Ourivesaria.

Resumen: Si hablamos de lugares cargados de significado, pocos poseen la importancia e inconfundible atmósfera de la cripta compostelana donde se guardan las reliquias del apóstol Santiago, ante las que acuden todos los años miles de peregrinos. Este *locus* sagrado es el resultado del os acontecimientos sufridos por el lugar desde el siglo XIX, tras el hallazgo del cuerpo, perdido durante casi tres siglos. En este momento se encarga una bellísima urna de plata a los obradores del platero José Losada, diseñada, como la cripta, con un sabor historicista que pretende enlazar el núcleo más sagrado de la fábrica con su pasado más glorioso: el románico de tiempos de Gelmírez.

Palavras-chave: Catedral de Santiago de Compostela; Cripta; Apostol Santiago; Urna; Plateria.

Abstract: If we talk about places full of meaning, only a few possess the importance and distinct atmosphere of the crypt of Santiago de Compostela where the remains of the apostle Santiago rest, and where still come thousands of pilgrims every year. This sacred *locus* is the result of the events suffered by the place since the first century until our days, especially the reconstruction with López Ferreiro design in the nineteenth century after the find of the body, lost during almost three centuries. In this moment, it is ordered a beautiful silver urn to the workshop of the silversmith José Losada, design, as well as the crypt, with an historic taste that aims to link the most holy core of the building with its most glorious past: the romanesque of Gelmírez.

Keywords: Cathedral of Santiago de Compostela; Crypt; Apostle Saint James; Urn; Silversmithing.

* Santiago de Compostela. ana.perez.varela@hotmail.com.

La Catedral [...] está intencionalmente ligada a un edículo sepulcral anterior. La cabecera de la actual catedral románica, lo mismo que las precedentes [...] enmarcan ese edículo [...]. La Catedral es, pues, como el engaste de una joya preexistente.

José Guerra Campos (1977)

No es fácil encontrar en el mundo una catedral que resulte más determinante para el desarrollo de una población como la relación que mantiene la fábrica jacobea con la ciudad de Compostela. Inherente motor y razón de ser de Santiago, la Catedral supone el epicentro del que irradia la pulsión de una población germinada alrededor de un santuario de peregrinación. Y dentro de la misma, el *locus* más sagrado lo constituye la cripta apostólica en la que se veneran los restos de Santiago y por la que siguen pasando todos los años miles de personas.

Tampoco es fácil encontrar en la historiografía del arte gallego un tema más polémico que la autenticidad de dichas reliquias, y las opiniones han enfrentado a lo largo del siglo XX a las facciones seguidas por López Ferreiro¹ y Duchesne². La primera de las posiciones, muy desarrollada por Guerra Campos, está sólidamente apoyada en fuentes textuales, literatura periegética y los datos arqueológicos proporcionados por las excavaciones dirigidas por el propio López Ferreiro entre 1878 y 1879 y por Manuel Chamoso Lamas entre 1946 y 1959, que han permitido conocer datos cruciales para el estudio del espacio del que aquí nos ocuparemos.

EL REDESCUBRIMIENTO DE LAS RELIQUIAS APOSTÓLICAS Y LA REMODELACIÓN HISTORICISTA DE LA CRIPTA

La iglesia compostelana se enfrentaba en el siglo XIX a una situación complicada. La pérdida de las reliquias desde el siglo XVI había mitificado la presencia del cuerpo de Santiago, que se suponía enterrado en algún punto bajo la Capilla Mayor³. No obstante, la imposibilidad de contemplar un sarcófago, una lápida, o cualquier indicio

¹ La posición de López Ferreiro afirma la autenticidad de los restos apostólicos (LÓPEZ FERREIRO, 1877; 1883; 1891; y 1898-1909) y es seguida por autores como FITA & FERNÁNDEZ-GUERRA, 1880; ELORDUY, 1954: 323-335; TORRES RODRÍGUEZ, 1957: 323-351; PORTELA PAZOS, 1953: 455-471; CARRO GARCÍA, 1954; o GUERRA CAMPOS, 1956: 350-362; —, 1957: 60-106; —, 1982; —, 1985.

² Las principales bazas argumentativas en contra de la autenticidad del bando de Duchesne son el silencio documental hasta el siglo VII y la desconfianza en las fuentes de época bajomedieval que hablan de hechos del siglo I (DUCHESNE, 1900: 145-179). Esta línea fue apoyada por PÉREZ DE URBEL, 1952: 1-34; SÁNCHEZ ALBORNOZ, 1971: 37-71; o VIVES, 1956: 473-475.

³ De sobra conocido es el episodio en el que la tradición afirma que el arzobispo Sanclemente ocultó las reliquias del Apóstol enterradas en la Catedral, por miedo a los saqueos de las tropas de Francis Drake, que habían desembarcado en A Coruña en 1589, y que habían provocado que el prelado enviase el resto

material perjudicaba gravemente la credibilidad del enterramiento apostólico, lo cual se ve reflejado claramente en la literatura de viajes de la época. Esta situación unida a otros factores históricos – el desarrollo de la historiografía eclesiástica, el movimiento de recuperación de cuerpos de santos, el impulso de la arqueología o el desarrollo científico positivista – motiva la decisión del cardenal Miguel Payá y Rico de encargar, en 1878, que se llevase a cabo una expedición arqueológica que reconociese el edículo supuestamente oculto bajo el altar y recuperase las reliquias jacobeanas.

Las excavaciones, dirigidas por López Ferreiro y Labín Cabello dieron sus frutos al toparse con los restos del edículo apostólico bajo el altar mayor, donde no hallaron ningún resto humano. Siguiendo las obras en el trasaltar, la noche del veintiocho al veintinueve de enero de 1879 se descubrió un tosco sepulcro con los huesos de tres esqueletos humanos⁴, acontecimiento tras el que se abre un impaciente proceso canónico de certificación de la autenticidad de los restos. La confirmación definitiva llega de la mano de la sonada bula *Deus Omnipotens* del pontífice León XIII, el uno de noviembre de 1884⁵.

Tras la ratificación comienza la reconstrucción de la cripta para dignificar el enterramiento jacobeano, en un proceso lento, seguramente en parte por la falta de fondos de la fábrica⁶. Lo que había aparecido eran restos de los muros de una construcción romana del siglo I⁷, que concordaban con las fuentes literarias medievales que aludían de forma más o menos explícita a un pequeño mausoleo de dos pisos. El habitáculo superior fue destruido por Gelmírez en la reforma del presbiterio, dejando el inferior integrado en el subsuelo y cerrando el acceso al público definitivamente⁸. El grueso de las obras de recuperación, que se efectúa siendo arzobispo Martín de Herrera (1889-1922)⁹, se lleva a cabo bajo la atenta dirección de López Ferreiro, que diseña una cripta historicista en vocabulario románico, que según el propio canónigo, no sólo es el estilo propio de la Catedral, sino también el más sobrio, severo y reposado, y originalmente nacido siguiendo los ideales cristianos¹⁰.

de reliquias a la catedral de Ourense para protegerlas. De este modo los restos quedaron perdidos en un lugar desconocido de la fábrica, supuestamente bajo la capilla mayor.

⁴ ACS – *Actas Capitulares*, libro 79, IG 634, 31/01/1979, ff. 214r y 214v; 01/02/1879, f. 214v-215r.

⁵ GUERRA CAMPOS, 1985.

⁶ En 1870 se había decretado suspender todas las obras de la iglesia, excepto las más estrictamente necesarias. ACS – *Actas Capitulares*, libro 78, IG 633, 29/03/1870, f. 127v.

⁷ Consultar SUÁREZ OTERO, 2014.

⁸ LÓPEZ FERREIRO, 1898-1909: t. IV, 182-183.

⁹ Consultar MERA ÁLVAREZ, 2011.

¹⁰ LÓPEZ FERREIRO, 1877: 132.



Fig. 1: Cripta de la Catedral de Santiago, muro norte.
Fotografía de Ana Pérez Varela.

Pese a que el término de “Arca Marmarica” que había extendido el *Breviarium Apostolorum* como lugar de enterramiento de Santiago es una cuestión bastante polémica¹¹, López Ferreiro entendía la expresión en relación a la morfología constructiva del edificio, es decir, como “arcos de mármol”, por lo que hace que el arco y el mármol sean los protagonistas de la estancia. La triple arcada construida en 1879 para cimentar el suelo de la capilla Mayor se mantiene en este momento organizando la estancia en un espacio tripartito siendo el compartimento central el más amplio y decorado. Esa estructura tiene su eco correspondiente en los tres arcos ciegos en la pared del fondo. El espacio central se cubre con una cúpula ovalada de mármol de Carrara, mientras que las laterales lo hacen con dos lastras del mismo material.

El mérito de López Ferreiro es adaptar la funcionalidad de un espacio reducido, de culto y veneración, conservando en la medida de lo posible las formas arqueológicas originales impregnadas de un importantísimo componente testimonial, ya que no sólo se habían conservado los restos de Santiago, si no también el receptáculo que sus discípulos consagraron a su alma. Para ello se dejaron a la vista los sillares antiguos dispuestos a soga y tizón (Fig. 1), y en contraste con esta sobriedad y desnudez, la cella se cubre con suntuosos mármoles de colores, destacando el mármol blanco de Carrara en contraste con el mármol rojo de Bélgica y el mármol negro con vetas doradas, que le otorgan a la estancia un refinado efecto de cripta funeraria¹². En cuanto a los elementos decorativos, están basados en la obra contemporánea de 1889, *L'Architettura italiana* de Raffaello Cattaneo, como indica el propio López Ferreiro.¹³

¹¹ A qué se refiere este término es una de las cuestiones jacobeanas más discutidas. La tradición interpretó la expresión latina como “arca de mármol o arcos de mármol”, opción seguida por algunos historiadores (TORRES RODRÍGUEZ, 1957: 323-351; DÍAZ Y DÍAZ, 1956: 365-369; o LÓPEZ ALSINA, 2013). No obstante, algunos historiadores señalan que se refiere a un topónimo (MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO, 1991; o LÓPEZ, 1953: 16) o a una figura literaria (MENACA, 1995: 209-233).

¹² OTERO TÚÑEZ, 1977: 392.

¹³ LÓPEZ FERREIRO, 1891: 144-145.

LA URNA ARGENTÍFERA DE JOSÉ LOSADA, RICARDO MARTÍNEZ COSTOYA Y EDUARDO REY

El osario en el que habían aparecido los restos de los tres esqueletos en 1879 era una urna rectangular de materiales reaprovechados, seguramente una solución de emergencia que se adaptó para ocultar los huesos¹⁴. Tras certificar la autenticidad, se hace necesario ordenar una urna adecuada para depositar la más preciada pertenencia de la fábrica, y colocarla dignamente en su *locus* más sagrado¹⁵; y ésta se encarga a los talleres del platero de la catedral, José Losada de Dios, el platero más importante del tercer cuarto del siglo XIX en Compostela, y autor también del “botafumeiro”. La obra fue ejecutada por dos oficiales de su taller, Ricardo Martínez Costoya y Eduardo Rey¹⁶.

La urna fue diseñada por López Ferreiro con un claro referente de inspiración. En la remodelación del presbiterio llevada a cabo por Gelmírez se coloca en 1113 la *tabula retro altaris*, que Fernández Sánchez y Freire Barreiro describen como «una de las más interesantes [obras] de la orfebrería de la Edad Media». ¹⁷ Se trata de un retablo de plata de tipo políptico, que conocemos gracias a un dibujo en la célebre *Memoria* de Vega y Verdugo¹⁸. Esta pieza, perdida en la reforma barroca, vendría a ser una primicia hispánica en el género. Contaba con una forma pentagonal a modo de frontón, y estaba decorada con el relieve del Salvador sedente rodeado de dos registros con los Apóstoles y la Virgen organizados por arcos trilobulados entrepilastrados. Sabemos que en tiempos de Ambrosio de Morales este retablo estaba configurado a modo de arca¹⁹, integrado en una caja de madera, quizás recubierta de plata dorada²⁰.

La urna encargada al taller de José Losada en 1884 (Fig. 2) está realizada en plata en su color, fundida y cincelada. Posee unas medidas de 130 cm de ancho por 50 cm de alto y 70 cm de fondo. En la parte posterior de la tapa ostenta una inscripción: SE HIZO EN LOS TALLERES DE JOSÉ LOSADA / SANTIAGO / AÑO MDCCCLXXXVI. La decoración cubre el frente y ambos lados organizada con una sucesión de arcos trilobulados. En el centro encontramos la *maiestas domini* en una mandorla oval en un fondo de campo de rombos, guarnecida en una faja

¹⁴ GUERRA CAMPOS, 1982: 121.

¹⁵ Así se refleja esta preocupación en: ACS – *Actas Capitulares, libro 80*, IG 635, 02/08/1984, s. f.

¹⁶ PÉREZ VARELA, 2015: 45-46.

¹⁷ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ & FREIRE BARREIRO, 1881-1884: 44.

¹⁸ Editado en: SÁNCHEZ CANTÓN, 1956: 33.

¹⁹ La transformación del altar en arca provocó confusiones entre algunos peregrinos, quienes pensaron que el cuerpo descansaba físicamente dentro del mismo altar. GUERRA CAMPOS, 1982: 104-105.

²⁰ TAÍN GUZMÁN, 2006: 603; 2008: 208-210.



Fig. 2. Taller de José Losada: Urna de los restos de Santiago.
Fotografía de Ana Pérez Varela.



Fig. 3. Taller de José Losada: Urna de los restos de Santiago, detalle de la *Maiestas Domini*.
Fotografía de Ana Pérez Varela.

lisa, con cinco estrellas a un lado y cuatro a otro. El Salvador se encuentra sedente en el trono, bendiciendo al mundo, con el libro en la otra mano (Fig. 3). En cada uno de los vértices del rectángulo que cobija la mandorla se disponen los cuatro símbolos del Tetramorfos.

El resto de la urna se cubre con dieciocho arcos polilobulados impostados, apoyados en dobles columnas de fuste liso con basa y pequeño plinto, y capiteles de caprichosos follajes. Los arcos generan unas hornacinas cubiertas por campos de rombos que alternan en sus centros pequeñas estrellas y flores de lis picadas. En las enjutas de los arcos se dispone una flor cuadrilobulada alojada en un círculo de doble moldura, y sobre la arquería discurre una bella cornisa de adorno vegetal entrelazado. Las aristas de la caja están subrayadas por una columna mayor, que abarca el intercolumnio menor, las arcadas y la cornisa. La tapa a cuatro vertientes, con un sabor más paleocristiano que románico, se cubre con un fondo de escamas de pez y se delimita por una cenefa que entrelaza pequeñas flores. En el frente se dispone el crismón circunscrito por un contario de perlas, y a ambos lados conchas compostelanas. En cada lateral se coloca un medallón con la estrella.

En las hornacinas se disponen dieciocho figuras que ostentan una cartela identificativa grabada con letra medievalizante. A la derecha del Salvador encontramos a Santiago el Mayor, san Juan, san Mateo y san Teodoro. A su izquierda, san Pedro, san Andrés, san Pablo y san Atanasio. La parte lateral izquierda está presidida de nuevo por Cristo, y lo acompañan san Pedro, santo Tomás, Santiago el mayor y san Bartolomé. Centrando el lateral derecho tenemos a la Virgen María con el



Fig. 4.
Taller de José Losada:
Urna de los restos de San-
tiago, detalle de las figuras de
san Pedro, san Andrés, San
Pablo y san Atanasio.
Fotografía de Ana Pérez Varela.

Niño, María Salomé –madre de Santiago–, san Juan, san Simón Tadeo, Santiago el menor y san Torcuato –varón apostólico–. Todos los apóstoles llevan libro, y los relacionados con Santiago, bordón de peregrino (Fig. 4).

La serena simplicidad, los pliegues ondulantes y variados, los detalles de cenefas y dibujos de las ropas, la expresión hierática, la frontalidad y el código de posturas y miradas que sugiere una tímida interacción, nos remite al vocabulario *románico-bizantino* que López Ferreiro tanto quiso emular. Los modelos formales para las figuras de la urna tenemos que buscarlos en la maravillosa enciclopedia visual de obras maestras como es la propia Catedral: la portada de Platerías –el Cristo gótico del friso del frontispicio de la portada está reflejado en la figura que centra el lateral izquierdo–, o el coro y el Pórtico de la Gloria del maestro Mateo. El Pantócrator deriva como señaló Otero Túñez, de aquél proveniente de la crestería de la fachada del Tesoro, figura custodiada hoy en el museo catedralicio²¹. Barral Iglesias indicó que las características de esta pieza pétrea le hacían pensar en que estuviese reproduciendo un original de metal, por lo que este ejemplo de la urna estaría devolviendo el modelo a su material príncipe²². También debemos remitirnos como inspiración a las grecas del claustro romano de Santa María del Sar²³.

La repisa bronceína sobre la que reposa la obra fue íntegramente realizada por Ricardo Martínez Costoya en 1891, obra para la cual se fundió la lápida del arzobispo Juan de Sanclemente, aquél que había escondido las reliquias²⁴. El reaprovechamiento

²¹ OTERO TÚÑEZ, 1977: 393.

²² BARRAL IGLESIAS, 1992: 392.

²³ BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, 1888: 217.

²⁴ ACS – *Actas Capitulares*, libro 80, IG 635, 13/02/1891, s. f.



Fig. 5.
Cripta de la Catedral de
Santiago.
Fotografía de Ana Pérez Varela.

de la misma se hace de forma intencionada teniendo en cuenta esta relación, o por lo menos así lo intenta justificar López Ferreiro²⁵. El modelo está tomado de un friso de la catedral de Grado, en Venecia, recogido por Cattaneo²⁶. La cara frontal se compone de once arquerías ciegas sostenidas por columnas torsas, con arcos de molduras lisas –excepto uno, decorado con dentículos. En los entrepaños de los arcos se disponen bellísimas hojas de acanto silvestre, y en las enjutas asoman puntas de hojas lanceoladas. Los laterales repiten la decoración, con siete arquerías en cada lado.

Una vez terminada la urna –aún sin repisa–, los restos del Apóstol y de sus dos discípulos son depositados con gran solemnidad en ella el día de la octava del Corpus –el 27 de julio de 1886–, exponiéndola en uno de los altares que se levantarían en el claustro²⁷ y sacándola en procesión tras una solemne misa al que acude una multitud de personalidades eclesiásticas de toda Galicia, además de los personajes más importantes de la sociedad santiaguesa, los científicos de la Universidad que habían certificado la autenticidad de las reliquias, y gran cantidad de fieles²⁸.

No cabe duda de que estamos ante una obra excepcional y un lugar sin comparación. El *locus* más sagrado de la basílica jacobea no conserva solamente los supuestos restos del Apóstol, sino que posee un simbolismo territorial intrínseco. Es ese pequeño espacio de tierra el que tuvo contacto directo con los discípulos

²⁵ LÓPEZ FERREIRO, 1891: 148.

²⁶ CATTANEO, 1889: 240.

²⁷ ACS – *Actas Capitulares*, libro 80, IG 635, 28/06/1886, s. f.

²⁸ ACS – *Actas Capitulares*, libro 80. *Acta de colocación de los restos apostólicos en la urna*, IG 635, 31/01/1979, s. f.

de Santiago, que trajeron su cuerpo desde Jerusalén y escogieron este lugar para enterrarlo. Los restos arqueológicos del edículo sepulcral actúan, como había dicho López Ferreiro, como auténticos «cimientos históricos de nuestra fe»²⁹, y de ese modo simbólico cimentan el epicentro irradiador de un culto, de una cultura de peregrinación, de una ciudad, de un fenómeno único. Y refulgente en el corazón de la cripta, como brillante contenedor del milagro, se encuentra la urna de José Losada, «que guarda las cenizas veneradas del Evangelizador de España, [y que] parece guardar también en cierto modo los gérmenes de la fe que la ha hecho grande y gloriosa»³⁰ (Fig. 5).

ABREVIATURAS

ACS – Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

FUENTES:

ACS – *Actas Capitulares*, libro 78, IG 633, 29/03/1870, f. 127v.

ACS – *Actas Capitulares*, libro 79, IG 634, 31/01/1979, ff. 214r y 214v; 01/02/1879, f. 214v-215r.

ACS – *Actas Capitulares*, libro 80, IG 635, 02/08/1984, s. f; 13/02/1891, s. f; 28/06/1886, s. f; y *Acta de colocación de los restos apostólicos en la urna*, 31/01/1979, s. f.

BIBLIOGRAFIA

BARRAL IGLESIAS, Alejandro (1992) – *El descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago en el siglo IX*. In GONZÁLEZ GARCÍA, José Antonio – *El Apóstol Santiago y su proyección en la historia: 10 temas didácticos*. Santiago de Compostela: Comisión Diocesana del Año Santo, p. 23-32.

BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, Bernardo (1888) – *La Santa Cripta y la urna*. «Galicia Diplomática», III, nº 28-29, p. 217-218.

CARRO GARCÍA, Jesús (1954) – *Estudios jacobeos: Arca Marmorica, cripta, oratorio o confesión, sepulcro y cuerpo del Apóstol*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.

CATTANEO Raffaello (1889) – *L'architettura in Italia*. Venecia: Tipografia Emiliana.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel (1956) – *El lugar de enterramiento de Santiago el Mayor en Isidoro de Sevilla*. «Compostellanum», I, p. 365-369.

DUCHESNE, Louis (1900) – *Saint Jacques en Galice*. «Annales du Midi» XII, nº 46, p. 145-179.

ELORDUY, Eleuterio (1954) – *De re jacobea*. «Boletín de la Real Academia de la Historia», CXXXV, p. 323-335.

²⁹ LÓPEZ FERREIRO, 1891: 34.

³⁰ VIDAL RODRÍGUEZ, 1924: 93.

- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María; FREIRE BARREIRO, Francisco (1881-1884) – *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación*. Santiago de Compostela: Imprenta del Boletín Eclesiástico.
- FITA, Fidel; FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano (1880) – *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*. Madrid: Imprenta de los Señores Lezcano y Comp.
- FLÓREZ, Henrique, ed. (1765) – *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias*. Madrid: Antonio Marín.
- GUERRA CAMPOS, José (1956) – *El descubrimiento del Cuerpo de Santiago en Compostela, según la Historia de España dirigida por Menéndez Pidal*. «Compostellanum», I, nº 2, p. 161-197.
- (1957) – *El problema de la Traslación de Santiago. Reliquias Recuerdo. La inviolabilidad de las tumbas en los primeros siglos. Notas sobre el método y una hipótesis del Doctor Vives*. «Compostellanum», II, nº 2, p. 285-322.
- (1982) – *Exploraciones Arqueológicas en torno al Sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: Cabildo de la S. A. M. I. C. de Santiago.
- (1985) – *La Bula 'Deux Omnipotens' (1884)*. Santiago de Compostela: Cabildo de la S. A. M. I. C. de Santiago.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1877) – *El altar de Santiago, sus vicisitudes y transformaciones desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*. Santiago de Compostela: Imprenta del Boletín Eclesiástico.
- (1883) – *Las tradiciones populares acerca del sepulcro del Apóstol Santiago*. Valladolid: Santiago de Compostela, Imprenta de la Gaceta.
- (1891) – *Altar y la Cripta del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: Imprenta y Encuadernación del Seminario Central.
- (1901-1902) – Santiago y la crítica moderna. «Galicia Histórica», I, p. 11-32, 65-82, 129-146, y 209-226.
- (1898-1909) – *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela. Santiago de Compostela: Imprenta y Encuadernación del Seminario Central.
- LÓPEZ, Atanasio (1935) – *Descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago: la estrella refulgente*. «Galicia: revista gráfica mensual» IV, nº 18, p. 14-16.
- MENACA, Marie de (1995) – *Dos problemas diferentes sobre Santiago en España, su predicación y su sepultura*. In *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 209-236.
- MERA ÁLVAREZ, Irene (2011) – *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*. Santiago de Compostela: Teófilo Edicións y Consorcio de Santiago.
- MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO, Isidoro (1991) – *Autenticación arqueológica de la Tradición Apostólica Jacobea*. In *El Camino de Santiago, Camino de Europa*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 45-105.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón (1977) – *La Edad Contemporánea*. In LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, dir. – *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Caja de Ahorros de Santiago, p. 379-399.
- PÉREZ DE URBEL, Justo (1952) – *Orígenes del culto de Santiago en España*. «Hispania Sacra», V, p. 1-34.
- PÉREZ VARELA, Ana (2015) – *Vida y obra del platero compostelano Ricardo Martínez Costoya*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis de Licenciatura.

- PORTELA PAZOS, Salustiano (1953) – *Orígenes del culto al Apóstol Santiago en España*. «Arbor», nº 91-92, p. 455-471.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Caudío (1971) – *En los albores del Culto Jacobeo*. «Compostellanum», XVI, nº 1-4, p. 37-71.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1956) – *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- SUÁREZ OTERO, José (2014) – *Locus Iacobi: Orígenes de un santuario de peregrinación*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- TAÍN GUZÁMAN, Miguel (2006) – *El proyecto del canónigo José Vega y Verdugo para el sepulcro del Apóstol de la Catedral de Santiago*. In *Congreso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto: C/Arte, p. 596-610.
- (2008) – *Prolegómenos de una excavación en tiempos del canónigo José Vega y Verdugo: el mito de la cripta del apóstol Santiago y el retablo del arzobispo Gelmírez*. «Goya: Revista de Arte», nº 324, p. 200-216.
- TORRES RODRÍGUEZ, Casimiro (1957) – *Arca marmórea*. «Compostellanum», II, nº 2, p. 323-351.
- VIDAL RODRÍGUEZ, Manuel (1924) – *La tumba del Apóstol Santiago ilustrada con cien fotografados*. Santiago: Tipografía del Seminario Central.
- VIVES, José (1956) – *Bibliografía. Compostellanum, revista trimestral*. «Hispania Sacra», IX, 1956, p. 473-475.
- LÓPEZ ALSINA, Fernando (1988) – *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela: Ayuntamiento de Santiago de Compostela.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE LOS ANIMALES DEL PRESEPIO EN LA EDAD MEDIA

GABRIELA BENNER*

Resumo: O burro e o boi representam significados simbólicos diferentes na iconografia de Belém. Uma das razões é geográfica, devido a diferentes conotações no Oriente e no Ocidente. Na Idade Média, os artistas contavam com diversas fontes para a representação dos animais, especialmente para a figura do burro. Este artigo tem como principal objetivo assinalar os diferentes contextos, as iconografias associadas a eles e a sua relação com as figuras sagradas presentes na Natividade. Pretende-se destacar também como, especialmente durante no período medieval, os artistas ou os comitentes das obras deveriam escolher uma das leituras referentes a estes animais devido a razões teológicas, sociais ou outras. Na Europa observam-se exemplos das duas iconografias, tanto na pintura como na escultura.

Palavras-chave: Natividade; Presépio; Belem; Animais; Iconografia.

Resumen: El asno y el buey representan símbolos diferentes en la iconografía del Belén. Una de las razones es geográfica debido a opuestas connotaciones en Oriente y Occidente. En la Edad Media los artistas contaban con diversas fuentes para la representación de los animales, especialmente para la figura del asno. Este artículo tiene como principal objetivo señalar los diferentes trasfondos, las iconografías asociadas a ellos y su relación con las figuras santas en el Nacimiento. Se quiere destacar también, cómo, especialmente en la Edad Media, los artistas o los que encomendaban las obras de arte, debieron escoger una de las dos lecturas referente a estos animales debido a razones teológicas, sociales u otras. En Europa se observan ejemplos de las dos iconografías, tanto en la pintura como en la escultura.

Palabras clave: Nacimiento; Presepio; Belén; Animales; Iconografía.

Abstract: The donkey and the ox symbolize different things in the iconography of Nativity scenes. One reason for this is geographical, owing to opposite connotations in Eastern and Western traditions. In the Middle Ages, artists had at their disposal various sources from which to represent these animals, especially in relation to the donkey. The main objective of this paper is to clarify these different backgrounds, their associated iconography and their relationship to the holy figures in the Nativity scene. It also aims to highlight how the artists or those who entrusted the works of art in the Middle Ages, had to choose one of the readings concerning these animals because of theological, social and other factors. In Europe we observe examples of the two iconographies, both in painting and in sculpture.

Keywords: Nativity scenes; Bethlehem; Animals, Iconography.

* FLUP. ggbenner@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

La iconografía del Nacimiento estuvo determinada por patrones culturales de la sociedad que reflejan ideas religiosas. La iconografía de los animales es dinámica, en un período cuando la sociedad medieval hacía ajustes teológicos y sociales con respecto a comunidades no cristianas como los judíos. Observamos un cambio en cuanto al significado de los animales como agentes comunicantes de las aseveraciones teológicas relevantes y dos lecturas escogidas por los artistas como consecuencia.

Este artículo quiere hacer descubrir las estructuras presentes, especialmente la relación de los animales con el Niño Jesús. Consideramos factores que muestran distinciones sociales, geográficas, jerárquicas y teológicas. Dentro de estos contextos, el cambio del jumento en particular y el del buey, nos provee modelos de reflexión. Las imágenes que usamos son todas europeas. Nuestra metodología será mostrar primero una presentación iconográfica de los elementos que nos interesan: partiendo de un contexto sobre el origen general del Nacimiento, pasando a una especificidad en la Península Ibérica.

1. UNA ICONOGRAFÍA DUAL

Los animales en el arte medieval usualmente llevaban rostros humanos o humanizados. La ambigüedad en la iconografía del asno será central en nuestra investigación. El problema proviene de la geografía. En el Medio Oriente el asno no simbolizaba lo que vino a representar en Europa occidental en tiempos medievales. Para los judíos veterotestamentarios, era un símbolo de prestigio, riqueza (Gn.12:16, 30:43, 1 Cr. 27:30, Job 1:3, 42:12) y fidelidad al amo (Is.1:3). Según el Evangelio de Marcos (11: 1-11), Cristo entró en Jerusalén en un asno. Previamente, el rey Salomón había sido entronizado sobre la mula de David su padre (1 R:1). Al sentarse Cristo en el animal (*ἐκάθισεν*) se le asociaría a las funciones de Mesías y Rey. A su vez, el asno servía además para cargar y para trabajar la tierra y los molinos. El rey Salomón dio a conocer el caballo egipcio, usado especialmente para la guerra. El asno, por su parte, representaba la paz y era particularmente nacional, como se observa en relatos como el de Moisés llevando a su mujer (Ex.4:19-21), el juez Jair y los treinta asnos de sus hijos (Jue. 10:4) y en la historia de Abraham y su hijo Isaac (Gn. 22:3)¹. Jesús descendió del monte de los Olivos en una «borrica blanca, color simbólico del triunfo, escoltado por los apóstoles que le siguen de pie»². Subrayando la importancia del

¹ MACLEAR, 1893: 120

² RÉAU, 2000a: 414.



Fig. 1

Natividad de la Iglesia de San Leonardo de Atouguia de Baleia, Peniche, Portugal. Escultura en bajo relieve en cal blanca, s. XIV.

Los dos animales se muestran tranquilos y protectores. (Derechos de fotografía: (<http://sigillum-militem-christi2.blogspot.fr/2009/07/igreja-de-sao-leonardo-da-atouguia-da.html>))

blanco, ya estaba relacionada a Dios cubierto de un manto blanco³. En los primeros tiempos del cristianismo este color se usó en el culto y fue reservado paulatinamente para las fiestas más solemnes como la Pascua, ya que representaba la más grande dignidad⁴. En la Edad Media, el uso del color era pensado, manipulado y codificado por la Iglesia⁵. Su uso medieval refleja también la inocencia, la pureza, (corroborado por Honorius Augustodunensis, Rupert de Deutz, Hughes de Saint-Victor, Jean d'Avranches y Jean Beleth) el bautismo, la conversión, la alegría, la resurrección, la gloria y la vida eterna⁶. Al relacionar al animal con lo afirmativo del color blanco, se asociarían hechos ocurridos en el pasado con valores positivos de la sociedad medieval.

Otra asociación positiva del animal, es el viaje a Belén. José lleva el asno con la Virgen embarazada. En una versión, un ángel conduce al asno por la brida y otro al buey, que es el único bien de la pobre familia⁷. En *Vita Christi*, Ludolfo de Sajonia declara haber “visto” la Natividad y cómo el buey y el asno se arrodillaban⁸ y ponían sus hocicos cerca del pesebre y así le daban calor en invierno. Réau añade que dicha estampa confiere a la Natividad el encanto de una tierna leyenda franciscana⁹. En la valiosa pieza de la Natividad de la Iglesia de San Leonardo de Atouguia da Baleia (Fig. 1) ambos animales son presentados tranquilos, cariñosos y cálidos hacia el Niño.

³ BARRELY, 2015: 26.

⁴ PASTOREAU, 1999: 113.

⁵ PASTOREAU, 1989: 204.

⁶ PASTOREAU, 1999: 114,115.

⁷ RÉAU, 2000a: 226.

⁸ El arrodillarse es tradición desde el s. IV, consignada por primera vez en el s. VI en el Pseudo Mateo. Ejemplo: Tímpano de la Puerta del Nacimiento de la catedral de Sevilla del s. XV. RÉAU, 2000a: 239-242

⁹ RÉAU, 2000a: 228.

En la iconografía positiva del asno vemos los valores honorable, recatado, valiente y dedicado como en el viaje a Belén y la Huída a Egipto¹⁰. Su austeridad fue un aspecto enfatizado por San Francisco de Asís quien hizo de la pobreza y de la humildad el tema central de su teología. Aquellos pintores que adoptaron una lectura franciscana del Belén pintarían al asno de una manera gentil, un animal de carga cuya dura vida prefiguraba la del mismo Cristo. La segunda, negativa, lo refleja como insensato, necio y perezoso¹¹.

La fuente de inspiración para los artistas fue doble. La primera asociaba el asno al privilegio de haber cargado a personajes honorables y de servir de ejemplo de pobreza y lealtad. En cuanto al buey, tenía un simbolismo continuamente respetable. Era un animal que se sacrificaba y por lo tanto, ya desde los tiempos de los Padres de la Iglesia era un tipo visual del sacrificio de Cristo. A través de la Edad Media, su dimensión cristológica crece y se convierte en símbolo de laboriosidad, silencio, paciencia y sufrimiento. Inclusive ciertos toros¹² de la Biblia son transformados en bueyes por los Padres de la Iglesia¹³. Asimismo es un símbolo de paciencia de paciencia, mientras estuviese arrodillado encarnaba la fe verdadera. Si representa a la Ley, se refiere a personajes del Antiguo Testamento como los profetas, los santos macabeos y otros santos de Israel sin por esto ser inmune a las re-lecturas ingeniosas medievales de la Biblia¹⁴.

La segunda lectura de los animales es negativa y se observa principalmente en Occidente. El jumento ya tenía en el mundo clásico antiguo un sentido peyorativo de ignorante, terco e inmundado asociado a los paganos. Rábanos Mauros (s. IX) insiste que en el libro del Génesis el asno es un referente a la terquedad de los judíos. Con la reforma gregoriana del s. XI, Pedro Damiani es instrumental en fijar la estructura de cristianos vs. judíos¹⁵.

Complacía al arte simbólico de la Edad Media representar a los cuatro animales arrastrando a la Iglesia triunfal. En una miniatura del Hortus Deliciarum de Herrada de Landsberg, (Siglo XII), a los pies de Cristo en la cruz se veía a la Iglesia sobre una montura de cuatro cabezas que formaba pareja con la sinagoga montada sobre un asno¹⁶.

¹⁰ BARRELY, 2015: 18.

¹¹ BARRELY, 2015: 18.

¹² El culto a Mitra, había introducido en el Imperio Romano la antigua tauroatría de las religiones de Creta donde el toro había sido honrado y hasta deificado por todo el Mediterráneo. Para los primeros cristianos era importante desacralizar un animal tan venerado por una religión rival fijando así la separación entre el toro y el buey desde los dos primeros siglos DC. PASTOREAU, 2011: 112.

¹³ PASTOREAU, 2011: 112.

¹⁴ En las Horas de Poitiers, la sibila de Samos profetizó que la Virgen pariría en un pesebre de bueyes (*Vaticinatur Praesepio*) RÉAU, 2000b: 484,485.

¹⁵ ALMEIDA, 1983: 6.

¹⁶ RÉAU, 2000b: 494.

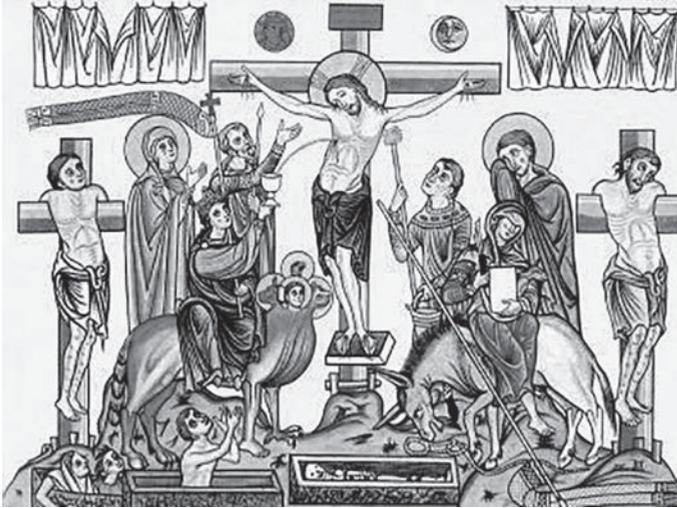


Fig. 2.
Herrada de Landsberg,
“Crucifixión”, Hortus
Deliciarum, Alsace, 1185-95
La sinagoga es representada
ciega montando un asno
salvaje.
(Derecho de fotografía: [http://
documenta-akermariano.blogspot.
pt/2010/12/living-cross.html](http://documenta-akermariano.blogspot.pt/2010/12/living-cross.html))

Los judíos son obligados a llevar marcas distintivas en sus vestidos y a vivir en barrios propios desde el siglo XIII. Son expulsados de varios países europeos. La Inquisición los persigue como herejes y se inventan muchos milagros para justificar estos desarrollos. Una determinación de Don Fernando prohibía a los nobles montar en asno, acto indigno para un hidalgo. En la demanda del Santo Graal en el medioevo portugués, la humillación de Lanzarote radica en que tiene que montar un asno. En la Edad Media se hacía una fiesta pre-carnavalesca, la de los inocentes, (referenciada del s. XII al XVI) que se caracterizaba por la típica inversión social. Se realizaba a comienzos o a fin de año. El clérigo de la Catedral tenía ese día una condición más inferior. Un jumento se adornaba con aquel verso del Magnificat: «Depusiste a los poderosos» (Lc. 1:52)¹⁷.

El asno había tenido un rol muy activo en los rituales priápicos de la antigüedad, asociándolo a excesos sexuales. Estas vinculaciones llegaron hasta la Edad Media¹⁸. El disfrute de los sentidos y los más bajos instintos del hombre quedaron ligados a la imagen de este animal. Su proverbial testarudez parecía ser el origen de su carnalidad¹⁹. Los sermones medievales lo muestran como el símbolo de la humanidad concupiscente. Yago compara al Otelo de Shakespeare con un asno muy sensualizado, lo que se puede asociar a algunas pinturas donde el asno rebuzna, una acción del animal en su época de apareamiento. En la pintura de la fig. 3 vemos el asno rebuznando. Sea que esta iconografía sea inspiración del artista o modelada

¹⁷ ALMEIDA, 1983: 5.

¹⁸ GRAHAM DIXON, 1992: 1.

¹⁹ BARRELY, 2015: 18.



Fig. 3. Anónimo, “Natividad”, Políptico de Celas. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. 1512-1525.

El jumento se observa rebuznando.
(Crédito de la fotografía: Matriznet.)



Fig. 4. Maastricht Hours, “Natividad”. Liège, s. XIV. British Library.

Los animales se disputan las ropas del Niño.
(Crédito de fotografía: British Library, Stowe 17, fol. 15v http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=stowe_ms_17)

conscientemente, no deja de reflejar una actitud irreverente ante el Nacimiento del Niño, el primer evento más importante para el cristianismo.

En algunas imágenes de la Baja Edad Media ambos animales se portan mal. En un número de manuscritos iluminados se los ve tratando de despedazar las ropitas del Infante. Ejemplo, fig. 4: una Natividad del s. XV de una iglesia en Nantwich.

La asociación negativa del buey tiene que ver con su referencia a los judíos encadenados tercamente al “yugo” de la Ley²⁰. Observamos entonces que de las pocas referencias negativas del buey, es acentuada la terquedad, proverbialmente atribuida al pueblo hebreo. Esta simbología resalta la contumacia, la lujuria y los apetitos desenfrenados. De fines de la Edad Media, se ha recogido la siguiente composición en la Beira-Baixa en Portugal que pudo haber sido otra fuente para la iconografía negativa del asno:

<i>O boi como era bom</i>	<i>Da palha da sua ceia</i>
<i>o menino bafejava</i>	<i>Prá cama o boi oferecia</i>
<i>a mula maliciosa</i>	<i>A mula maliciosa</i>
<i>só comía e resmungava</i>	<i>A palha toda comía</i> ²¹

Encontramos una alusión al asno en la obra de literatura portuguesa “A farsa de Inês Pereira” de Vicente Gil: «Mais vale asno que me leve que cabalo que me derrube»²². Una frase poderosa que revela que el asno no era un animal preferido al

²⁰ AMO HORGA, 2009: 242.

²¹ ALMEIDA, 1983: 7.

²² GIL: Consultar: <https://www.scribd.com/doc/311750626/portoeditora-gilvicente-inespereira-pdf> [Consultado 12.07.2016].

caballo en el s. XVI, más sí para Inês en sus condiciones particulares. El asno era la montura por excelencia del pobre, de un Sancho Panza y no de Don Quijote. O de un San Martín, el oficial de la caballería romana que al convertirse al cristianismo renuncia a su caballo para dedicarse a evangelizar montado en su burrito²³.

2. ORIGEN DE LA ICONOGRAFÍA DE LOS ANIMALES DEL PRESEPIO

Lord de Pentregarth resalta que la fiesta de la Epifanía era la originalmente importante en la Cristiandad. La referencia más antigua al 25 de diciembre es del año 336 DC. Ese día se celebraba la fiesta del *Sol Invictus*, la deidad principal de los emperadores romanos²⁴. El 17 de diciembre se celebraba la fiesta de Saturno con fiestas, regalos y roles invertidos. De ese tiempo tenemos acceso a uno de los presepios mas antiguos con las figuras del Niño y los animales sin otras figuras humanas. Es un Sarcófago en Milán del siglo IV. De ese período es también el Sarcófago de Adelfia en Siracusa que muestra a los animales muy cerca del Niño (Fig. 5). Los animales se muestran protectores, como percibimos en la Natividad de la Iglesia de Atouguia de Baleia. Animales ejerciendo una función maternal y protectora se observan en iconografías relacionadas a sarcófagos (y sus contenidos) de infantes. Homero y Virgilio describen cómo el viaje de los *mors immatura* (niños muertos prematuramente) en su paso a los círculos del Hades podría ser acelerado dándoles regalos y un entierro apropiado. Algunas de estas simbologías



Fig. 5. Sarcófago de Adelfia, Siracusa, S. IV. Detalle. Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Se observa a los tres Reyes a la izquierda trayendo sus regalos.

La cercanía de los hocicos de los animales al Niño simboliza la calidez que le brindan. (Créditos de fotografía: <http://www.christianiconography.info/sicily/sarcAdelfia.lidRight.html>)

²³ BARRELY, 2015: 18.

²⁴ La experiencia religiosa de fines de la Antigüedad estaba tan íntimamente ligada a la omnipotencia del dios-sol, que ninguna idea religiosa nueva podría haber sido aceptada a menos que tuviese connotaciones solares. Así, el Sol de Justicia (Cristo), dios-sol moral, llega a sustituir al Sol Invicto (Mitra), dios-sol cosmológico. PANOFKY, 1989: 161.

se extendieron hasta la época medieval. Las funciones de maternidad, protección física y ctónica²⁵ de los animales, aseguraban que los infantes no viajaran solos y desprotegidos. Animales como la osa, fueron usados con este fin en amuletos, monedas, joyas y vasos campaniformes dentro del contexto más amplio de la iconografía y mitología animal, especialmente la del culto griego de Artemis, quien se encargaba de cuidar los nacimientos y la crianza de los niños²⁶. Otros animales ya eran parte de hierofanías mediterráneas (como Rómulo y Remo y la loba, Paris y la osa, Daniel y los leones o la Epopeya de Gilgamesh)²⁷. En los evangelios canónicos no existe ninguna alusión a animales al momento del nacimiento de Cristo, más en la iconografía son tan antiguos como el mismo Niño y mas que María y José.

Francisco de Asís podría ser el promotor inicial de la tradición de los belenes, desde aquel primero, en vivo, que tuviera lugar en Greccio en 1223.

*En recuerdo de su peregrinación a Belén, Francisco pidió permiso al Papa para reconstruir el misterio de la Natividad en una gruta de Greccio. En Nochebuena, instaló un pesebre con heno, hizo que llevaran un buey y un asno, luego comenzó a orar y tomó del pesebre al Niño Jesús que se animó en sus brazos (...)*²⁸.

Orígenes es el primero en referirse a los animales. En el siglo III apenas son un símbolo alegórico de un establo. En la Edad Media las alegorías podían transformarse en historia, lo cual ocurre en este caso. San Gregorio de Nisa, San Jerónimo y San Ambrosio se encargan de propagar esta idea en la segunda mitad del s. IV.²⁹ Carmona Muela cita del Pseudo-Mateo (14, s. VI) donde apreciamos la primera presencia del asno y el buey en el Nacimiento:

*Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: «El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su Señor» (Is. 1,3).*³⁰

La continuación del texto:

*Y estos mismos animales, que tenían al niño entre ellos, lo adoraban sin cesar. Entonces se cumplió lo que se dijo por boca del profeta Habacuc: Te manifestarás entre dos animales*³¹.

²⁵ El término *ctónico* se refiere a los dioses y espíritus de la tierra, y sus funciones relacionadas a la agricultura, la tumba o el más allá. Consultar: <http://www.encyes.com/en/dic-content/chthonian> [Consultado 04.07.2016].

²⁶ CRUMMY, 2010: 79.

²⁷ ALMEIDA, 1983: 4,5.

²⁸ RÉAU, 2000b: 555.

²⁹ ALMEIDA, 1983: 4.

³⁰ CARMONA MUELA, 2014:154-155.

³¹ Consultar: http://www.elibrototal.com/ltotal/?t=1&d=922_1019_1_1_922 [Consultado 15.06.2016].

El Pseudo-Mateo fija posición de la traducción del texto de Habacuc 3:2 usando la versión de la LXX que nombra a los “dos animales o criaturas” (δύο ζώων) mientras en el texto hebreo es “años o tiempos” (שנים), un ejemplo de cómo una versión ayudó a fijar posiciones exegéticas y tradiciones. Lord Harries indica que el texto de Isaías llegó a convertirse en fuente de antisemitismo. Los predicadores lo usaron de manera extensiva y en múltiples ocasiones a lo largo de los siglos para confirmar una postura negativa del judío, resaltando que aún los animales perciben a Cristo mientras que Israel no lo hace. Haciendo violencia interpretativa del texto, se ignoró que el contexto no es la condenación sino la salvación de Israel³².

4. EL PRESEPIO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Gargano nos ilustra sobre la historia al nombrar que existía un Nacimiento en Cataluña antes del s. XIV más no existen pruebas para verificarlo. Los primeros documentos de confianza datan del s. XV. En 1475 un francés vendía imágenes de la Natividad en la Plaza de la Iglesia de Santa Catalina en Barcelona y en 1492 una *Égloga* del poeta Juan del Encina fue recitada frente a la cuna del Niño en una iglesia de Salamanca que menciona que ha nacido entre brutos animales³³.

En 1561 consta que Pedro Suárez de Robles montó un espectáculo sobre el altar mayor de una iglesia junto a un belén. Dos inventarios en los archivos de la Catedral de Barcelona atestatan a la presencia del presepio en España. El primero (1572) registra uno, con imágenes en oro esmaltado, tal vez del s. XV. El segundo (1585) incluye imágenes de terracota. En el s. XVII el presepio español consigue su máxima expresión, con una fuerte mezcla de influencias y estilos: las flamencas en Castilla y las italianas en Andalucía, tradición que continuaría en los siglos venideros³⁴.

En Portugal, Alexandre Pais indica que ya existían encomiendas regias en el siglo XVI, como la de Santa Caterina, más es realmente en el siglo XVII cuando se inicia el ciclo de los presepios portugueses para los conventos y la familia real. El problema mayor para el estudio es la ausencia de objetos y la complejidad de los documentos existentes. La historia del presepio portugués fue marcada por dos escultores italianos y por influencias españolas³⁵. La tradición portuguesa se libtó de todos los condicionalismos extranjeros para lograr un estilo propio, marcado

³² TERRANOVA, 2010: 1.

³³ Consultar: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/egloga-representada-en-la-mesma-noche-de-navidad--0/html> [Consultada 30.07.2016].

³⁴ GARGANO, 1997: 84.

³⁵ GARGANO, 1997: 86.

por un gusto por lo monumental, una expresividad intensa y un singular sentido del color. Portugal produjo por lo menos dos grandes maestros a nivel europeo, Joaquim Machado de Castro y Antonio Ferreira.

A finales del s. XV trabajaban en Portugal muchos “*barristas*”, artesanos que ocupaban los últimos grados en la escala de los oficios. Todo cambió para ellos cuando llegó a Lisboa procedente de Florencia, Andrea Contucci Sansovino, un arquitecto italiano que esculpía en mármol y modelaba en terracota. El rey João II lo había llamado a su corte y así nace la primera escuela de *barristas* que produjo figuras para los Misterios que serían expuestas en iglesias. Luego vino Filipe Hodart, trayendo consigo más técnicas y quien entre 1530 y 1534 decoró el Convento de Santa Cruz en Coimbra con fantásticas estatuas en terracota. Las dimensiones y el ilusionismo de las figuras fueron exigidas en el contrato³⁶. El presepio portugués había alcanzado una discreta difusión en el siglo XVII y como en el resto de Europa, el gran desarrollo se dio en el s. XVIII. Cito a Valiñas:

*Portugal mantuvo una posición ambigua entre las tradiciones española y napolitana, con un arte muy rico, ampuloso, de figuras grandes y muy expresivas, modeladas con exactitud mimética sobre la blandura del barro y dispuestas en paisajes de tono muy efectista, llenos de grutas y escarpadas laderas (...)*³⁷

De acuerdo a Anísio Franco, conservador de escultura y vidrios en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, se encuentran, para apreciar dentro de la colección permanente, fragmentos del presepio de Carnota que data del año 1570. ¿Hasta qué punto la iconografía de la Península Ibérica responde a una u otra lectura de los animales? Es asunto de estudiar cada caso.

CONCLUSIÓN

Con un simbolismo que va, para el asno de honorable a decadente y para el buey de sacrificado a terco, los animales del Belén han sido objetos de un desarrollo iconográfico dual. Se les ha relacionado con símbolos tanto positivos como negativos lo cual no sorprende en el contexto medieval aunque la simbología del buey es casi siempre positiva. Los artistas (o patronos) usaron ambas lecturas en sus obras. La positiva para el asno, aunque primordialmente de origen oriental, también fue usada en el Occidente en la Edad Media, debido, o bien a una lectura franciscana de la humildad del animal o a la asociada a su función de haber llevado personajes

³⁶ ALCOFORADO, 2011: 37.

³⁷ VALIÑAS, 2010: 310.

honorables de la Biblia. Se destaca el uso del color blanco, símbolo de estatus y prestigio dentro de un sistema interpretativo del color totalmente codificado en la Edad Media por la Iglesia. En la lectura negativa, el animal es asociado a valores innobles y bajos que representan la decadencia propia de aquellos sujetos fuera de la norma deseada, como los herejes y los judíos, que no se someten a la religión cristiana y por consiguiente, tampoco a sus virtudes y viven al margen de la sociedad. Aquellos artistas que se decidieron por los aspectos más nobles de ambos animales, lo dejaron patente en sus obras, sea la pintura o la escultura, enfatizando valores como la humildad, la lealtad y el sacrificio. Si por el contrario lo que querían resaltar era lo negativo, los representarían como animales irreverentes, preocupados sólo en lo material y en los deleites de este mundo sin prestar ninguna atención al Nacimiento del Niño.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOFORADO, Ana (2011) – *Museu Nacional Machado de Castro*. Vila do Conde: Quidnovi.
- BARRELY, Christine (2015) – *Le Petit Livre des Symboles*. Paris: Editions du Chêne
- BROWN, Beverly Louise (2011) – *Travellers on the Rocky Road to Paradise: Jacopo Bassano's "Flight into Egypt"*. «Artibus et Historiae», Vol. 32, No. 64, Special issue on the quinqucentennial of Giorgio Vasari's Birth (1511-2011), p. 193 – 219. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41479761> [Accesado 01.04.2016]
- CARMONA MUELA, Juan (2014) – *Iconografía Cristiana*. Madrid: AKAL
- CRUMMY, Nina (2010) – *The Iconography in Late Roman Infant Burials*. «Britannia», Vol. 41, pp. 37 – 93. Society for the Promotion of Roman Studies. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41725157> [Accesado 19.06.2016]
- DEL AMO HORGA, Luz María (2009) – *La iconografía de la Navidad. I: Ciclo de la Navidad o Encarnación*. Madrid: Universidad San Pablo-CEU
- FERREIRA DE ALMEIDA, Carlos Alberto (1983) – *O Presépio na Arte Medieval*. «Revista Arqueologia», Instituto de História de Arte. Porto: Faculdade de Letras. Universidade do Porto, pp. 3-18
- GARGANO, Pietro (1997) – *O Presépio: Oito séculos de história, arte e tradição*. Lisboa: Editora Replicação.
- GRAHAM DIXON, Andrew (1992) – *The not so dumb animals* <http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/the-not-so-dumb-animals.html> [Accesado 13.06.16]
- INTERLINEAR GREEK ENGLISH SEPTUAGINT LXX OLD TESTAMENT. URL: <https://archive.org/details/InterlinearGreekEnglishSeptuagintOldTestamentPrint/p.3078>
- MACLEAR, George Frederick (1893) – *The Gospel According to St Mark: With Maps, Notes and Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press
- NESS, Lawrence (2002) – *Early Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press.

- PAGEAU, Jonathan (2012) – *The Ass and the Ox in the Nativity Icon*. «Orthodox Art Journal», disponible online: <http://www.orthodoxartsjournal.org/why-an-ass-and-an-ox-in-the-nativity-icon/> [Accesado 13.12.2015]
- PANOFSKY, Erwin (1989) – *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença. p. 161
- PASTOUREAU, Michel (1989) – *L'Église et la couleur des origines a la Réforme*. «Bibliothèque de l'École des chartes», Vol. 147, pp.203-230. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/43014778> [Accesado 17.06.2016]
- (1999) – *Le temps mis en couleurs: des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XIIe – XIIIe siècles)*, «Bibliothèque de l'École des chartes», Vol. 157, No. 1, pp. 111-135. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/42957623> [Accesado 17.06.2016]
- (2011) – *Bestiaires du Moyen Age*. Paris: Seuil. pp. 104 – 112
- RÉAU, Louis (2000a) – *Iconografía del Arte Cristiano – Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Tomo I, Vol. 2
- (2000b) – *Iconografía del arte cristiano – Iconografía de los santos – De la A a la F*. Tomo 2/Vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal
- THE HOLY SCRIPTURES – THE PROPHETS (1997), – *Habakkuk*. Jerusalem: Koren Publishers, p.450
- TERRANOVA, Noel (2010), – *The Ox, the Ass and the Passion of the Nativity*, <https://memoriadei.wordpress.com/2010/12/17/the-ox-the-ass-and-the-passion-of-the-nativity> [Accesado 03.05.2016]
- VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel (2010), – *El belén ante la Historia del Arte. Notas para el estudio de sus contenidos y mensajes iconográficos*. «Cuad. Art. Gr.», 41. p. 303-320, Granada: Universidad de Granada

NO PUBLICADAS

- PENTREGARTH, Lord Richard Harries of (2011) – *The Nativity in Art*. Gresham College: <https://vimeo.com/22407362> [Accesado 01.02.2016]
- TSF Rádio Notícias (2016) – “O Presépio” en *Encontros com o Património*, Emisión del 09.01.16. Alexandre Pais, Anísio Franco, Pe. Joaquim Carreira das Neves, Maria João Vilhena. URL Stable: <http://www.tsf.pt/programa/encontros-com-o-patrimonio/emissao/os-presepios-4968822.html>

UM RITUAL DE UNGIR E ENTERRAR DO MOSTEIRO DE ALCOBAÇA, DESCOBERTO EM STA. MARIA DE SALZEDAS. PERCURSOS POSSÍVEIS DE UM MANUSCRITO ILUMINADO

CATARINA FERNANDES BARREIRA*
LUÍS MIGUEL RÊPAS**

Resumo: Este artigo resulta da investigação recentemente desenvolvida em torno de um códice que terá pertencido à abadia de Sta. Maria de Salzedas. O manuscrito iluminado, produzido nos finais do séc. XV ou inícios da centúria seguinte, reveste-se de um enorme interesse litúrgico por conter o ritual de profissão dos monges, bem como os rituais para ungir os enfermos e enterrar os monges, entre outros. O seu vínculo à abadia de Alcobaça e o seu percurso até Sta. Maria de Salzedas, a par da sua utilização em contextos monásticos femininos, documentam e enfatizam a importância da circulação de manuscritos entre abadias cistercienses.

Palavras-chave: Liturgia; Manuscrito iluminado; Circulação; Alcobaça.

Abstract: This paper is the result of research recently developed around a codex belonging to the abbey of Sta. Maria de Salzedas. This illuminated manuscript, produced at the end of the fifteenth century or the beginning of the following century, is of great liturgical interest because it contains the profession of monks and rituals to anoint the sick and bury the monks, among others. Besides its use in a female monastic context, this codex documents and indeed emphasises the importance of manuscript circulation among Cistercian abbeys, through connections to the abbey of Alcobaça and ultimately its migration to Sta. Maria de Salzedas.

Keywords: Liturgy; Illuminated manuscript, Circulation; Alcobaça.

* UNL/ IEM/ FCSH. fernandesbarreira@gmail.com.

** UNL/ IEM/ FCSH/ CHSC-FLUC. lrepas@gmail.com.

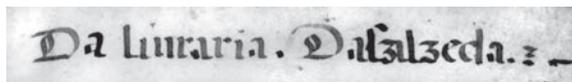


Fig. 1.
 Detalhe do fólio de guarda (*Ritual*, de finais do séc. XV/inícios do séc. XVI, Paróquia de Salzedas).
 Fotografia de Catarina Fernandes Barreira e Luís Miguel Rêpas



Fig. 2.
 Detalhe do fólio de guarda, com o ex-libris de António Capucho (*Ritual*, de finais do séc. XV/inícios do séc. XVI, Paróquia de Salzedas).
 Fotografia de Catarina Fernandes Barreira e Luís Miguel Rêpas

1. PERCURSOS DE UM MANUSCRITO: FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA RECENTE

O artigo que apresentamos resulta da investigação que temos vindo a realizar em torno de um manuscrito litúrgico que terá pertencido à abadia de Sta. Maria de Salzedas e que, neste momento, se conserva na igreja de Salzedas, à guarda do pároco local. Trata-se de um antigo códice iluminado, produzido nos finais do séc. XV ou inícios do séc. XVI, que se encontrava inédito, uma vez que não integra qualquer inventário e que era, até há bem pouco tempo, desconhecido dos meios académicos.

Na abertura do códice regista-se a anotação “Da liuraria. Da Salzedas” (fl. 1) (Fig. 1), daí se depreendendo que, a dada altura, o mesmo terá pertencido à abadia de Sta. Maria de Salzedas (c. Tarouca, d. Viseu), uma casa monástica habitada por monges cistercienses, cuja fundação remonta ao séc. XII, associada a D. Teresa Afonso, viúva de D. Egas Moniz.

No entanto, é provável que este antigo manuscrito tenha sido alienado no segundo quartel do séc. XIX, por altura da extinção das ordens religiosas, uma vez que passou para as mãos de particulares. Do seu percurso recente, pelo ex-libris aposto nas guardas de papel (Fig. 2), percebe-se que integrava a coleção particular de António Emídio Ferreira de Mesquita da Silva Capucho (1918 – 2009)¹. Sabemos ainda que, após a morte do seu proprietário, haveria de ser levado a leilão, juntamente com a sua restante biblioteca. Aparecia mencionado no catálogo do

¹ Sobre o colecionador António Capucho, leia-se o pequeno «ensaio biográfico» escrito por uma das suas filhas, Luísa D’Orey Arruda (Arruda *et al.*, 2004: 5-11).

leilão como “Manuscrito [Livro de Orações]. S.l., s.d.” e constituía o lote 532 da primeira parte do leilão, que teve lugar entre os dias 5 e 7 de Maio de 2009, tendo sido arrematado na sua terceira sessão, que correspondeu ao último destes dias.

A sua aquisição e o seu regresso a Salzedas constituem mais uma estória na história do manuscrito. O P.^o António José Ferreira Seixeira, à época pároco de Salzedas, terá sido informado de que um manuscrito “da livraria da Salzedas” estaria para ser leiloado, e de imediato desenvolveu esforços para o adquirir. Para tal, solicitou um apoio financeiro à Câmara Municipal de Tarouca, que disponibilizou a verba de 9000 euros para a compra do referido códice, e, no dia 7 de Maio de 2009, deslocou-se à sede da leiloeira *Palácio do Correio Velho, Leilões e Antiguidades, S.A.*, em Lisboa, com o intuito de o arrematar². De acordo com o referido pároco, o leilão do manuscrito atingiu valores superiores aos esperados, tendo sido adquirido por um comprador anónimo, pela quantia de 14750 euros. Sensibilizado pelo interesse do pároco e dos paroquianos de Salzedas em recuperar o manuscrito, o referido comprador acabou por o ceder à paróquia de Salzedas, por 9000 euros (a soma disponibilizada pela Câmara Municipal de Tarouca), prescindido do restante valor³. O regresso do manuscrito a Salzedas deveu-se, assim, ao esforço comum do anterior pároco, da Câmara Municipal de Tarouca – que disponibilizou 9000 euros para a sua aquisição⁴ – e da pessoa que o arrematou em leilão e que dele prescindiu por um valor inferior ao da compra, tendo expressamente solicitado o anonimato.

Trazido o manuscrito para Salzedas, foi apresentado aos paroquianos e, mais tarde, após o falecimento do referido pároco, foram esses mesmos paroquianos que alertaram o seu sucessor, o P.^o Adriano Filipe Assis, para a existência do referido códice na residência paroquial, que o encontrou, que o conserva cuidadosamente – encontrando-se o manuscrito em bom estado de conservação – e que no-lo disponibilizou para que pudesse ser estudado e divulgado.

2. INTERESSE LITÚRGICO DO MANUSCRITO E SUA RELAÇÃO COM O MOSTEIRO DE ALCOBAÇA

O manuscrito, que pensamos datar dos finais do séc. XV ou dos inícios da centúria seguinte (assunto a que voltaremos adiante)⁵, possui uma encadernação

² Do que se passou no leilão deu conta ao Presidente da Câmara o referido pároco, por ofício datado de 12-05-2009 e que deu entrada nos serviços do Município de Tarouca em 14-05-2009, ficando registado sob o n.º 2840.

³ BARREIRA & RÊPAS, 2016: 28 e 29.

⁴ A Câmara Municipal de Tarouca despachou a questão na reunião de 18-05-2009, tendo aquele valor sido mobilizado no dia seguinte.

⁵ A questão da sua datação encontra-se desenvolvida no artigo de RÊPAS & BARREIRA, 2016: 211-236.

com pastas de papelão, cobertas de pele castanha, com decoração a dourado na lombada, datável dos finais do séc. XVI ou do séc. XVII. Mede 155x213 mm e é constituído, actualmente, por 76 fólhos. Na sua génese, encontrava-se organizado em nove quaternos, tendo depois recebido duas adições. O texto está disposto numa só coluna, com doze linhas. Só apresenta foliotação da época: letras maiúsculas seguidas de números romanos, a designar os primeiros quatro fólhos de cada caderno (AI ao AIIII e assim, sucessivamente, até ao caderno I). As adições não apresentam qualquer foliotação.

No que diz respeito ao seu conteúdo litúrgico, que já tivemos oportunidade de analisar em detalhe noutra local⁶, o manuscrito apresenta os seguintes rituais:

- Oração Universal *in coena domini* (fl. 1v ao fl. 3v) [adição];
- *Ordo benedicendi monachum professum*, ou profissão dos monges (fl. 4 ao fl. 13v);
- *Benedictione monialium*, ou bênção das recém-professas (fl. 14 ao fl. 17v) [adição];
- Bênção das vestes sacerdotais (fl. 18 ao fl. 24v);
- *Ordo ad inungendum infirmum*, ou sacramento da unção dos doentes, com a respectiva ladainha (fl. 25 ao fl. 39v);
- *Ordo ad inhumandum fratrem mortuum*, ou ritual dos defuntos (fl. 40 ao fl. 69);
- *Collecte pro defunctos*, ou procissão no aniversário dos defuntos (fl. 69v ao fl. 76v).

Desconhecem-se outros códices da livraria de Alcobaça, anteriores ou coevos deste manuscrito, com o mesmo conteúdo. Da investigação realizada sobre Alcobaça, o que podemos dizer, até agora, é que, nos períodos anteriores, os diferentes rituais que constituem este códice estavam distribuídos por vários manuscritos litúrgicos.

Uma das primeiras dificuldades sentidas ao trabalhar o manuscrito foi a de encontrar uma designação para o mesmo, a partir do estudo do seu conteúdo litúrgico, uma vez que a indicação de *Livro de Orações*, apontada pela leiloeira, não nos parece adequada. Para tal, foi muito útil consultar os trabalhos de Mario Righetti⁷ e Isaías da Rosa Pereira⁸: tomando por base os referidos autores, entendemos que o termo *Ritual* é aquele que corresponde às diferentes cerimónias que atualmente constituem o manuscrito (bênçãos, administração de sacramentos, neste caso, da extrema unção, exéquias dos defuntos e uma procissão). Assim, este manuscrito será mencionado, de agora em diante, como *Ritual de Salzedas*.

⁶ RÊPAS & BARREIRA, 2016: 212 e 213.

⁷ RIGHETTI, 1955: 319 e seguintes.

⁸ PEREIRA, 1996: 133-161 e PEREIRA, 1997: 247-272.

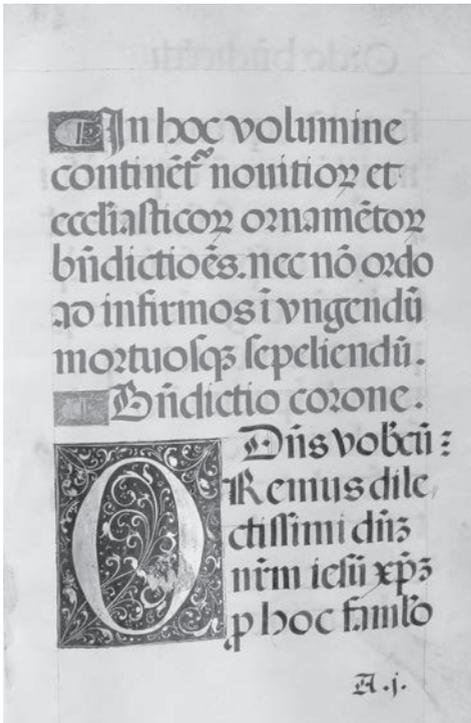


Fig. 3.
Fólio 4 (A I), sumário do conteúdo do manuscrito (*Ritual*, de finais do séc. XV/inícios do séc. XVI, Paróquia de Salzedas).
Fotografia de Catarina Fernandes Barreira e Luís Miguel Rêpas

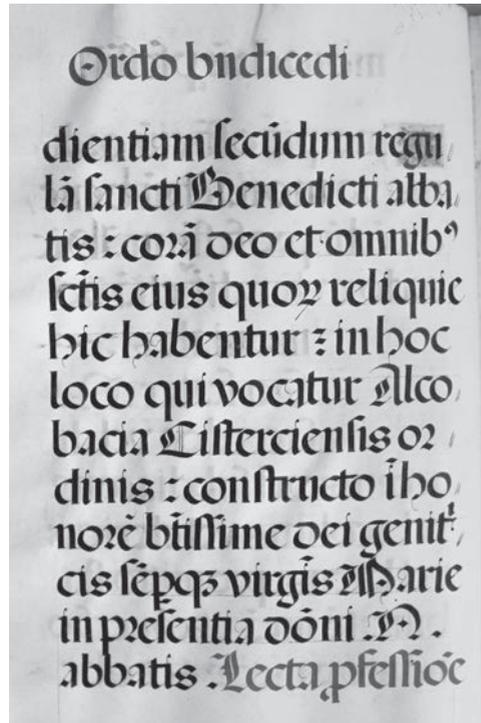


Fig. 4.
Fólio 6v (A IIIv), ritual da profissão dos monges (*Ritual*, de finais do séc. XV/inícios do séc. XVI, Paróquia de Salzedas).
Fotografia de Catarina Fernandes Barreira e Luís Miguel Rêpas

O núcleo do manuscrito tem início com um sumário do conteúdo litúrgico do códice (fl. 4), e surge assinalado com a maior inicial iluminada de todo o manuscrito (Fig. 3). Merece-nos uma maior atenção o *Ordo* relativo à profissão dos monges, onde se refere que é extensível às monjas: *Incipit officium ordinis ad monachum benedicendum professum. Hic ordo extenditur etiam ad moniales* – fl. 6 (A III). É também este *Ordo* que nos dá uma indicação muito concreta do destinatário do manuscrito, ao mencionar o local onde ocorria o voto: *Obedientiam secundum regulam Sancti Benedicti abbatis et coram Deo et omnibus sanctis eius quorum reliquie hic habentur in hoc loco qui vocatur Alcobacia Cisterciensis ordinis et constructo in honorem beatissime Dei genitricis semperque virginis Marie in presentia domni N. abbatis* – fl. 6v (A IIIv) (Fig. 4). Na livraria de Alcobaca, conhecemos um manuscrito que tem este *Ordo*, incompleto: surge no Missal Alc. 26, datado do primeiro quartel do séc. XIV, sob a forma de uma adição (entre os fólhos 2v e 4v), datável de

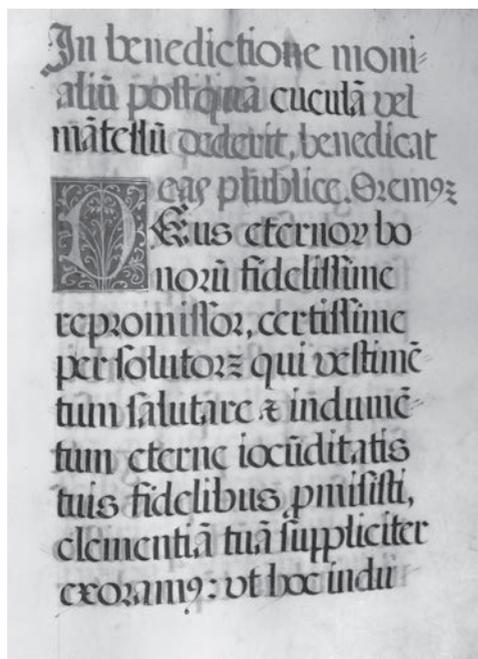


Fig. 5.
Fólio 14, adição relativa à bênção das recém-professas (*Ritual*, de finais do séc. XV/inícios do séc. XVI, Paróquia de Salzedas).
Fotografia de Catarina Fernandes Barreira e Luís Miguel Répas

finais do séc. XV ou de inícios da centúria seguinte (ou seja, contemporânea deste manuscrito). Na adição a este Missal, não se designa o mosteiro a que o texto se destina, ou seja, em vez das palavras *in hoc loco qui vocatur Alcobacia cisterciensis ordinis*, no Alc. 26 menciona-se apenas *in hoc loco qui vocatur ille*. Este *Ordo* aparece ainda num outro manuscrito de Alcobça, posterior ao *Ritual*, o Alc. 106, um *Caeremoniale monasticum* do séc. XVII, que contém os seguintes rituais: consagração das virgens, recepção dos noviços, bênção das virgens e profissão dos monges (tal como no Alc. 26, não aparece designado o local a que se destina). Neste manuscrito (Alc. 106), os textos da profissão dos monges e das monjas aparecem individualizados, o que não deixa de ser interessante: o ritual das monjas professoras tem início no fl. 14 («Segue-se a ordem que se há-de ter quando benzerem as monjas professoras da nossa ordem de Cister»).

Voltando ao *Ritual de Salzedas*, a seguir à profissão dos monges, surge um caderno de quatro fólhos (fls. 14-17), adicionado ao núcleo do manuscrito, que tem a bênção das recém-professas (ou *Benedictione monialium*) e que diz respeito à entrega e bênção de símbolos: a cogula (*cuculam*), o manto (*mantellum*) e o véu (*velaminis*) (Fig. 5). Estas orações são uma parte do ritual de profissão monástica das religiosas, um ritual mais longo que nos aparece testemunhado, de forma completa, no já referido Alc. 106.

Ou seja, quando o *Ritual de Salzedas* foi elaborado, já se previa que pudesse vir a ser utilizado em casas femininas cistercienses e a realização posterior da adição, específica para as monjas – a entrega e bênção da cogula, do manto e do véu –, confirma o uso do *Ritual de Salzedas* num contexto feminino.

Esta informação deve ser articulada com uma outra, transmitida por outro manuscrito saído do *scriptorium* de Alcobça, entre 1461 e 1475, o Alc. 459⁹: este

⁹ BARREIRA, 2014: 181 e BARREIRA, 2015b: 123-124.

Missal festivo tem uma adição que não se deve afastar muito da data da realização do núcleo do manuscrito – a missa da consagração das virgens –, a qual fora já assinalada por Horácio Peixeiro¹⁰. Esta missa deve ser entendida no contexto da profissão monástica. A leitura escolhida proveio do Evangelho de Mateus 25, 1-13, um texto conhecido como a Parábola das dez Virgens, em que cinco estão preparadas para a vinda do noivo, enquanto as outras não, uma leitura com um valor simbólico significativo, intimamente ligada aos espaços femininos¹¹.

Mas o que interessa reter é que o *scriptorium* do Mosteiro de Alcobaça produziu dois manuscritos, não muito distantes cronologicamente, ambos com adições que se destinavam a comunidades femininas. A inclusão, no *Ritual de Salzedas*, do caderno que contém o ritual de entrega dos símbolos monásticos às recém-professas, o qual foi inserido junto ao ritual da profissão monástica, parece reforçar a ideia da utilização de manuscritos da livraria de Alcobaça em contextos femininos (sugerida, igualmente, pela missa da consagração das virgens que consta no Missal Alc. 459). O *Ritual de Salzedas* também exibe pequenas notas interlineares, com a flexão no género feminino de algumas palavras, a vermelho, no sacramento da unção dos enfermos e no *Ordo ad inhumandum fratrem mortuum*: por exemplo, *famulum/ancilam, tuum/tuam* ou *correctum/correctam*.

Assim, um conjunto de circunstâncias sugere que o *Ritual de Salzedas*, que fora produzido para ser utilizado em Alcobaça, possa, entretanto, ter sido aí intervenção de forma a ser reutilizado noutra contexto, porventura no mosteiro feminino de Sta. Maria de Cós, hipótese já avançada noutra local¹²: desde logo, o Mosteiro de Cós localizava-se a apenas 8 km do Mosteiro de Alcobaça, inserindo-se no seu couto, e encontrava-se na dependência institucional e económica do abade de Alcobaça; para além disso, no séc. XV, de acordo com o *Regimento dos Sacristães*, redigido no abaciado de D. Estevão de Aguiar, as freiras de Cós eram sepultadas no cemitério do Mosteiro de Alcobaça¹³; note-se, ainda, que a adição da missa da consagração das virgens ao Missal Alc. 459 confirma que os monges alcobacenses estavam, por esta altura, a adaptar os seus manuscritos às exigências inerentes à assistência prestada às suas irmãs cistercienses; e, por fim, na primeira metade do séc. XVI, os comendatários do Mosteiro de Alcobaça (D. Jorge de Mello e os Cardeais D. Afonso e D. Henrique) empreenderam uma profunda reforma no Mosteiro de Cós, que passou pela fixação de um número máximo de monjas, pela sua dotação material (através da consignação de determinados rendimentos para

¹⁰ PEIXEIRO, 1986: 387-406; —, 1999: 322.

¹¹ Sobre a forma como este texto foi usado pela comunidade feminina cisterciense de Valbona, veja-se HERDER, 2009: 171-196.

¹² RÊPAS & BARREIRA, 2016: 227 e 228.

¹³ GOMES, 2007: 32.

o sustento das monjas e para o culto divino) e pela construção de novos edifícios monásticos¹⁴. As monjas, «privadas de celebrar a Eucaristia, garantir a confissão, os últimos sacramentos e os funerais, (...) tinham forçosamente de acautelar a existência de clérigos que lhes assegurassem a administração dos sacramentos e demais actos da vida espiritual»¹⁵. É, pois, possível que o *Ritual de Salzedas* tenha recebido a adição do referido caderno para ser usado em Cós, ainda na primeira metade do séc. XVI, em função da ligação institucional entre as duas comunidades e das reformas aí implementadas.

3. PERCURSO DO MANUSCRITO ATÉ SALZEDAS

Nas *Visitações a Mosteiros Cistercienses*, publicadas por Saul Gomes, um documento de 1519, que é um traslado do inventário da sacristia do Mosteiro de Alcobaça, de 1510, menciona os livros que estavam guardados na sacristia, maioritariamente de uso litúrgico, e refere um “lyvro de encomendar”¹⁶. Será este manuscrito? Inclínamo-nos a pensar que sim, porque esta era uma designação muito comum para os livros que continham os dois *ordines*, o do sacramento da unção dos enfermos e o das exéquias dos defuntos¹⁷, dois rituais que, em âmbito cisterciense, nomeadamente nos manuscritos de Alcobaça, nos aparecem sempre juntos¹⁸ e que, neste manuscrito, são os mais longos, ocupando mais de metade do texto.

Embora não tenhamos a certeza de como apareceria designado nos inventários seiscentistas e setecentistas – porque, à excepção do *Index* de Fr. Francisco de Sá (e também do *Commentariorum*), não se pormenoriza o tipo de manuscrito litúrgico¹⁹ –, parece-nos que o *Ritual de Salzedas* não surge mencionado no inventário de 1656²⁰, nem nos inventários posteriores²¹. Para além disso, este manuscrito, ao contrário de todos os outros de Alcobaça, não exhibe o carimbo da livraria. Este carimbo, que era apostado não só nas folhas de guarda, em papel, mas também nos

¹⁴ SOUSA & GOMES, 1998.

¹⁵ RÊPAS, 2003: 58.

¹⁶ GOMES, 1998: 69.

¹⁷ Na sacristia do Mosteiro de Seiça existia «Huum quaderno de emcomendar finados» (MARQUES, 2008: 269).

¹⁸ Alc. 29; Alc. 54; Alc. 66, Alc. 67, Alc. 165 e Alc. 166.

¹⁹ No *Index* de Fr. Manuel da Rocha, os manuscritos litúrgicos surgem assim designados: «Missaes, Breviarios, Psaltérios e outros livros semelhantes, escritos em pergaminho, e antigos – volumes – 50» (ROCHA, 1723: fl. 58v).

²⁰ ARAÚJO, 1656.

²¹ Para pouparmos o leitor a uma lista extensa, sugerimos a consulta da recente edição de GIURGEVIC & LEITÃO, 2016; ROCHA, 1723: 48 e seguintes; SÁ, 1775; BOAVENTURA, 1827.

primeiros fólios dos manuscritos, deve ter sido usado no séc. XVIII, no âmbito da realização de um dos inventários²².

Assim, ao que tudo indica, o *Ritual de Salzedas* deverá ter saído de Alcobça antes de 1656, ainda que desconheçamos a data em que passou a fazer parte da livraria do Mosteiro de Salzedas. De resto, chegado aí, não será de descurar a hipótese de ter servido a comunidade de monjas cistercienses de S. João de Vale Madeiro, fundada em 1530. A proximidade geográfica entre estas abadias justificaria que fossem os religiosos de Salzedas a dar o necessário acompanhamento espiritual à jovem comunidade de Vale Madeiro (que subsistiu apenas durante 30 anos), como faziam, aliás, com a mais antiga comunidade de Arouca²³. A abadia de Salzedas, em 1533, albergava uma comunidade composta por 23 professos e 8 noviços, o que permitia que nela se recrutassem alguns dos confessores das monjas cistercienses dos mosteiros vizinhos. A favor desta hipótese concorrem a cronologia do manuscrito e o facto deste se ter conservado na livraria de Salzedas.

A circulação de manuscritos entre abadias cistercienses, em Portugal²⁴, com origem em Alcobça, nos finais do séc. XV, está atestada por dois manuscritos:

– O primeiro é o Alc. 54, um *Breviário de Inverno* feito no *scriptorium* de Alcobça, na primeira metade do séc. XIV, com duas adições dos finais do séc. XV²⁵. Este manuscrito contém, entre os fólios 339v e 340r, um pequeno texto redigido em 9 de Setembro de 1491, pelo monge alcobacense Fr. Francisco da Costa, em que o mesmo reconhece que este breviário lhe fora dado por Fr. Isidoro de Portalegre, que dirigiu Alcobça entre 1488 e 1493, e que, naquela data, o manuscrito se encontrava consigo na abadia de S. Paulo (de Almaziva), próximo da cidade de Coimbra. Ou seja, de acordo com este testemunho, Fr. Francisco da Costa possuía o breviário de forma vitalícia, tendo-o recebido do abade de Alcobça entre 1488 e Novembro de 1490, antes de ir para S. Paulo de Almaziva (a 4 de Novembro). Um ano depois, lembra, registando no manuscrito, que, à sua morte, este deveria ser devolvido à abadia de Alcobça. Desconhecemos a data em que isso aconteceu, mas sabemos que esse manuscrito já se encontrava na abadia em 1775, quando Joaquim Francisco de Sá redigiu o *Index*, e que exhibe o carimbo da livraria de Alcobça.

²² Sousa Viterbo interroga-se sobre a possibilidade de o autor do *Index* de 1775 ter sido também o responsável pelas folhas de papel que contém a autoria e a descrição da obra (VITERBO, 1916: 408). Sobre este assunto, veja-se também NASCIMENTO, 2012, nota da pág. 293.

²³ RÊPAS, 2003: 59 e seguintes.

²⁴ A circulação de manuscritos está também documentada no Inventário de Seiça de 1408: «Item huum bõo breviário novo o qual leva o abade de Boiro emprestado» (MARQUES, 2008: 272).

²⁵ BARREIRA *et al.*, 2016: 260 e 261.

– Outro manuscrito que circulou entre abadias, neste caso de Alcobaça para Seiça, foi o *Ordinário do Ofício Divino* Alc. 62, datado de 1475²⁶, tendo o seu local de origem e a disputa pela sua posse ficado testemunhados nos seus fólhos. Terá sido levado para Seiça (talvez por empréstimo), porque esta abadia não tinha nenhum Ordinário? É uma hipótese em aberto, tanto mais que, em 1532, Seiça tinha onze monges de Alcobaça «que para ali tinham sido enviados no início da reforma da sua abadia»²⁷. Terão, nessa altura, levado este códice, cuja pertença depois Seiça reclama ao longo dos seus fólhos? E quando é que foi devolvido a Alcobaça? Não o sabemos, mas, tal como o anterior, também este manuscrito tem o carimbo de Alcobaça e já se encontrava de novo nesta abadia em 1775, quando Joaquim Francisco de Sá redigiu o *Index*.

Note-se, por fim, como o percurso dos manuscritos reflete também a história das pessoas e das instituições que os utilizaram. O *Ritual de Salzedas*, em particular, foi produzido para ser usado em Alcobaça e depois intervencionado em função de um contexto feminino, acabando por integrar a livraria do Mosteiro de Salzedas, de onde poderá ter saído aquando da desamortização dos bens da Igreja. Depois de passar pelas mãos de particulares, que o valorizaram e conservaram, regressou, em 2009, à paróquia de Salzedas.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Fr. António de (1656) – *Index e summario dos livros que contem esta livraria de Alcobaça com o Epitome e declaração de todas as Tarjas, Emblemas, e quadros, de que está ornada, a qual livraria foi ampliada e renovada pelo grande zelo do nosso reverendíssimo Padre Frei Manuel de Moraes abade geral deste real convento...* Disponível em <<http://purl.pt/27198/3/>>. [Consulta realizada em 22/07/2016].
- ARRUDA, Luísa D'Orey et al., (2004) – *António Capucho – Retrato do Homem Através da Coleção. Cerâmica Portuguesa do século XVI ao século XX*. Porto: Civilização Editora.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2014) – *A iluminura portuguesa no século XV e o missal alcobacense 459*. In AFONSO, Luís U.; PINTO, Paulo M., org. – *O livro e as interações culturais judaico-cristãs em Portugal no final da Idade Média*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, FLUL, p. 161-190.
- (2015a) – *Ficha de catálogo do nº 8 – Ordinário do Ofício Divino da Ordem de Cister e Ars Manualis Alc. 62*. In AFONSO, Luís U. e MIRANDA, Adelaide, coord. – *O livro e a Iluminura judaica em Portugal no final da Idade Média*. Lisboa: BNP, p. 125-126.

²⁶ BARREIRA, 2015a: 125, 126; BARREIRA, 2015c.

²⁷ SOUSA, 2005: 111; MARQUES, 2008: 327.

- (2015b) – *Ficha de catálogo nº 7 – Missal Festivo (cisterciense) Alc. 459*. In AFONSO, Luís U.; MIRANDA, Adelaide, coord. – *O livro e a Iluminura judaica em Portugal no final da Idade Média*. Lisboa: BNP, p. 123-124.
- (2015c) – *Questões em torno dos Ordinários do Ofício Divino de Alcobaca*. In FERNANDES, Carla Varela, coord. – *Imagens e Liturgia na Idade Média*. Lisboa: SNBCI, 2015, p. 131-152.
- BARREIRA, Catarina Fernandes; RÊPAS, Luís Miguel (2016) – *Um Ritual de Alcobaca em Salzedas*. «Invenire. Revista dos Bens Culturais da Igreja» nº 12. Lisboa: SNBCI, p. 28-35.
- BARREIRA, Catarina Fernandes et al., (2016) – *Through the eyes of Science and Art: a fourteenth century winter Breviary from Alcobaca scriptorium*. «Journal of Medieval Iberian Studies. Looking Ahead: New Approaches to Medieval Iberian Heritage», Routledge. DOI: 10.1080/17546559.2016.1221119 p. 252 - 282.
- BOAVENTURA, Fr. Fortunato de São (1827) – *Commentariorum de Alcobacensi mstorum. bibliotheca libri tres in quibus haud pauca ad rem litterariam illustrandam, ac fortassis augendam facientia, hucusque abdita, reserantur*. Conimbricæ: ex Typographia Academico-Regia.
- GIURGEVIC, Luana; LEITÃO, Henrique (2016) – *Clavis Bibliothecarum. Catálogos e Inventários de Livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*. Lisboa: SNBCI.
- GOMES, Saul (1998) – *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal. Séculos XV e XVI*. Lisboa: IPPAR.
- (2007) – *Uma paisagem para a oração: o Mosteiro de Alcobaca em Quatrocentos*. In *Paisagens Rurais e Urbanas – Fontes, Metodologias, Problemáticas. Actas das Terceiras Jornadas*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos, p. 19-56.
- HERDER, Michelle (2009) – *Liturgie and the spiritual experience of religious women at Santa Maria de Vallbona, Catalonia*. «Viator» 40, nº. 2, p. 171-196.
- MARQUES, Maria Alegria (2008) – *Estudos sobre a Ordem de Cister em Portugal*. Coimbra: Colibri e FLUC.
- NASCIMENTO, Aires do (2012) – *Percurso do Livro na História da Cultura Portuguesa Medieval. In Ler contra o tempo. Condições dos Textos na Cultura Portuguesa*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.
- PEIXEIRO, Horácio (1986) – *Missais iluminados dos séculos XIV-XV: contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*. Lisboa: FCSH/UNL. Tese de Mestrado.
- (1999) – *A Iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV*. In MIRANDA, Adelaide, coord. – *A Iluminura em Portugal – Identidade e Influências*. Lisboa: BNP, p. 322-323.
- PEREIRA, Isaiás da Rosa (1996) – *Dos livros e dos seus nomes. Bibliotecas litúrgicas medievais*. «SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita», nº 3, Universidad de Alcalá de Henares, p. 133-161.
- (1997) – *Dos livros e dos seus nomes. Bibliotecas litúrgicas medievais*. «SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita», nº 4, Universidad de Alcalá de Henares, p. 247-272.
- RÊPAS, Luís Miguel (2003) – *Quando a Nobreza Traja de Branco. A comunidade Cisterciense de Arouca durante o abadessado de D. Luca Rodrigues (1286-1299)*. Leiria: Magno Edições.
- RÊPAS, Luís Miguel; BARREIRA, Catarina Fernandes (2016) – *Place and Liturgy in an Illuminated Ritual from Santa Maria de Alcobaca*. In FERNANDES, Carla Varela, coord. – *Imagens e Liturgia na Idade Média*. Lisboa: SNBCI, 2016, p. 211-236.
- RIGHETTI, Mario (1955) – *Historia da Liturgia*. Madrid: La Editorial Católica.

- ROCHA, Fr. Manuel da (1723) – *Index Dos Livros manuscritos que há no Real Mosteiro de Alcobaça*. Cod. 913//13, BNP. Disponível em <http://purl.pt/22671/3/cod-913/cod-913_item3/index.html>. [Consulta realizada em 11/07/2016].
- SÁ, Fr. Francisco de (1775) – *Index codicum Bibliothecae Alcobatiae, in quo non tantum códices recensentur, sed etiam quot tractatus, epistolas, &c. singuli codices contineant, exponitur, aliaque animadvertuntur notatu digna*. Olisipone: Typographia Regia.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, dir. (2005) – *Ordens Religiosas em Portugal. Das origens a Trento – Guia histórico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOUSA, Cristina Maria A. P.; GOMES, Saul (1998) – *Intimidade e Encanto. O Mosteiro Cisterciense de S.^{ta} Maria de Cós (Alcobaça)*. Leiria: Edições Magno.
- VITERBO, Sousa (1916) – *Calígrafos e iluminadores portugueses: ensaio histórico-bibliográfico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

ECCE AGNUS DEI: A PRESENÇA DOS MEDALHÕES DE CERA NAS PORTAS DOS SACRÁRIOS

ANA CRISTINA SOUSA*

Resumo: As pequenas placas de cera consagradas, vulgarmente conhecidas como *Agnus Dei*, de várias formas e tamanhos e com a imagem do Cordeiro Místico impresso numa das faces, materializam uma prática contínua de devoção desde os primórdios do Cristianismo até aos nossos dias, constituindo, nesse sentido, uma referência da Cultura Ocidental. Este artigo tem, como principais objetivos, refletir sobre a origem destas peças, analisar os materiais, iconografia, rituais de sacralização e distribuição bem como apresentar as virtudes e benefícios que lhes estão associados. Pretende-se, ainda, explicar o simbolismo da sua presença nas portas dos sacrários a partir de dois estudos de caso originais: o da igreja de São Paulo / Capela Nova de Vila Real e o da igreja paroquial de Sabrosa.

Palavras-chave: *Agnus Dei*; Cera; Sacrário; Iconografia.

Abstract: The small consecrated medallions of wax, commonly known as *Agnus Dei*, have various forms and sizes and the image of the Mystical Lamb printed on one of the sides. These medallions bring to light a continuous practice of devotion that dates from the beginnings of Christianity until the present day, thus making in that sense, a point of reference in Western Culture. The main objectives of this article are to provide a reflexion of the origin of these objects, to analyse the materials, the iconography, sacred rituals and distribution. It also aims to present the virtues and benefits associated with them and in addition, to explain the symbolism of their presence on the doors of the tabernacles from two original case studies, namely: the one at the Church of São Paulo / New Chapel of Vila Real and the one at the parish church of Sabrosa.

Keywords: *Agnus Dei*; Wax; Tabernacle; Iconography.

* FLUP/ CITCEM. acsousa@letras.up.pt

INTRODUÇÃO

Desde muito cedo se tornou tradição na Cristandade o aproveitamento da cera do círio pascal e a sua distribuição pelos fiéis ao Domingo. Com o tempo, essa cera começou a ser utilizada na elaboração de pequenas placas de vários tamanhos (entre 1 a 20 cm), normalmente de forma oval mas também circular, quadrada ou estrelada sobre a qual se estampava, numa das faces, o Cordeiro Místico e, na outra, uma outra imagem sagrada. Esta impressão era feita a partir de matrizes metálicas, frequentemente referidas nos inventários a partir do século XIV, embora os ferros mais antigos possam datar dos séculos VIII ou IX. A popularidade conquistada por estes objetos explica a sua consagração, recebendo a bênção papal e sendo sujeitos ao “baptismo do cordeiro”, ritual que consiste na imersão da peça em água e bálsamo e na unção com o óleo crismal. A fragilidade do material e a intenção do seu uso enquanto objeto de devoção privilegiado explicam a inserção das placas de cera em estruturas de metal, normalmente prata ou ouro, ou a sua integração em molduradas de madeira. Símbolo eucarístico por excelência, simbolizando o Cordeiro o sacrifício máximo do Filho de Deus para remissão dos pecados da Humanidade, as placas são muitas vezes acompanhadas com inscrições alusivas ao tema entre as quais se destaca «Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi».

A presença destas placas de cera na porta do sacrário da igreja paroquial de Sabrosa, também com função de relicário, e na da igreja de São Paulo de Vila Real (Capela Nova), constitui o mote de reflexão sobre estas imagens e os múltiplos contextos a que estas foram e estão associadas. Pretende-se, com este texto, refletir sobre a origem destas peças, analisar a iconografia dos “cordeiros”, avaliar a sua presença nas portas dos sacrários e procurar compreender a relevância e acréscimo dos *Agnus Dei* de cera num lugar naturalmente sagrado.

1. A ICONOGRAFIA DO CORDEIRO DE DEUS NAS PORTAS DOS SACRÁRIOS

O sacrário, à letra o local “onde se guarda o sagrado” assumiu, desde o século XIII, uma simbologia muito particular, por se destinar a guardar a reserva eucarística, uma das formas de aproximar o Sacramento da Eucaristia aos fiéis¹. Os cuidados dedicados ao modo de guardar o *Corpus Christi* estão bem patentes na documentação da Baixa Idade Média pois já não se trata apenas de administrar

¹ SEBASTIÁN, 1994: 350.

o viático aos enfermos mas adorar o Salvador através das espécies consagradas², verdadeiro corpo e verdadeiro sangue, que devem ser tratadas com todas as honras e diligências. Neste sentido, a presença de tabernáculos próprios destinados à guarda do Santíssimo Sacramento impõe-se nas determinações sinodais desde Duzentos, como podemos constatar pelas palavras de Andrés de Abalato, bispo de Valência (1248-1276):

*(...) debe mostrar-se un honor máximo a los altares, y sacrários donde sea reservado el Cuerpo de Cristo e se celebre la misa. Y se debe custodiar el Cuerpo de Cristo, si puede ser hecho, em media del altar com suma diligencia y honestidade (...)*³.

Estas determinações persistem nas centúrias seguintes e podem ser acompanhadas nas visitas às igrejas dos séculos XV e XVI⁴. Os visitantes denunciam a ausência de sacrários, ordenam a sua colocação ou reparação, determinando a sua existência na capela-mor. Até inícios do século XVI, o modelo imposto foi o dos “tabernáculos murais”, preferencialmente integrados no muro da ousia, do lado do Evangelho. Ao longo da primeira metade de quinhentos esta posição evoluiu para um lugar mais central, acabando os sacrários por ser incorporados no corpo do retábulo do altar-mor, num lugar mais visível e reverente. Na visitação de 1516, a Sesimbra, D. Jorge de Lencastre, Mestre de Santiago determina que:

*O Santo Sacramento da Comunhaom ha d'estar no sacrário na igreja pera que cada vez que os enfermos o pedirem se lhe de o que nos nom achamos nesta igreja portanto mandamos ao prior em virtude d'obediencia que ho tenha sempre no sacrário que estaa feito no retavollo do altar moor (...)*⁵.

O mesmo se verifica no Campo de Calatrava, em 1537, na visita à igreja de Corral de Caracuel:

*Visitamos ante todas cosas el sagrario donde esta el Santisimo Sacramento del cuerpo de Nuestro Sennor, que esta en el altar mayor de la yglesya. (...) El qual dicho sagrario esta asymismo con su çerradura e llave*⁶.

A valorização e reverência manifestada para com os sacrários, enquanto reze-táculos do Santíssimo Sacramento, estão também patentes nas preocupações com a segurança e ornamentação exterior dos mesmos, por ser o elemento que verda-

² TORRES JIMENEZ, 2002: 1852.

³ SEBASTIÁN, 1994: 350.

⁴ TORRES JIMENEZ, 2002; CUNHA, 2012; SOUSA, 2010.

⁵ CUNHA, 2012: 194.

⁶ Entre muitos exemplos que poderiam ser indicados (TORRES JIMÉNEZ, 2002: 1872).

deiramente se expõe aos fiéis. A documentação refere estruturas de alvenaria, gesso e maioritariamente madeira, pintadas por dentro e por fora de azul com estrelas de ouro, totalmente douradas, com pinturas de cores e «muitas rosas douradas»⁷ e coroamentos de talha dourada, acompanhadas por cortinas e véus de tecidos variados, por vezes com a Santa Face ou «uma veronica», devendo as portas apresentar sempre fechadura e chave e estar sempre deviamente encerradas⁸.

Esta prática de fixar o sacrário numa posição central, sobre o altar-mor ou no retábulo-mor, impôs-se a partir do Concílio de Trento, que acentuou o culto do Santíssimo Sacramento e respetiva adoração. Carlo Borromeu, no capítulo dedicado ao tabernáculo, afirma tratar-se de um objeto sacro e não de uma peça de mobiliário, devendo destinar-se exclusivamente a guardar a reserva eucarística. O autor deixa algumas instruções sobre o tratamento a dar a esta peça fundamental que deveria estar obrigatoriamente presente no altar-mor: a escolha cuidada dos materiais e o esmero na sua execução, devendo o corpo do tabernáculo ser coberto por placas de prata ou de bronze, douradas, ou por mármore de grande qualidade; o interior forrado a madeira para que o Santíssimo Sacramento ficasse protegido «dall'umidità del metallo e del marmo (...)»; a indicação de «un'ornamentazione veneranda e pia», na qual constassem os elementos iconográficos da Paixão de Cristo, «l'immagine di Cristo che risorge gloriosamente» «o che mostra le sante piaghe (...)»; a porta do sacrário seria adornada com a imagem de Cristo na Cruz ou Ressuscitado, de Cristo a mostrar a ferida do peito, «o di altra pia effigie»⁹. Os motivos decorativos indicados, diretamente relacionados com o sacrifício de Cristo em prol da humanidade, sistematizam um universo iconográfico já representado na primeira metade de Quinhentos.

A porta do sacrário merece uma atenção particular a Carlo Borromeu, atendendo aos seus múltiplos significados simbólicos: a função de proteger, o que explica as especificações em relação à sua espessura e robustez e obrigatoriedade de fechadura e chave; quando aberta permite o acesso ao *Corpus Christi*; quando fechada atrai o olhar dos fiéis para o Corpo do Santíssimo, o que exige maiores cuidados na escolha do programa iconográfico. Cristina Santos, no estudo que dedicou aos sacrários barrocos em Portugal, verificou que o tema mais representado nas portas dos sacrários é Cristo Ressuscitado (no seguimento das indicações de Carlo Borromeu), secundado pelo *Agnus Dei* deitado sobre o livro dos Sete Selos¹⁰. Tema profusamente empregue na iconografia e liturgia medievais, o significado iconológico

⁷ De acordo com a Visitação à igreja paroquial de Mértola de 1535 e 1554. CUNHA, 2012: 195.

⁸ TORRES JIMÉNEZ, 2002: 1879-1885; CUNHA, 2012: 193-198.

⁹ BORROMEIO, 1577: 19-20.

¹⁰ Cinco dos dezanove exemplares estudados (SANTOS, 2012: 31-33 e catálogo).

do Cordeiro, nas portas dos sacrários, pode obedecer a um universo complexo e plural de sentidos, profundamente enraizados no Antigo Testamento e ampliado com poderosas imagens do Novo Testamento¹¹, como se pode compreender nesta oração dedicada às virtudes do *Agnus Dei* rezada no momento da sua bênção:

*Deus, responsável por todas as santificações, Vós que aceitastes o cordeiro do sacrifício de Abel, Vós que, no lugar de Isaac, desejastes que fosse sacrificado um carneiro, Vós que ordenastes a Moisés para oferecer sacrifícios, nós Vos suplicamos que abençoeis e santifiqueis estas imagens de cera que representam o cordeiro inocente (...)*¹².

Símbolo da humanidade de Cristo, por excelência, o cordeiro evoca a Sua Paixão, a vítima oferecida para remissão dos pecados dos homens, símbolo de pureza e humildade que tudo sofre em silêncio, eternamente recordado pelas palavras de São João Baptista: «Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do Mundo»; alude igualmente à Eucaristia pelas palavras «Isto é o meu sangue da aliança, que vai ser derramado por todos» (Mc 14, 24), alusão ao martírio e morte de Cristo; representa a imagem da revelação anunciada por João, o cordeiro apocalíptico degolado mas vitorioso, deitado sobre o livro dos sete selos, livro que manifesta o cumprimento messiânico, a visão do cordeiro enquanto Cristo juiz e vitorioso (Ap 5, 6-14); o cordeiro com estandarte, lança ou cruz simboliza ainda, desde o século X, a vitória do Salvador sobre o pecado e a morte, verdadeiro símbolo de Cristo ressuscitado¹³. O Cordeiro Místico constitui, em suma, uma síntese plena da mensagem cristã e cristológica¹⁴.

2. O USO DOS AGNUS DEI DE CERA E A ORIGINALIDADE DOS ESTUDOS DE CASO

A presença da iconografia do Cordeiro de Deus é, pois, recorrente nas igrejas medievais e do período moderno, podendo encontrar-se nos mais diversos suportes tais como retábulos, frontais de altar, tábuas pintadas, tecidos e metais, assumindo múltiplos significados teológicos como vimos. Os inventários e as visitasões referem frequentemente este motivo mas nem sempre é fácil destrinçar a sua natureza. Entre as ofertas e *ex-votos* entregues nas igrejas e ermidas, facilmente se confundem com as peças de prata que se inseriam em argolas e que eram colocadas junto ou

¹¹ TORRES JIMÉNEZ, 2013: 46.

¹² TROYON, 1912: 75.

¹³ TORRES JIMÉNEZ, 2013; CARVAJAL GONZÁLEZ, 2010.

¹⁴ TORRES JIMÉNEZ, 2013: 48.

nas imagens de devoção¹⁵. Poderá ser o caso do objeto registado, na visitação de 1510 à ermida de Santa Catarina de Setúbal, na qual é referido «huum Agnos Dei e huua cruz» inseridos numa argolinha¹⁶. No entanto, sabemos serem antigas e numerosas as placas em cera consagradas, com a impressão do Cordeiro Místico. Estas placas apresentam tamanhos e formas variadas, podendo ser redondas, quadradas, estreladas ou ovais, tendo-se imposto este último perfil na sua elaboração. Espaços religiosos, museus e coleções particulares reúnem um vastíssimo conjunto destes objetos que acompanham uma longa cronologia que parte de recuados tempos medievos até à contemporaneidade.

A fragilidade da cera e o carácter sagrado que conquistaram explica o cuidado com o seu condicionamento, sendo possível encontrar as mais diversas soluções para o efeito. Os *Agnus Dei* podem encontrar-se inseridos em simples molduras de prata ou outro metal, com uma argola de suspensão, para serem usados como pendente ao pescoço, pendurados nas vestes de imagens sagradas ou nos muros dos espaços religiosos¹⁷. Entendidos como relíquias benfazejas, rapidamente foram associados a outros objetos da mesma natureza, sendo inseridos em altares relicários, móveis ou imóveis, em pequenos quadros ou medalhões de metal fechados à moda de memórias, envolvidos em elaborados trabalhos de passamanaria, que incluem fios metálicos, pedras, conchas, flores artificiais entre outros materiais. Muitos conventos, especialmente femininos, especializaram-se neste tipo de trabalhos, como o demonstra a grande profusão de peças que chegaram até nós e cujo estudo se começa agora a esboçar¹⁸.

Entre o espólio artístico da Sé do Porto encontra-se um *Agnus Dei* em muito mau estado de conservação, inserido num pequeno relicário de madeira de cronologia posterior, criado certamente para sua proteção. Apesar de se encontrar partido em várias partes e apresentar manchas de lacre que dificultam a sua leitura, foi possível identificar este Cordeiro com o pontificado de Alexandre VII (1599-1667),

¹⁵ SOUSA, 2010: 656-657.

¹⁶ BARREIRO, 2015: 158.

¹⁷ Veja-se o exemplar que se guarda no MAS, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães. SANTOS & SILVA, 1998: 138.

¹⁸ Consultar http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr [Consulta em 28.07.2016]. É possível observar, neste inventário francês, algumas dezenas de peças desta natureza. Em relação ao estudo dos “Horti conclusi”, onde estas peças também se inserem, deve ser considerado o projeto desenvolvido pelo “Illuminare. Centre for the Study of Medieval Art” (KU Leuven), dedicado ao restauro dos sete exemplares quinhentistas existentes no Museu Municipal de Mechelen (Bélgica), que pertenceram ao convento das Irmãs do Hospício de Mechelen.

<http://illuminaire5.rssing.com/browser.php?indx=26542982&item=27> [Consulta em 28.07.2016]. Consultar também AGUILERA HERNÁNDEZ, 2010: 170 e AGUILERA HERNÁNDEZ, 2009: 11, sobre a Lipsanoteca do Convento de Santa Clara de Borja dos séculos XVII e XVIII.

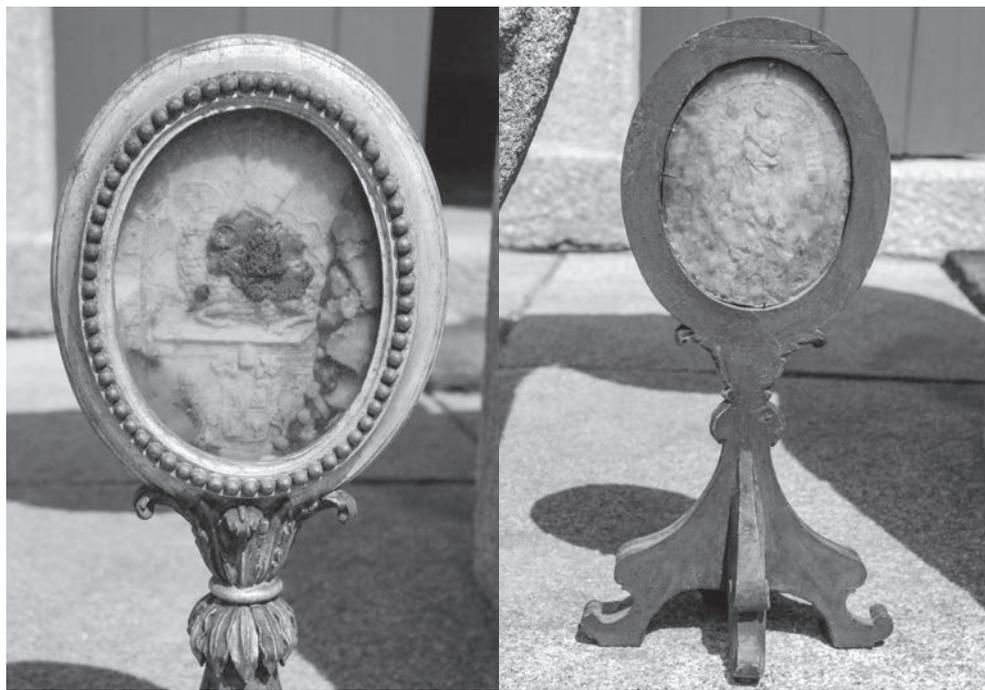


Fig. 1. Relicário de assento com *Agnus Dei*, 1656(?), Papa Alexandre VII (1599-1667), Sé do Porto. Fotografia: Frederico Silva Guedes.

parecendo corresponder ao Ano I do seu papado, ou seja, 1656. A estrutura do relicário, pensada para deixar visíveis as duas faces do *Agnus*, expõe no reverso a aparente imagem de Nossa Senhora da Assunção (Fig. 1). A associação dos *Agnus Dei* a relíquias sagradas explica a apropriação de um modelo de ostensório para a exposição destas placas, prática corrente na Europa durante o período moderno¹⁹.

Curioso exemplar, recentemente restaurado e parcialmente estudado, é a Capela Relicário de São Evangelista, que se expõe hoje no Museu de Lamego e que pertenceu ao extinto Convento das Chagas, daquela cidade²⁰. Trata-se de um extraordinário programa de talha dourada e policromada, datado do século XVII mas renovado no início do século XVIII, como bem o demonstra a cronologia dos *Agnus Dei* que se inserem na estrutura: dos trinta medalhões inventariados, dez respeitam ao pontificado de Inocêncio XII (seis do ano I – 1692, três do Jubileu de 1700 e um sem data), dezasseis ao I ano do Pontificado de Clemente XI (1701)²¹ e apenas um

¹⁹ MONTEVECHI & VASCO ROCCA, 1988: 408.

²⁰ Consultar PESSOA & SEBASTIAN, 2016.

²¹ O Museo degli Argenti, do Palazzo Pitti em Florença, conserva um *Agnus Dei* do Papa Clemente XI, Ano I, 1701, inserido numa elaborada estrutura de prata, de grande qualidade executiva e decorativa que parece sugerir uma encomenda de prestígio. LICCARDO: 209-210.



Fig. 2. Retábulo-mor, porta do sacrário com *Agnus Dei*, 1692, Papa Inocêncio XII, Igreja de São Paulo /Capela Nova, Vila Real. Fotografia: Paulo Pires



Fig. 3. Porta do sacrário com *Agnus Dei* da igreja paroquial de Sabrosa, 1707, Papa Clemente XI, Sabrosa, Vila Real. Fotografia: Susana Silva

do ano I do pontificado de Clemente X (1671). Nos vários painéis do retábulo e em espaços preparados para tal, inserem-se várias relíquias e dezenas de placas de cera, apresentando alguns espaços vazios. A cronologia destes *Agnus Dei* sugere a presença de alguém muito próximo da corte de Clemente XI ou eventualmente a contrafação destas placas, como parece ter sido corrente na Europa, apesar das proibições e das graves penas impostas pelos papas²².

Presença recorrente nos retábulos relicários, móveis ou imóveis, em quadros e ostensórios, a ocorrência de *Agnus Dei* parece ter sido menos frequente nos retábulos-mores, razão que explica a originalidade dos dois casos identificados e a necessária reflexão sobre a sua presença nas portas dos sacrários, atendendo à possibilidade de serem estudados no seu contexto. A igreja de São Paulo de Vila Real, também conhecida como Capela Nova, expõe na porta do sacrário um *Agnus Dei* do Ano I do pontificado de Inocêncio II, ou seja, de 1692 (Fig. 2) e a paroquial

²² Paulo II, pela Bula *Immoderata* de 1470, impôs graves penas para todos aqueles que fizessem e vendessem *Agnus Dei* de cera benzidos. MORONI, 1840: 131. Sisto IV determinou as mesmas prescrições no ano seguinte, medida justificada pela proliferação de falsários e vendedores de *Agnus Dei*. TROYON, 1912: 73.

de Sabrosa possui um datado de 1707, Ano VII do pontificado de Clemente XI (Fig. 3). O facto de corresponderem ao pontificado dos papas mais representados na Capela de São João Evangelista, do Museu de Lamego, reforça a ideia de uma intensa circulação destes medalhões entre os finais do século XVII e os primeiros anos do XVIII na região do Douro, onde os Cordeiros terão conquistado uma grande popularidade e foram alvo de intensa devoção. O *Agnus Dei* de Sabrosa incorpora ainda duas relíquias, a inferior de Santo António de Pádua (“S. Ant. Pata[vium]”) e a superior não identificada, o que reforça a ideia da associação dos Cordeiros com as relíquias sagradas já referida (Fig. 4). Os *Agnus Dei* nas portas dos sacrários, relíquias únicas pela cera pura dos círios pascais de que são feitos, pelo seu próprio ritual de bênção e pelo valor simbólico do Cordeiro, assumem evidentes valores apotropaicos. As portas permitem, simultaneamente, o acesso ao Santíssimo Sacramento e a proteção da reserva eucarística, proteção reforçada pelos elementos simbólicos que asseguram a inviolabilidade do lugar.



Fig. 4. Relíquia de Santo António na porta do sacrário da igreja paroquial de Sabrosa. Fotografia: Susana Silva

3. ORIGEM, MANUFATURA, RITUAL DE SACRALIZAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DOS *AGNUS DEI*

De origem incerta, a raiz dos *Agnus Dei* parece resultar da prática de recolher os resíduos da cera pascal que depois era distribuída na Oitava da Páscoa, o “Domenica in albis”²³. A esta cera benzida e consequentemente sagrada, e em especial a do Círio Pascal, símbolo da representação do corpo de Cristo Crucificado “que afasta as trevas do mundo”²⁴, atribuiu-se, desde cedo, poderes salutare e profiláticos, conhecendo-se, desde o século VI, o hábito dos fiéis levarem pequenos fragmentos

²³ Cerimónia documentada no “Liber Pontificalis” em 417-418. MONTEVECHI & VASCO ROCCA, 1988: 408.

²⁴ CUISENIER, 1981: 177.

para casa²⁵. Os pedaços informes deram lugar, nos séculos VII e VIII, à modelação de pequenos cordeiros pascais²⁶. As mais antigas referências documentais que se conhecem remontam ao século IX e respeitam à descrição da bênção dos *Agnus Dei* registadas num *Ordo Romanus*, espécie de calendário das cerimónias religiosas que se realizavam em Roma: a cerimónia realizava-se no Sábado Santo pela manhã, sendo presidida pelo arqui-diácono que vertia a cera num grande recipiente próprio para o efeito, misturava o óleo santo, benzina a cera e fazia as representações dos *Agnus Dei* que eram distribuídos pelos fiéis na Oitava da Páscoa²⁷.

Nos finais do século XII, as placas de cera passaram a ser modeladas em ambas as faces através de um ferro metálico semelhante ao utilizado na estampagem das hóstias, universalizando-se a designação *Agnus Dei* que perdura até aos nossos dias²⁸. Estas matrizes metálicas surgem referidas na documentação medieval como “molles sive forme pro faciendis agnus dei”, tal como se pode ler no Inventário da Sede de Avinhão de 1353²⁹ e, no século XV, intensificam-se as referências aos Cordeiros nos inventários³⁰.

A elaboração dos *Agnus Dei* foi objecto, desde cedo, de uma cerimónia fortemente ritualizada, que atendia ao simbolismo dos elementos que entravam na sua confeção e que contribuía para tornar estas peças em bens sacros por excelência. Assimilando e reinterpretando crenças associadas às abelhas na Antiguidade Clássica, o Cristianismo converteu a cera, produto dessas criaturas virgens, puras e castas que se reproduziam sem relação sexual, numa substância litúrgica fundamental³¹. Para Santo Anselmo, «a cera produzida por uma abelha virgem é o símbolo da carne de Cristo, nascido da Virgem Maria; o pavio é o símbolo da sua alma; a chama, o da sua divindade. E em nenhuma outra criatura se pode encontrar nada melhor que signifique Cristo³²». A patrística associou-as, assim, à figura de Cristo ou da própria Igreja, surgindo em relatos de milagres eucarísticos como testemunhas privilegiadas da Transubstanciação, reconhecendo a presença de Cristo na Hóstia Consagrada, adorando-a e protegendo-a das mais diversas profanações³³. As velas e os círios utilizados nas igrejas tinham de ser feitos com a cera pura e branca das abelhas, *mater apis*, de forma a não perderem o seu poder e significado ante a divindade³⁴.

²⁵ HERRADÓN FIGUEROA, 1999: 209.

²⁶ HERRADÓN FIGUEROA, 1999: 209.

²⁷ TROYON, 1912: 70-71; MONTEVECHI & VASCO ROCCA, 1988: 408.

²⁸ HERRADÓN FIGUEROA, 1999: 209.

²⁹ MONTEVECHI & VASCO ROCCA, 1988: 409.

³⁰ BELCARI, 2003: 447.

³¹ LÓPEZ ÁLVAREZ, 1994: 111-112.

³² LÓPEZ ÁLVAREZ, 1994: 112.

³³ TIXIER, 2014: 43-44.

³⁴ LÓPEZ ÁLVAREZ, 1994: 113.

A luz limpa, sem cor nem fumo, libertada pela chama das velas de cera, foi investida de um poder sagrado, representando a palavra de Cristo que ilumina os fiéis e os resgata das trevas³⁵. A maioria dos rituais litúrgicos exigiam o uso de velas acesas e as velas usadas em contextos solenes, como nas Quintas-feiras Santas, na Candelária ou que se acendiam diante do Santíssimo Sacramento e de imagens de grande devoção, adquiriam propriedades salutares e poderes sobrenaturais: por terem sido benzidas, por terem estado em contacto direto com a divindade, as ceras sobrantes convertem-se *per si* em signos sagrados e, conseqüentemente, em matéria-prima privilegiada. A cera “representa a Virgem Maria e mãe, que sem dor e sem detrimento da sua virginal pureza deu à luz o fruto das suas entranhas, que é a luz verdadeira que ilumina o mundo”³⁶. E a sua cor branca e pura, “obtida com grande esforço” (a cera era cozida e filtrada para a libertação de impurezas sendo novamente fundida e solidificada em moldes), significava também a glória de Jesus Cristo resultante dos seus sofrimentos; a chama que eleva simboliza a divindade do Salvador manifestada através das suas obras e pelo seu sacrifício em prol da humanidade³⁷, o que justifica a relação dos *Agnus Dei* com a Eucaristia e o Altar.

Todos os objetos de iluminação feitos com cera beneficiavam deste simbolismo, mas este poder acentuava-se no Círio Pascal, entendido como a própria imagem de Cristo Ressuscitado³⁸. Os círios são benzidos pelos bispos, convertendo-se assim em objetos sacralizados e, de acordo com o Direito Canónico, os seus poderes persistem enquanto a sua matéria durar, o que explica o reaproveitamento da matéria sobrante que era refundida e aplicada na elaboração dos *Agnus Dei*. Estes eram inicialmente feitos com a cera restante dos círios pascais do ano anterior, misturando-se à matéria liquefeita bálsamos e o óleo crismal. O crescimento desta devoção e o aumento da procura obrigou os papas do *Quattrocento* a proporcionar a produção de um maior número destes objetos, sendo necessário recolher maiores quantidades de matéria. A recolha desta alargou-se, então, aos restos da cera pascal da basílica romana e às ceras oferecidas ao Papa pela Festa da Candelária (ou da Purificação, a 2 de Fevereiro), dedicada à bênção das candeias³⁹. Determina-se, igualmente, que a cera a utilizar fosse pura, branca e virgem. No entanto, o gosto pela decoração e coloração dos *Agnus Dei* continuou pelos séculos XV e XVI, o que levou Gregório XIII, na Constituição de 1572, a proibir, sob pena de excomu-

³⁵ CUISENIER, 1981: 175.

³⁶ LÓPEZ ÁLVAREZ, 1994: 117.

³⁷ CUISENIER, 1981: 175.

³⁸ CUISENIER, 1981: 175.

³⁹ MONTEVECHI & VASCO ROCCA, 1988: 409.

nhão, que se pintassem de vermelho, se cobrissem de ouro ou qualquer outra cor os *Agnus Dei* benditos⁴⁰, decisão confirmada por Clemente XI, em 1718⁴¹.

A evolução do ritual de elaboração e bênção dos *Agnus Dei* encontra-se bem documentada desde o século IX nos *Ordo Romanus*⁴². A imposição da cera pura e a proibição de adicionar quaisquer outras substâncias na elaboração dos *Agnus Dei* determinou algumas alterações no ritual, dando origem ao chamado “Batismo dos Agnus”, documentado desde o século XIV mas fixando-se, na centúria de Quinhentos, o cerimonial que permanece até aos dias de hoje⁴³: as placas de cera são mergulhadas em água benzida à qual se mistura bálsamo (símbolo do bom odor de Cristo que os redimidos devem espalhar) e óleo crismal⁴⁴, antes misturados na própria cera. Os papas reservavam para si e para a Sede Apostólica a confecção, bênção e distribuição destes objetos sagrados mas, a partir de 1608, Paulo V entregou a prerrogativa da preparação dos Cordeiros aos cistercienses da igreja de Santa Cruz de Jerusalém de Roma.

A bênção era feita publicamente, no primeiro ano do Pontificado, nas quartas, quintas e sextas-feiras da Semana Santa, nas Sextas-feiras Santas de sete em sete anos e nos Anos Santos jubilares, distribuindo-se, nestas ocasiões, os *Agnus Dei* pelos peregrinos que visitavam Roma⁴⁵. Depois de consagrados, os Cordeiros eram reunidos segundo o tamanho, cobertos com algodão branco e amarrados com fitas de cor e conservados na Capela Paulina. A distribuição oficial era feita na missa de Sábado de Páscoa, na Capela Sistina, por ordem hierárquica. Os maiores eram reservados aos cardeais e os mais pequenos distribuídos pelos outros prelados: arcebispos, bispos, abades, representantes das Ordens Religiosas⁴⁶... Alguns eram guardados para uso do Papa e para os fiéis que não estivessem presentes na distribuição pública, sendo oferecidos, com grande honra e solenidade em determinadas ocasiões litúrgicas a personagens ilustres: cardeais, bispos, altos prelados e outras personalidades escolhidas por mérito religioso⁴⁷. Muito venerados, eram igualmente

⁴⁰ O Musée National de la Renaissance, de Ecoen, guarda um extraordinário *Agnus Dei* datado dos finais do século XVI, de origem italiana, dourado e policromado. Disponível em <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0H1MGU7>. O Museu Nacional de Antropologia de Madrid conserva, entre a sua rica coleção de *Agnus Dei*, um policromado do Pontificado de Pio V (1566-1572), rodeado de relíquias. HERRADÓN FIGUEROA, 1999: 225-226.

⁴¹ MORONI, 1840: 131.

⁴² TROYON, 1912: 71-77. O autor apresenta uma síntese da evolução do cerimonial ao longo da Baixa Idade Média e descreve, em detalhe, o ritual que se fixou a partir do século XVI.

⁴³ TROYON, 1912: 73.

⁴⁴ MORONI, 1840: 129.

⁴⁵ MORONI, 1840: 129.

⁴⁶ Consultar a descrição detalhada apresentada por TROYON, 1912: 76-77.

⁴⁷ LICCARDO: 290.

entendidos como peças de carácter comemorativo, sendo oferecidos pelos Papas, como objetos de grande valor, a monarcas e outras grandes personalidades⁴⁸.

4. ICONOGRAFIA, INSCRIÇÕES E VIRTUDES DOS “CORDEIROS”

A designação *Agnus Dei* deve-se à repetição do tema do Cordeiro Crucífero numa das faces do medalhão de cera, deitado sobre o livro dos Sete Selos tal como relatado no Livro do Apocalipse de São João, segurando o estandarte da Ressurreição, símbolo do triunfo de Cristo sobre a morte, normalmente nimbado, acompanhado pela inscrição que repete as palavras de São João Baptista: “*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*”. A imagem é acompanhada pelo nome do Papa, prática iniciada no pontificado de João XXII⁴⁹ (Papa de Avinhão, 1316-1334), escudo papal, data e ano da bênção (Fig. 5). O reverso apresenta uma imagem de devoção escolhida pelo Papa, acompanhada igualmente por inscrições, armas papais, nome e data.



Fig. 5. *Agnus Dei* da porta do sacrário da igreja de São Paulo/Capela Nova, Vila Real.

As orações proferidas pelo Santo Papa durante a consagração dos Cordeiros sintetizam os benefícios que estes concediam e explicam, acima de tudo, a devoção a que estas peças foram votadas durante séculos. O Sumo Pontífice profere três orações especiais, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, enumerando as proteções e as prerrogativas dos *Agnus Dei* para todos os que, na sua presença, os usarem com fé, por honra e reverência do Senhor:

1ª – (...) *se afastem os tornados, as tempestades, os ventos e os trovões*”, (...) *que à vista destas imagens os maus espíritos tremam e fujam; que todos os que os usem fiquem livres da morte súbita; que o inimigo não tenha qualquer poder sobre eles; que nenhuma adversidade os domine; que nenhuma trevas os façam tremer; que a pestilência ou o*

⁴⁸ SÁNCHEZ ORTIZ *et al.*, 2012: 13.

⁴⁹ BELCARI, 2003: 448.

ar corrompido não os afecte; que as doenças contagiosas não os atinjam; que nem as tempestades do mar, nem os incêndios, nem as inundações os prejudiquem (...);

2ª – (...) fiquem livres da morte súbita e de toda a obra maléfica do Inferno; que pela virtude da Vossa Paixão que as dores de parto sejam totalmente suavizadas e que mães e filhos permaneçam sãos e salvos;

3ª – (...) Que todos aqueles que os usem beneficiem da Vossa força, desfrutem das Vossas consolações (...)⁵⁰.

As virtudes dos Cordeiros estendem-se, em suma, aos mais diversos medos e consequentemente solicitações dos fiéis mas a sua eficácia depende, acima de tudo, da devoção e da confiança daqueles que os usam.

CONCLUSÃO

Símbolo do sangue de Cristo derramado, da Sua Paixão e Ressurreição, diretamente representado nas Espécies Consagradas, a presença dos *Agnus Dei* nas portas dos sacrários reforça o sentido do tabernáculo enquanto lugar onde se “guarda o sagrado”, que permite, em simultâneo, o acesso ao Santo Corpo de Cristo e respetiva proteção. Ponto fulcral para onde todos os olhares convergem, o sacrário conheceu uma atenção muito particular por parte das autoridades eclesíásticas, determinando-se, a partir do século XVI, um lugar de destaque e central na capela-mor para a sua localização, uma escolha criteriosa dos materiais para a sua execução, bem como a definição de programas iconográficos a constar nas respetivas portas. A valorização dos medalhões de cera como relíquias sagradas e a grande devoção que conheceram nos períodos medieval e moderno explicam a sua presença nas portas dos sacrários; à simbologia da imagem sacrificial do Cordeiro, símbolo eucarístico muito presente nestes tabernáculos, associa-se o carácter sagrado e profilático da cera benzida e o dos próprios medalhões, igualmente consagrados.

Os *Agnus Dei* apresentam vários tamanhos e formas. A fragilidade da cera e o seu carácter sagrado obrigaram à sua custódia em recetáculos de metal ou madeira; razões de ordem simbólica impuseram o branco puro da cera em detrimento das peças coloridas que circularam nos séculos XV e XVI. As graças concedidas aos fiéis que os usassem com respeito e devoção são múltiplas, alargando-se aos principais temores e preocupações que poderiam afetar o quotidiano dos homens: protegiam contra os flagelos da natureza tais como tornados, tempestades, trovões, ventos, inundações e incêndios, afugentavam os maus espíritos, livravam da pestilência,

⁵⁰ TROYON, 1912: 75-76. Tradução livre do autor.

das doenças contagiosas e da tão temível morte súbita, suavizavam as dores de parto às parturientes, protegiam mães e filhos e garantiam a força e a consolação do Espírito Santo.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto (2009) – *La Colección de Agnus Dei del Convento de Santa Clara de Borja*. Boletín Informativo, nº 123-124, p. 11. Disponível em https://www.academia.edu/14870816/La_colecci%C3%B3n_de_Agnus_Dei_del_convento_de_Santa_Clara_de_Borja [Consulta realizada em 24.11.2015].
- (2010) – *Fe, arte y devoción: La lipsanoteca del convento de Santa Clara de Borja en los siglos XVII y XVIII*. «Cuadernos de Estudios Borjanos LIII», 159-183. Disponível em https://www.academia.edu/14928341/Fe_arte_y_devoci%C3%B3n_La_lipsanoteca_del_convento_de_Santa_Clara_de_Borja_en_los_siglos_XVII_y_XVIII [Consulta realizada em 16.04.2016].
- BARREIRO, Poliana Monteiro (2005) – *Uma Visitação às Igrejas da Ordem de Santiago (A Vila de Setúbal nos alvares do século XVI)*. Porto, FLUP. Dissertação de Mestrado (ed. policopiada).
- BELCARI, Riccardo (2003) – *Un Agnus Dei di Giovanni XXII o alcuni oggetti di uso personale ed ornamento*. Disponível em https://www.academia.edu/692466/Un_Agnus_Dei_di_Giovanni_XXII_e_alcuni_oggetti_di_uso_personale_ed_ornamento [Consulta realizada em 24.11.2015].
- BORROMEO, Carlo (1577) – *Istruzioni sull'edilizia e la suppellettile ecclesiastica*. Disponível em http://www.storiadimilano.it/Arte/CBORROMEO_EDILIZIA/CarloBorromeo.htm [Consulta realizada em 27.07.2016].
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010) – *El Agnus Dei*. «Revista Digital de Iconografía Medieval», vol. II, nº 4, pp. 1-7.
- CUISENIER, Jean (1981) – *Labeille, l'homme, le miel et la cire*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- CUNHA, Mário Raúl de Sousa (2012) – (...) *visitamdo nós ora pessoalmente o dito meestrado de Samtiaguo (...)*. *As Igrejas da Ordem Militar de Santiago. Arquitectura e Materiais*. Porto: FLUP. Tese de Doutoramento.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^a Antonia (1999) – *Cera y devoción. Los agnus dei en la colección del Museo Nacional de Antropología*. «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», vol. LIV, nº 1, pp. 207-237.
- LICCARDO, Massimo – *Manifattura romana, Agnus Dei*. Disponível em https://www.academia.edu/8421644/Reliquiario_ad_Altarolo_Reliquiario_di_Santa_Maria_Maddalena_de_Pazzi_Agnus_Dei [Consulta realizada em 24.11.2015].
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Xuaco (1994) – *Las abejas, la miel y la cera en la sociedad tradicional Asturiana*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- MONTEVECHI; Benedetta; VASCO ROCCA, Sandra (1988) – *Suppellattile ecclesiastica. Dizionari terminologici*. Firenze: Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione.
- MORONI, Gaetano (1840) – *Agnus Dei di Cera*. “Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni”. Venezia: Tipografia Emiliana, vol. 1, pp. 127-133.

- PESSOA, Georgina Pinto; SEBASTIAN, Luís (2016) – *Escultura. Agnus Dei*. «INventaMuseu. Revista da Secção de Inventário», nº 4. Disponível em www.museudelamego.pt [Consulta realizada em 07.04.2016].
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; MICÓ BORÓ, Sandra; DEL MORAL, Nerea (2012) – *Cuerpos de cera un patrimonio olvidado. Religiosidad, superstición o ciencia en la representación del cuerpo humano*. «De Arte», 11, p. 7-26.
- SANTOS, Cristina Isabel Passos Ribeiro Fé Santos (2012) – *Contributo para o estudo dos sacrários Barrocos em Portugal*. Faro: Universidade do Algarve /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Dissertação de Mestrado.
- SANTOS, Manuela de Alcântara; SILVA, Nuno Vassallo e (1998) – *A coleção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. S/l: Instituto Português de Museus.
- SEBASTIÁN, Santiago (1994) – *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- SOUSA, Ana Cristina Correia de (2010) – *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre ecousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*. Porto. FLUP. Tese de Doutoramento.
- TIXIER, Frédéric (2014) – *La Monstrance Eucharistique. XIIIe-XVIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de Rennes.
- TORRES JIMÉNEZ, R. (2002) – *Formas de Organización y práctica religiosa en Castilla La Nueva. Siglos XIII-XVI*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis Doctoral.
- (2013) – *Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi: sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media*. “Hispania sacra”, vol. 65, Nº Extra 1. 2013, p. 49-93 Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2130450> [Consulta realizada 24.11.2015].
- TROYON, O. (1912) – *Les “Agnus Dei.” Leur bénédiction à Rome et leurs usages*. Rome, nº 99, p. 69-78. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada 24.11.2015].

EMBLEMÁTICA MARIANA APLICADA EN PORTUGAL: FUENTES FORÁNEAS PARA UN DISCURSO CONTRARREFORMISTA UNIFORME

CARME LÓPEZ CALDERÓN*

Resumo: Face ao reduzido número de livros de emblemas impressos em Portugal, os conjuntos sacros lusos que na Idade Moderna adotaram a emblemática aplicada para compor os seus programas doutriniais somam um número muito considerável. Entre estes, os ciclos dedicados à Virgem Maria não somente sobressaem em quantidade e complexidade, senão que manifestam o impacto que as fontes forâneas causaram no país. Para o demonstrar, neste estudo propomos, primeiro, uma reflexão em torno à noção de emblema mariano e a seguir a análise de alguns dos emblemas aplicados na igreja de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede), na igreja do Mosteiro de Pombeiro (Felgueiras) e na capela de Nossa Senhora da Esperança (Abrunhosa), mostrando os seus modelos impressos e revelando a través deles os seus significados.

Palavras-chave: Emblemática aplicada; Fontes impressas; Virgem Maria; Idade Moderna.

Resumen: Frente al reducido número de libros de emblemas impresos en Portugal, los conjuntos sacros lusos que en la Edad Moderna optaron por la emblemática aplicada para componer sus programas doctrinales suman una cifra nada despreciable. Entre estos, los ciclos dedicados a la Virgen María no sólo sobresalen en cantidad y complejidad, sino que manifiestan claramente el impacto que las fuentes forâneas ejercieron en el país. Para demostrarlo, en el presente estudio proponemos, primero, una reflexión en torno a la noción de «emblema mariano» y, a continuación, el análisis de algunos de los emblemas aplicados en la iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede), en la iglesia del Monasterio de Pombeiro (Felgueiras) y en la capilla de Nossa Senhora da Esperança (Abrunhosa), mostrando sus modelos impresos y revelando a través de ellos sus significados.

Palabras clave: Emblemática aplicada; Fuentes impresas; Virgen Maria; Edad Moderna.

Abstract: In contrast to the limited number of emblem books published in Portugal, a not insignificant amount of sacred Portuguese ensembles made use of applied emblems to create their doctrinal programs in the Early Modern Period. Among them, the cycles dedicated to the Virgin Mary not only stand out in terms of number and complexity, but they also attest to the impact exerted by foreign sources in the country. In order to demonstrate these statements, this paper first discusses the notion of «Marian emblem» and then analyses some emblems displayed in the church of Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede), in the church of the Monastery of Pombeiro (Felgueiras), and in the chapel of Nossa Senhora da Esperança (Abrunhosa), showing their printed models and unveiling through them their meanings.

Keywords: Applied emblematics; Printed sources; Virgin Mary; Early Modern Period.

* Universidad de Santiago de Compostela. carme.lopez@usc.es.

Cuando se habla de «emblemas marianos» dentro de la historiografía portuguesa, lo habitual es que se trate de símbolos de origen bíblico como el sol, la luna, el espejo o el jardín, que pueden ir acompañados o no de inscripciones y que en el caso de los referidos normalmente serían, respectivamente, *Electa ut Sol*, *Pulchra ut Luna*, *Speculum sine Macula* y *Hortus Conclusus*. Basta hacer una búsqueda avanzada en el *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico* habilitado en la web de la Direcção Geral do Património Cultural¹, escribiendo «emblemas marianos» en las casillas de descripción y descripción complementar, para comprobarlo: entre los resultados figuran conjuntos como la Capilla de Nossa Senhora da Ceiça, la Capilla de Nossa Senhora de Porto Salvo o la Capilla de Nossa Senhora de Cervães².

Paralelamente, también es frecuente que este tipo de representaciones se denominen «letanías de la Virgen» –*ladainhas* o *litanias da Virgem*–; es lo que sucede, por ejemplo, con los azulejos de la Ermida da Memória en Nazaré o las puertas de los relicarios de la iglesia portuense de São Lourenço³.

No creemos que el término «letanías» resulte el más apropiado para nombrar estos símbolos, aún cuando algunas letanías dedicadas a la Virgen María utilicen para su parte móvil, es decir, en sus invocaciones, algunas de estas figuras poéticas de procedencia escritural⁴. Por el contrario, sí podrían designarse emblemas si, de una forma muy genérica, por «emblema» entendemos una representación logocónica que encierra un concepto, pudiendo incluso omitirse el componente textual si es un emblema aplicado, esto es, dispuesto sobre un soporte distinto al papel y, por tanto, labrado en la cantería, esculpido en la talla o pintado sobre los muros, lienzos o azulejos. Leídos así, los conceptos que los emblemas marianos pretenden transmitir no son otros que las prerrogativas, privilegios o cualidades que, según la Iglesia Católica, caracterizan a la Madre de Dios; en este sentido, los símbolos tallados en medio relieve tras la figura de Jessé en la Capilla de Nossa Senhora da Conceição de la Iglesia de San Francisco de Oporto son denominados indistintamente «os emblemas da Senhora» y «os atributos da S.ra» en los contratos que se firman en 1718 y 1719 para la ejecución del retablo y sus esculturas⁵.

Precisamente, en relación con esta idea de «atributos», las obras que en la Edad Moderna recopilan las fórmulas con las que los Santos Padres y autores

¹ <http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/Default.aspx>

² Estas capillas tienen, respectivamente, los números IPA.00001004, IPA.00006810 y IPA.00003912.

³ Ambos templos aparecen respectivamente identificados con los números IPA.00001433 e IPA.00005476.

⁴ Para una discusión más detallada sobre este uso terminológico, vid. LÓPEZ CALDERÓN, 2016a: 56-57.

⁵ El primero de los contratos se firma el 9 de noviembre de 1718 con los entalladores Filipe da Silva y António Gomes; el segundo, el 23 de mayo de 1719 con el escultor Manuel Carneiro. Ambos valiosos documentos aparecen transcritos en GONÇALVES, 1971: 65-81 y 82-85 y en BRANDÃO, 1985: 524-536 y 580-582.

eclesiásticos posteriores han llamado a la Virgen las refieren como *nomina* o *tituli* –de ahí que, como tales nombres o títulos, puedan constituirse como invocaciones de las letanías–, pero también como *epitheta* y *encomia*⁶. Entre estas fórmulas, es frecuente encontrar las expresiones de progenie bíblica antes referidas: *Electa ut Sol*, *Pulchra ut Luna*, *Speculum sine Macula* o *Hortus Conclusus*.

Ahora bien, el hecho de que estas figuras o símbolos puedan interpretarse de forma genérica como metáforas de los atributos o epítetos de María no comporta que su significado sea uno solo o unívoco, sino que los escritores se valen de su carácter polisémico para recordar y ensalzar aquella (o aquellas) prerrogativas que su argumentación demanda. Buena prueba de ello nos la ofrece el *Pancarpium Marianum* del jesuita belga Jan David, en donde además cobra plena carta de naturaleza la posible asimilación teórica de este tipo de símbolos con emblemas marianos⁷.

Al respecto, esta obra se incluye dentro de la literatura emblemática porque se acompaña de ilustraciones que mantienen la estructura triple tradicionalmente asociada a un emblema, a saber: *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*. No obstante, más que emblemas, estas calcografías responderían a lo que algunos autores prefieren denominar ilustraciones emblemáticas o emblemas complejos, dado que las tres partes canónicas se modifican ligeramente: la *subscriptio* es el realidad un dístico trilingüe en latín, holandés y francés, la *pictura* se complica al yuxtaponerse varias escenas y la *inscriptio* es precisamente uno de los títulos bíblicos que se han aplicado a la Virgen María.

En total, el *Pancarpium Marianum* está formado por cincuenta de estos títulos –entre ellos, *Electa ut Sol*, *Pulchra ut Luna*, *Speculum sine Macula* y *Hortus Conclusus*–, de los cuales tres se trasladan a otros tantos paneles azulejares del presbiterio de Nossa Senhora da Tocha en Cantanhede (distrito de Coimbra), en concreto: *Civitas refugii*, *Urbs fortitudinis* (Fig. 1) y *Fons signatus*⁸. En esta transposición se produce una doble simplificación respecto al referente grabado: se omite el dístico y se restringe el número de escenas de la *pictura*, sustituyéndose, además, la figura de María por su anagrama. De este modo, estos azulejos se reducen a una imagen

⁶ Véanse por ejemplo las obras de MARRACCIUS, 1683 y COLLEGIUM GROEDNENSI SOCIETATIS JESU, 1764.

⁷ DAVID, 1607.

⁸ Las contadas publicaciones que han abordado esta iglesia apenas incluyen referencias a estos paneles azulejares (cfr. CORREIA, 1936; CORREIA & GONÇALVES, 1953: 39-40; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1958; DIAS, 2001; SIMÕES, 2010: 193). Únicamente SANTOS (2013: 431-436) describe de forma individualizada cada mote e imagen, si bien no estudia sus posibles fuentes impresas y omite sendos emblemas que actualmente han quedado ocultos tras dos confesionarios.



Fig. 1.
«Urbs fortitudinis».
Comparación entre el grabado de J. David, *Pancarpium Marianum*, 1607, y el panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

bajo un mote y, por tanto, su apariencia resulta más próxima que la de su fuente a un emblema canónico.

Las explicaciones que Jan David proporciona para cada título ponen de manifiesto tanto su carácter de «atributo» o prefiguración de las prerrogativas de María, como su polisemia. En el caso de *Urbs fortitudinis* y *Civitas refugii*, por ejemplo, se exalta la fortaleza de la Virgen como un medio para conseguir dos fines básicos: permanecer virtuosa y proteger a los fieles. Por tanto, y en primer lugar, María es llamada Ciudad de fortaleza y Ciudad de refugio porque en ningún momento sucumbe a los vicios, haciendo gala de todas las virtudes en grado sumo⁹:

Observa tres cosas en las cuales consiste la verdadera fortaleza. [...] La fortaleza de María y el decoro de su envoltura resplandecieron por su voto de castidad perpetua. [...] También se muestra la fortaleza en el permanecer firme contra las adversidades, lo cual ¿qué es: virtud de tolerancia o de paciencia? Estando de pie esta bendita Virgen junto a la cruz, como una heroína, ¿no dio clara muestra de esta fortaleza? [...] ¿Y no llama también la atención la fortaleza de aquel que arregla las cuestiones más duras con constancia, lo cual es virtud de perseverancia.²¹⁰

⁹ Por cuestiones de espacio, citaremos sólo un párrafo de cada título.

¹⁰ DAVID, 1607: 103.

En segundo lugar, ambos nombres manifiestan también la mediación que acomete en beneficio de los hombres, auxiliándolos a combatir los envites de los enemigos e intercediendo por ellos ante Dios:

Bajo la tutela y patrocinio de la Bendita Madre de Dios y Virgen María se cumple este asilo. [...] Resulta imposible que alguien que se convierta a ella, y sea respetado por ella, resulte condenado. ¿Por qué motivo? ¿A qué se debe un razonamiento tan confiado? Porque ella dio a luz a aquel por quien los muertos reviven y los hombres son salvados del pecado. Ella es la madre del que salva y de los que serán salvados¹¹.

Precisamente, la idea de que María es la «Madre del que salva» da lugar a otro de sus títulos: *Mater Salvatoris*, que constituye una de las invocaciones empleadas en la letanía lauretana. Esta letanía, cuyo nombre procede del Santuario de Loreto donde se populariza, se expande a toda la Iglesia latina a principios del siglo XVII a raíz del *Decreto di N. S. Papa Clemente Ottavo da osservarsi circa le Litanie*¹² y en poco tiempo comienza a recibir ediciones ilustradas de carácter emblemático. Así, la letanía lauretana publicada por Theophilo Mariophilo bajo el título *Stella ex Iacob Orta*¹³ acompaña cada invocación de un emblema canónico¹⁴; otras, como la *Elogia Mariana* de A. C. Redelius y la *Litaniae Lauretanae* de Fr. X. Dornn optan por ilustraciones emblemáticas más próximas a la propuesta de Jan David¹⁵.

Estas dos últimas obras tuvieron una amplia repercusión en los países del orbe católico, de manera que sus estampas fueron mimetizadas en soportes diversos. En Portugal, tal y como ya apuntó J. A. Falcão¹⁶, las imágenes de la *Elogia* de Redelius son el modelo directo de los diecinueve paneles azulejares de la Iglesia del Convento Jesús de Setúbal, de los cuales cuatro fueron retirados en la década de 1940 durante las obras de restauración acometidas por la Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais¹⁷. Por su parte, las calcografías de la obra de Dornn todavía no habían sido relacionadas por investigador alguno con ningún ciclo portugués¹⁸, a pesar de que ya Robert Smith señaló la influencia decisiva que sus autores –los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber– y, en

¹¹ DAVID, 1607: 97.

¹² Vid. CARVALE, 2012: 177-178.

¹³ THEOPHILO MARIOPHILO, 1680.

¹⁴ Sobre esta letanía, vid. LÓPEZ CALDERÓN, 2010-2012.

¹⁵ Respectivamente, REDELIUS, 1732; DORNN, 1750.

¹⁶ FALCÃO, 1990.

¹⁷ Vid. DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1947. Para un análisis detallado de la iconografía de cada panel sadino a partir de sus fuentes, vid. LÓPEZ CALDERÓN, 2016b.

¹⁸ Sobre la *Litaniae* de Dornn, vid. STOLL, 2013; STOLL, 2014; AMARAL, 2011. La lista bibliográfica que este último autor propone ha sido ampliada y corregida en dos *Newsletters* posteriores, las correspondientes a los números 54 (January, 2014), p. 18 y 55 (July 2014), p. 17-18.

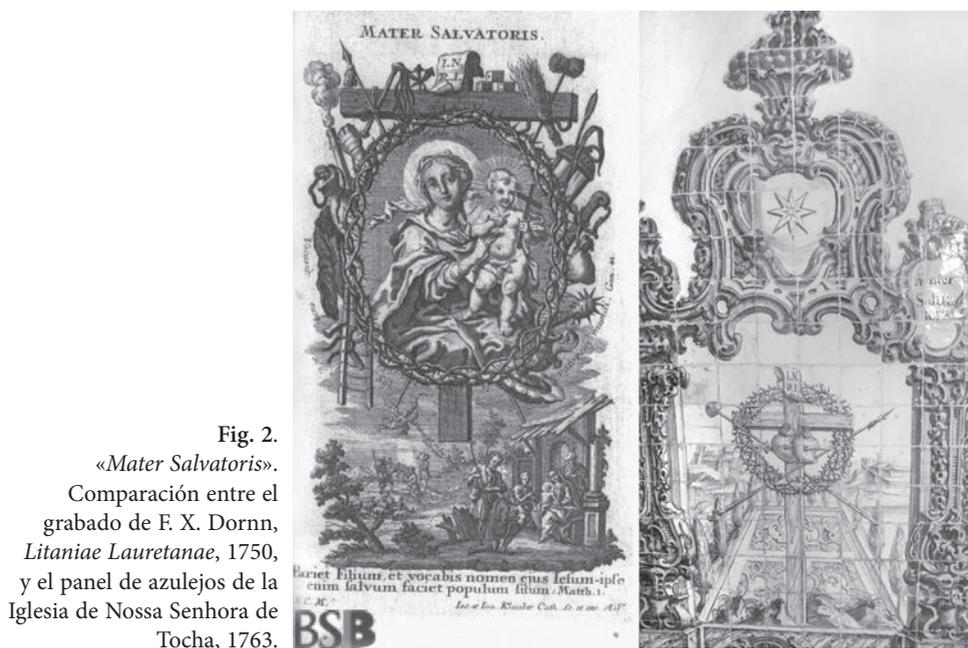


Fig. 2.
«*Mater Salvatoris*».
Comparación entre el grabado de F. X. Dorn, *Litaniae Lauretanae*, 1750, y el panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

general, la denominada Escuela de grabadores de Augsburgo a la que pertenecían, ejercieron sobre la arquitectura y la talla del tercer tercio del siglo XVIII en Braga y sus proximidades¹⁹. Pues bien, justamente uno de los conjuntos en donde se constata su impacto vuelve a ser la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha, de manera que los tres paneles basados en el *Pancarpium* conviven con otros siete inspirados en otras tantas ilustraciones de la *Litaniae*, a saber: *Mater Castissima*, *Foederis Arca*, *Virgo Veneranda*, *Sedes Sapientiae*, *Stella Matutina*, *Rosa Mystica* y, precisamente, *Mater Salvatoris* (Fig. 2). En todos ellos se produce nuevamente una notable simplificación respecto a la fuente impresa: se prescinde de la cita bíblica que, en el original, evocaría el epigrama; se seleccionan sólo algunos motivos de la imagen inicial, evitándose las figuras humanas y divinas; y se mantiene, funcionando como lema, la invocación correspondiente.

En el panel *Mater Salvatoris*, por ejemplo, de la composición de los Klauber se conservan sólo alguno de los instrumentos de la Pasión –la cruz, la corona de espinas, la lanza y la esponja–, de manera que se prescinde de las *Armae* restantes y se omiten las escenas del Anuncio a los Pastores y la Adoración. Los elementos escogidos son, no obstante, suficientes para recordar el sacrificio que Cristo hace para redimir a los hombres; un sacrificio que María posibilita al aceptar ser su vehículo para venir al

¹⁹ SMITH, 1972a: 192-193.

mundo y del que ella misma participa mediante la compasión, es decir: padeciendo en su alma los mismos dolores que Jesús sufre en su cuerpo. Al respecto, los dos corazones atravesados por la espada que en el azulejo sustituyen las figuras de María y el niño expresan aún mejor esta idea de compasión, dado que el germen de este motivo se encuentra en la profecía de Simeón «Y una espada traspasará tu alma de ti misma» (Lucas, 2:35), considerada una prefiguración de los dolores que la Virgen habría de padecer, especialmente, durante la Pasión de su Hijo²⁰.

Consecuentemente, tras el título *Mater Salvatoris* y su ilustración emblemática subyace otra de las facetas de la Mediación de María y, por lo tanto, otra de sus prerrogativas: la Corredención, que lleva a su proclamación como Nueva Eva. Justamente, en la meditación que acompaña esta imagen, Dornn afirma:

*Los instrumentos de la Pasión, que muestra esta imagen, con claridad señalan al Salvador del mundo, a quien María dio a luz para el mundo [...] Pues del mismo modo que la madre Eva introdujo la muerte en el mundo a través del pecado, así María como Madre del Salvador parió la vida para el mundo*²¹.

La Mediación que María puede acometer merced a su singular relación con las tres personas sagradas –esto es: como Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo– constituye el tema de los primeros grabados de la *Litaniae* de Dornn, es decir, de aquellas invocaciones no marianas, especialmente, las correspondientes a *Pater de Coelis Deus*, *Fili Redemptor Mundi Deus*, *Spiritus Sanctus Deus* y *Sanctas Trinitas Unus Deus*. Estas cuatro ilustraciones son justamente las que dan lugar a las pinturas de las cubiertas de las naves laterales de la iglesia del Monasterio de Santa María de Pombeiro (Felgueiras, distrito de Oporto), ejecutadas en el trienio de 1764-1767²².

Estas pinturas siguen mucho más fielmente que los azulejos de Tocha las composiciones de los Klauber, si bien son enriquecidas mediante la *quadratura*. Precisamente, estas arquitecturas fingidas son la única parte de la decoración referida tanto por el *Estado* de Pombeiro de 1767 –«Fizeram-se as quatro capelas

²⁰ «No puede dudarse de que la santísima Virgen estuviese perfectamente instruida acerca del misterio de nuestra redención desde que fue constituida Madre del Salvador, y de que conociese todas sus circunstancias. Habiéndola elegido el eterno Padre para Madre de su Hijo, le había dado sobre este Hijo todos los derechos que una madre puede tener sobre su hijo. Era, pues, necesario que ella consintiese en su muerte y en su sacrificio por la salud de los hombres; este es el sacrificio que ella hizo de este Hijo amado, cuando fue por sí misma a ofrecerle al templo, en donde el profeta Simeón le predijo que la pasión del Hijo sería al mismo tiempo la pasión de la Madre» (CROISSET & DÍAZ JIMÉNEZ, 1855: 261-262).

²¹ DORNN, 1750: 22r.

²² ALMEIDA, 2004: 303.



Fig. 3.
«*Sanctas Trinitas Unus Deus*». Comparación entre el grabado de F. X. Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750, y la pintura de una bóveda lateral de la Iglesia del Monasterio de Pombeiro, 1764-1767.

dos lados com abóvedas de ferro, os quais se pintaram de perspectiva romana»²³-, como por Robert Smith, quien las atribuye a Frei José de Santo António Vilaça²⁴.

Conociendo el referente grabado y las explicaciones que lo acompañan resulta mucho más sencillo interpretar estas imágenes. En el caso del título *Sanctas Trinitas Unus Deus* (Fig. 3), por ejemplo, se representa a Dios Padre, Cristo y el Espíritu Santo en torno a una «A», letra que simboliza la Trinidad puesto que «[aunque la A] sea triangular, con todo es una única letra, igualmente la Santísima Trinidad consiste en Tres Personas Divinas que, sin embargo, son un único Dios»²⁵.

Al mismo tiempo la letra A es también un símbolo de Dios, dado que él dice de sí mismo: *Ego sum Alpha*, palabras que figuran tanto en el grabado como en la pintura. En relación con ello, y como prosigue Dornn, si Dios es Alfa –es decir: principio de todas las cosas dado que existe *ab eterno*–, la Virgen María puede ser comparada con la letra B en tanto que más próxima a la primera –de ahí la otra inscripción: *B^{ma}. Proxima primae*–, esto es, «la más próxima a la Santísima Trinidad, y como Hija de Dios Padre, Madre de Dios Hijo, y esposa del Espíritu Santo a todas las criaturas supera en honor, sobresale en gloria, y excede en dignidad incomparable»²⁶.

²³ Vid. FERREIRA-ALVES, 2011: 170 y ALMEIDA, 2004: 303.

²⁴ SMITH, 1972a: 703-704. No obstante, este autor cita erróneamente los *Estados do Mosteiro* donde se refiere la ejecución de estas pinturas (señala «Estado de Pombeiro de 1777»), lo que lo lleva a retrasar una década su cronología. A su vez, esta fecha es el principal motivo de su atribución a Vilaça, quien sin embargo no se asienta en Pombeiro hasta 1770; eso sí, según este mismo investigador (SMITH, 1972a: 63-64), es posible que Vilaça visitase con anterioridad el cenobio para acometer la traza de algunos elementos de talla que, siendo debidos a él, ya estarían en obras en el momento de su traslado definitivo al monasterio. Desconocemos si entre estos diseños podrían contarse también los correspondientes a las pinturas.

²⁵ DORN, 1750: 9r.

²⁶ DORN, 1750: 9r.-9v.



Fig. 4.
«*Ex spinis sine spina*».
Casetón de la bóveda del
presbiterio de la Capilla de
Nossa Senhora da Esperança
en Abrunhosa, 2º 1/3 s.
XVIII.

Tras esta última afirmación subyace otra idea importante: la estrecha vinculación de María con las tres personas de la Trinidad no sólo determina su eficacia a la hora de mediar a favor de los hombres, sino que justifica las restantes prerrogativas (o atributos) con los que ha sido dotada y que determinan su superioridad sobre las demás criaturas.

Justamente Zoller expresa una de estas prerrogativas, la Inmaculada Concepción, a través de un emblema basado en un razonamiento análogo al que acabamos de ver en la *Litaniae* de Dornn: una B inscrita en un espejo y junto al lema «*Proxima Primae*». En su caso, no obstante y como aclara el epigrama, por la *Alpha* entiende a Cristo, pues no en vano la creación antes de todos los tiempos de María con el objetivo de ser la Madre de Dios es el principal argumento esgrimido para justificar su concepción sin mancha²⁷.

Este misterio se encuentra también representado en la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza en Abrunhosa (distrito de Viseu) dentro del riquísimo programa emblemático que decora la bóveda del presbiterio²⁸. En concreto, de los veinte emblemas marianos que lo conforman dos se dedican a la Inmaculada Concepción: una rosa entre espinas con el lema *Ex spinis sine spina* (De las espinas sin espina) y la nieve cayendo sobre un campo con el mote *Meus est ab origine candor* (Mi candor es desde el principio).

La fuente de ambos emblemas, así como de los restantes que componen el ciclo mariano, es el *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli: una magna enciclopedia que, tras publicarse por primera vez en toscano en 1653, apenas treinta años después es ampliada y traducida al latín por Augustino d' Erath²⁹. Respecto a la primera de estas pinturas (Fig. 4), por ejemplo, esta obra señala:

²⁷ ZOLLER, 1712: s.p. (estampa 2).

²⁸ Sobre la historia de esta capilla, vid. EUSEBIO, 2006.

²⁹ PICINELLI & ERATH, 1681.

La rosa, criada entre las espinas, tiene el epígrafe EX SPINIS, SINE SPINA. La Virgen María, adecuadísima a esta idea, salió purísima sin mancha alguna de la semilla de Adán [...] San Lorenzo Justiniano, «Aprended –dice-, ninguno escapó de la falta original, excepto aquella, que dio a luz al Salvador del Mundo»³⁰.

Este último caso nos permite recapitular las tres ideas principales que pretendimos transmitir en el presente estudio:

Primera, la emblemática aplicada en Portugal se nutrió de numerosas fuentes foráneas, imposición ineludible habida cuenta de la escasez de libros de emblemas escritos en portugués.

Segunda, esta emblemática aplicada llegó a tener un notable grado de complejidad y desarrollo, de manera que, aunque los símbolos bíblicos más sencillos que comentamos al principio se puedan considerar emblemas marianos, hay ejemplos que merecen una atención especial dentro de las investigaciones.

Tercera, independientemente del mayor o menor grado de elaboración de estos emblemas, sus contenidos (sus conceptos) al final son los mismos: las prerrogativas que la Iglesia Católica reconoce en la Virgen María y que, a través de imágenes y textos, cobraron cuerpo en el contexto sacro portugués de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Patrícia Cristina Teixeira Roque de (2004) — *O azulejo do século XVIII na arquitetura das Ordens de S. Bento e de S. Francisco no Entre Douro e Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- AMARAL, Rubem (2011) — *Bibliography of the Litany of Loreto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them*. «Society for Emblem Studies Newsletter», nº 48, p. 10-16. Disponível em <<http://www.emblemstudies.org/files/2014/02/Newsletter-48-January-2011.pdf>>. [Consulta realizada em 05/08/2016].
- BRANDÃO, Domingos de Pinho (1985) — *Obra de talha dourada, ensablagement e pintura na cidade do Porto*, vol. II. Porto: Diocese do Porto.
- CARVALE, Giorgio (2012) — *Forbidden Prayer: Church Censorship and Devotional Literature in Renaissance Italy*. United Kingdom: Ashgate Publishing.
- COLLEGIUM GROEDNENSI SOCIETATIS JESU (1764) — *Saeculum Marianum Sivè Centum Tituli Augustissimae Dei Matris Virginis Mariae è sacris paginis & Sanctorum Patrum monumentis deprompti*. Vilnae: Typis S.R.M. Academicis Societatis Jesu.
- CORREIA, Virgílio (1936) — *A Capela-mor da Igreja da Tocha*. «Diário de Coimbra», 16-11-1936.
- CORREIA, Virgílio; GONÇALVES, A. Nogueira (1953) — *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. IV. *Distrito de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

³⁰ PICINELLY & ERATH, 1681: 674.

- CROISSET, Jean; DÍAZ JIMÉNEZ, José María (1855) — *Año cristiano, o ejercicios devotos para todos los domingos, días de cuaresma y fiestas movibles, Tomo II*. Barcelona: Imprenta de D. Pablo Riera.
- DAVID, Jan (1607) — *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum*. Antuerpiae: Ex Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum.
- DIAS, Mário Simões (2001) — *Santuário e a Vila da Tocha*. Coimbra: s.n.
- DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS (1947) — *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Igreja do mosteiro de Jesus de Setúbal*, nº 47. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS (1958) — *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Igreja Matriz da Tocha*, nº 93. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- DORNN, Francisco Xavier (1750) — *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis*. Augustae Vindelicorum: sumptibus Joannis Baptistae Burckhart.
- EUSEBIO, Maria Fátima (2006) — *A Capela de Nossa Senhora da Esperança. A Obra de arte Total num Dempoimento de Fé*. Viseu: Sacre-Fundação Mariana Seixas.
- FALCÃO, José António (1990) — *Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos*. In MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, ed. — *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (11-13 mayo 1989). Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 103-109.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2011) — *A talha da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*. In VV.AA. — *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*. Felgueiras: Municipio de Felgueiras, p. 153-193.
- GONÇALVES, Flávio (1971) — *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livraria Fernando Machado.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2010-2012) — *Magna Dei Parens ac Virgo Maria est: La apología mariana a través de la emblemática en una letanía seiscentista*. «Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património», vol. 9-11. Porto: Faculdade de Letras da Universidade, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, p. 82-107.
- (2016a) — *Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos*. In GLÓRIA, Ana Celeste, coord. — *O Retábulo no Espaço Iberoamericano. Forma, Função e iconografia*, Vol. 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, p. 51-65.
- (2016b) — *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la Iglesia del Convento de Jesús de Setúbal*. Valencia: Universitat de València.
- MARRACCIUS, Hippolytus (1683) — *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorumque sacrorum scriptorum, praesertim veterum, monumentis collecta, juxta alphabeti seriem, & temporis, quo iidem vixerunt, ordinem disposita, Lectorum oculis exhibentur*. Coloniae Agrippinae: sumptibus Petri Ketteler.
- PICINELLI, Filippo; ERATH, Augustinus de (1681) — *Mundus symbolicus*. Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen.
- REDELIUS, Augustus Casimirus (1732) — *Elogia Mariana*. [Augsburgo]: s.n.
- SANTOS, Diana Teresa Fanha da Graça Gonçalves dos (2013) — *Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia, Vol. 3. Catálogo analítico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

- SIMÕES, João Miguel dos Santos (2010) — *Azulejaria em Portugal no século XVIII, Edição revista e atualizada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SMITH, Robert (1972a) — *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Beneditino do séc. XVIII*, vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1972b) — *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Beneditino do séc. XVIII*, vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- STOLL, Peter (2013) — *Zweites Augsburger Rokoko: Die Lauretanische Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich*. Augsburg: Universität Augsburg. Disponível em <urn:nbn:de:bvb:384-opus4-23628>. [Consulta realizada em 05/08/2016].
- (2014) — *Augsburger Rokoko, purifiziert: Eine Holzstichadaption der Lauretanischen Litanei der Brüder Klauber*. . Augsburg: Universität Augsburg. Disponível em <urn:nbn:de:bvb:384-opus4-27167>. [Consulta realizada em 05/08/2016].
- THEOPHILO MARIOPHILO (1680) — *Stella ex Jacob Orta, MARIA*. Viena: Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri.
- ZOLLER, Joseph (1712) — *Mariae höchst-wunderbarliche und ohne alle Sünden-Mackl gnaden-reich beschehene Empfängnuss*. Augsburg: Gedruckt bey Iohann Michael Labhart, Hoch-Fürstl, Bischöfl, Buchdrucker, 1712.

AO SERVIÇO DA HISTÓRIA: TRÊS HAGIOGRAFIAS EM AZULEJOS PARA LEGITIMAÇÃO DA DINASTIA DE BRAGANÇA

TERESA VERÃO*

CELSO MANGUCCI**

ALEXANDRA GAGO DA CÂMARA***

Resumo: No seguimento da Restauração, sucedem-se as iniciativas de legitimação da Casa de Bragança, num processo longo e complexo, que vai continuar ao longo do século XVIII.

A afirmação do poder real assume diversas configurações, que se traduzem também nas manifestações de carácter artístico. Um dos aspectos menos estudados até ao momento tem sido a sua manifestação nas artes decorativas, particularmente, na azulejaria.

No Alentejo, três núcleos importantes receberam decorações de azulejo no primeiro quartel do século XVIII: a Igreja de Nossa Senhora da Orada, em Sousel, em 1710, a capela de Santa Isabel, em Estremoz, em 1715 e, por último, a Basílica de Castro Verde, em 1725.

Dois programas iconográficos, Sousel e Castro Verde, associam vitórias militares (Atoleiros e Ourique), em defesa da integridade do reino, com a imagem do nobre piedoso, guiado pela mão de Deus. No Paço de Estremoz, o quarto, o lugar sagrado da morte de Isabel, a Rainha Santa, ascendente directo dos monarcas reinantes, transforma-se numa igreja, espelho do bom governo cristão, razão justificada da relação entre o povo e a monarquia.

Três projectos de história vertidos em imagens azuis e brancas, com intenções semelhantes, numa estratégia de leitura de eventos passados, propõem a construção de uma memória de legitimação, onde o território do reino corresponde também a lugares de sacralização da dinastia bragantina.

Palavras-chave: Azulejo; História e Memória; Restauração; Espaços sacros.

Abstract: Following the Restoration, a succession of the legitimate initiatives of the House of Braganza, a long and complex process, which will continue throughout the eighteenth century. The affirmation of the real power takes a variety of configurations, that translate in manifestations of artistic character. One of the least studied aspects so far has been its manifestation in the decorative arts, particularly in tiles.

In the Alentejo, three important sets received tile decorations in the first quarter of the eighteenth century: the Church of Our Lady of Orada in Sousel, in 1710, the Santa Isabel Chapel in Estremoz, in 1715 and, finally, the Basilica of Castro Verde in 1725.

* Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA/UE). História da Arte. teresaverao@gmail.com.

** Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA/UE). História da Arte. cmangucci@gmail.com.

*** Universidade Aberta (UAb). Professora Auxiliar. História da Arte. agagodacamara@sapo.pt.

Two iconographic programs, Sousel and Castro Verde, associate military victories (Atoleiros and Ourique), in defense of the integrity of the Kingdom, with the pious noble image guided by the hand of God. In the Palace of Estremoz, the room, the holy place of Elizabeth's death, Queen and Saint, direct ascendant of the reigning monarchs, becomes a church, mirror of good christian government, justified by the relationship between the people and the monarchy.

Three projects of history poured in blue and white images, with similar intentions, with a strategy of reading past events, propose building a memory of legitimation, where the territory of the kingdom also represents places of sacralization of the Bragança dynasty.

Keywords: Tile; History and Memory; Restoration; Sacred spaces.

As representações de história em azulejaria portuguesa estão normalmente conotadas com o esforço de afirmação política após a Restauração, coincidindo com a difusão da pintura figurativa a azul e branco e manganês, do último terço do século XVII, onde se destacam os painéis das Batalhas da Restauração no Palácio dos Marquês de Fronteira, datados de c. 1672. Com a grande produção azulejar da centúria seguinte, também esta temática vai adquirir considerável fortuna, com a produção figurativa dedicada a ilustrar a história seja de ordens monásticas, seja a serviço de outras instituições.

No século XVIII, o programa iconográfico de carácter histórico tem, em traços gerais, três características: uma narrativa coerente dividida em episódios que ocorreram num âmbito cronológico específico, uma intenção política legitimadora e reivindicativa, e um lugar de memória que se pretende preservar, afirmar e transmitir aos vindouros.

Com a Restauração de 1640, torna-se imperativo afirmar a Casa de Bragança, tanto no plano nacional como internacional. Esse discurso constrói-se através da afirmação da linhagem, com origem nos primeiros Reis de Portugal e, como tal, na fundação do Reino.

Nesse período sucedem-se iniciativas de legitimação da nova dinastia, com grandes manifestações públicas apoiadas em construções cénicas de aparato, mesclando as procissões, os sermões, a música e os fogos-de-artifício. As entradas régias, um fabuloso investimento a que é convocada toda a sociedade, são particularmente importantes na restituição de uma direcção política na comissão de obras de arte actualizadas, embora de carácter efémero¹.

¹ Muitos são os eventos que propiciam uma demonstração da grandiosidade da monarquia, como os casamentos, as aclamações, as exéquias fúnebres ou acontecimentos de carácter religioso, com destaque para a magnífica procissão do Corpo de Deus. Além da sua relevância como meio de demonstração de poder dentro do Reino, são instrumentos de afirmação no seio das monarquias europeias e de Portugal enquanto reino cristão perante a Santa Sé (PEREIRA, 1989: 48-51; —, coord., 2000).

Por outro lado, retoma-se a tradição das séries de retratos régios, numa retrospectiva contínua, linear e inquebrantável até ao fundador da nação. Em azulejo, entre os programas mais significativos, contam-se o programa da Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora² e a galeria de retratos régios do Palácio Galveias³.

Os programas de narrativa histórica em azulejo reflectem igualmente o modo como a História é entendida e construída nos séculos XVII e XVIII. No século XVII, a par das crónicas régias, há uma boa tradição das crónicas monásticas, descrevendo linhagens e relatando os feitos das grandes personagens, abarcando milagres e factos lendários. Há uma interpenetração entre o âmbito do real e o âmbito do divino, com a intervenção de Cristo, da Virgem e dos santos nos diversos momentos narrativos. A história divina é tão real como a história dos homens, e uma linha ténue separa o passado do presente.

Só no século XVIII se vai sentir um novo influxo das bases científicas do conhecimento histórico. Esta nova sensibilidade tem a sua concretização mais visível com a criação da Real Academia de História em 1720. Surgindo no contexto das diversas academias eruditas que se multiplicam desde o século XVII, tem como objectivo programático principal fazer a história sacra do reino, com uma atenção crescente ao cotejamento com as fontes escritas⁴.

Ao nível dos espaços sacros, a nova Dinastia vai envolver-se em programas artísticos que criam espaços de memória, aproveitando o esforço já trilhado na consolidação de personagens emblemáticos que se notabilizaram através de feitos políticos ou militares, estando também rodeados por um halo de extrema devoção religiosa, manifestada por actos de grande piedade e, até, santidade.

Vamos deter a nossa atenção em três núcleos considerados exemplares pelas temáticas representadas, bem como pela relevância que adquirem enquanto monumentos inseridos num espaço concreto.

São eles: a Igreja de Nossa Senhora da Orada de Sousel, onde encontramos a descrição da Batalha dos Atoleiros, que terá ocorrido em campo próximo; a Capela da Rainha Santa Isabel em Estremoz, edificada no local onde a Rainha terá falecido; e a Basílica Real de Castro Verde, na qual encontramos representada a Batalha de Ourique, evento fundamental para a fundação do reino de Portugal.

Começemos pela Capela da Rainha Santa em Estremoz. Este espaço, adossado aos antigos Paços Reais, teria sido o quarto pertencente a Dona Isabel e local onde ela viria a falecer.

² ARRUDA, 1989.

³ CÂMARA, 2007.

⁴ COSTA, 2002; TORRALBA *et al.*, 1996: 24-27. CUNHA, 2001; MOTA, 2001; SERRÃO, 1974; MARQUES, 1974.

A memória da única rainha santa permanece no tempo, sendo alvo constante da atenção dos monarcas. Beatificada em 1516 e canonizada através de uma campanha patrocinada por Felipe, em 1625, o seu corpo é trasladado em cerimónia solene para o novo convento de Santa Clara-a-Nova, em 1677, com D. Pedro II.

Em Estremoz, o espaço é transformado em capela em 1659, por iniciativa de D. Luísa de Gusmão, em presuntivo agradecimento pela vitória na Batalha das Linhas de Elvas. As obras, de iniciativa régia, concluem-se por volta de 1680, com a intervenção do arquitecto régio Francisco da Silva Tinoco. Em 1698, um incêndio atingiu o edifício, provavelmente consumindo parte do recheio artístico, mas no essencial, o retábulo da capela-mor e na volumetria do edifício conserva-se o plano do arquitecto Francisco da Silva Tinoco. Para reparar os danos provocados pelo incêndio, elaborou-se um novo programa artístico congregando diversas modalidades artísticas, como a azulejaria, a pintura a óleo e a pintura mural.

O padre oratoriano Manuel Pereira⁵, foi encarregue da supervisão dos trabalhos, conhecendo-se a sua actividade como arquitecto em outras empreitadas. Um documento de 1707 refere que Manuel Pereira encomenda duas pias de água benta para a capela de Santa Isabel, o que corrobora essa sua supervisão.

Em 1715, dá-se a procissão solene de transladação da imagem de Santa Isabel para a capela e D. João V integra a capela no Padroado Régio, dotando-a de receitas⁶.

Os azulejos, atribuídos a Teotónio dos Santos⁷ e que obrigatoriamente teriam de estar prontos em 1715⁸, foram pensados em conjunto com as telas que ornaram o terço superior da nave. Estas foram executadas no mesmo período e estão atribuídas ao pintor André Gonçalves⁹, ambos os conjuntos traçando uma hagiografia relativamente extensa da vida de D. Isabel.

⁵ Manuel Pereira entrou na Congregação do Oratório de Lisboa como noviço, tendo em seguida integrando a comunidade de Estremoz, sem nunca chegar a professar. Segundo Maria Luísa Jacquinet, participou nas obras do Mosteiro do Lourçal, na renovação do Palácio dos Marquês de Olhão e na renovação da Capela da Rainha Santa, bem como o envolvimento nas intervenções nos Congregados de Estremoz. Desenhou também o retábulo para a capela de Vila Viçosa (V. JACQUINET, 2013).

⁶ ESPANCA, 1975: 85-88.

⁷ Teotónio dos Santos terá sido discípulo de António de Oliveira Bernardes e terá desenvolvido a sua produção para além do *Ciclo dos Mestres*, no período de transição para a denominada *Grande Produção Joanina* (MECO, 1989a: 229; —, 1989c: 442).

⁸ Veja-se José Meco, que, no entanto, data os painéis de cerca de 1725, em consonância com Santos Simões, para quem os painéis poderão ter sido executados entre 1725-30. (CIDRÃES, 2005: 23-42; SIMÕES, 2010: 513).

⁹ A qualidade desigual de algumas telas (veja-se a ingenuidade do plano perspectivado do episódio da Rainha servindo as freiras de Santa Clara), contrasta com a qualidade superior da caracterização dos personagens e a composição dos grupos cuidadosamente distribuídos no espaço arquitectónico. Tudo leva a crer que o ainda jovem André Gonçalves possa ter actuado como colaborador de um artista bastante experiente, dos círculos mais restritos da corte.



Fig. 1.
Capela da Rainha Santa.

Nos três painéis de azulejos representam-se três dos milagres efectuados pela santa: o *Milagre do túmulo de Santa Iria*, *O Milagre da Criança Salva das águas* e *Lenda da Mulinha*. Nas telas representam-se diversos momentos da narrativa de D. Isabel num ambiente áulico e cortesão. São eles: *Milagre das Rosas*, *Milagre do Vinho e da Água*, *Santa Isabel toma o hábito*, *Cura da Criança Cega*, *D. Isabel serve as freiras de Santa Clara* e *Morte de Santa Isabel* (Fig. 1 – Capela da Rainha Santa).

Planeadas em simultâneo para este espaço, não podemos fazer uma leitura destas duas modalidades artísticas em separado, que se complementam, contribuindo para a unificação do espaço.

A principal obra de referência é a hagiografia de D. Fernando Correia de Lacerda, *Vida, Morte e Milagres de Santa Isabel, sexta rainha de Portugal*, analisada por Maria de Lourdes Cidraes em *Os painéis da Rainha*¹⁰. Esta obra foi editada em 1680, fazendo o relato da trasladação do corpo da Rainha em Coimbra no meio de grandes cerimónias, com a participação representativa de toda a sociedade.

Embora incitando à piedade e devoção cristãs, este programa vai bem mais além do intuito pedagógico e catequético que podemos encontrar em muitos dos

¹⁰ CIDRÃES, 2005.

templos coevos. Dada a sua ubiquação, adossada ao Paço Real, mas, sobretudo, dada a sua importância enquanto Rainha Santa de Portugal, modelo de virtude e única personagem régia canonizada, corporiza, também, o exemplo perfeito de acção governativa, associando o plano político com a acção caritativa cristã. Esse fundo perene da justificação da legitimidade política, transforma o programa iconográfico de Estremoz num espelho de rainhas, e constituía um dos elementos essenciais para afirmação dos monarcas da nova dinastia.

No painel azulejar que representa a *lenda da Mulinha*, Dona Isabel, já viúva, desloca-se ao campo de batalha onde se confrontam o Rei de Portugal, seu filho, e o Rei de Espanha Afonso XI, neto de Isabel e sobrinho de D. Afonso IV. Sem temer o perigo, procura interceder a favor da paz entre os dois parentes e entre os dois reinos desavindos. Este episódio relembra e acentua o papel político que a Rainha assumiu nos negócios do Reino, neste caso, como pacificadora. Remete, ainda, para as contendas que enfrentaram novamente os dois reinos após a Restauração, terminadas após um longo período de conflito.

Exemplo de conduta para a realeza, a Rainha Santa era ainda um ilustre e venerado membro da Dinastia dos Reis de Portugal, aquela a que a Casa de Bragança afirmava tão peremptoriamente pertencer.

Construída como *locus sagrado*, a Capela é um dos polos de exaltação do culto à Rainha Santa, que representa o contrato da monarquia com o povo português. É a última etapa de um processo contínuo de exaltação da Rainha que se inicia com a crónica do Bispo do Porto Correia de Lacerda, prosseguindo com a cerimónia de trasladação em Coimbra e concluído com o patrocínio de D. João V.

A Igreja de Nossa Senhora da Orada de Sousel terá sido, segundo a tradição, fundada por D. Nuno Álvares Pereira, no seguimento da importante vitória na Batalha dos Atoleiros¹¹. Outrora pertença da Ordem de Avis o templo era já, à data da feitura dos azulejos, padroado da Casa de Bragança, encontrando-se, portanto, na esfera de influência do ducado.

No terço superior da nave podemos observar diversos episódios que nos narram o desenrolar dos acontecimentos na Batalha dos Atoleiros: a partida para a batalha, a Aparição da Virgem, a vitória contra o inimigo e o início da construção do templo, em acção de graças pela intervenção divina. A vitória militar é, assim, associada à sua condição de nobre piedoso, movido pela fé, conciliando as duas vertentes da sua vida: a sua acção política e militar e a sua exemplar devoção religiosa (Fig. 2 – Igreja de Nossa Senhora da Orada, painel).

Além de encarnar o ideal do cavaleiro medieval, não podemos esquecer que D. Nuno Álvares é o princípio ancestral da Dinastia de Bragança. Com efeito, a

¹¹ No local onde D. Nuno Álvares teria rezado antes da Batalha (KEIL, 1943: 155-156).



Fig. 2.
Igreja de Nossa Senhora da
Orada, painel.



Fig. 3.
Igreja de Nossa Senhora da
Orada, nave.

Casa de Bragança tem início com o casamento da filha do Condestável, D.^a Beatriz, com o filho secundogénito de D João I, D. Afonso (1^o Duque de Bragança). E, encontra-se, aqui, ao serviço do Rei num momento crítico para a independência do Reino (episódio com eco posterior nas lutas da Restauração). É, pois, uma figura fundamental de apoio à independência do Reino face a Castela, bem como um antepassado que sustentava a legitimidade da linhagem dos Bragança.

Os painéis são atribuíveis, por análise e comparação estilística, ao mestre P.M.P.¹², sendo datados em data próxima de 1710¹³ (Fig. 3 – Igreja de Nossa Senhora da Orada, nave).

¹² Santos Simões aponta para a mesma atribuição (SIMÕES, 2010: 419). Para uma revisão actualizada do percurso e actividade deste pintor veja-se CARVALHO, 2012: 274-300; e também: MECO, 1989a: 226-229; —, 1989b: 33-64).

¹³ SIMÕES, 2010: 499.

No registo inferior encontram-se episódios da vida da Virgem, com alguma surpresa de feitura distinta e qualidade bastante inferior, mas provavelmente contemporâneos dos painéis superiores. Não obstante estas diferenças, estes painéis recordam-nos a devoção mariana de Nuno Álvares, e o orago do templo.

De entre os três conjuntos estudados, este é o único que funciona com episódios originais em relação a hagiografia tradicional, sendo que ainda não foram encontradas fontes prévias para a narrativa, tanto gráficas como literárias¹⁴.

Mas quem preparou o discurso tinha formação retórica, o que se torna evidente pela cuidadosa selecção dos versículos bíblicos que acompanham os diversos episódios. Neste caso, como aliás é mais comum, não foi, pois, nem o pintor nem o azulejador a decidir a narrativa exposta, num discurso que segue o modelo organizativo dos sermões pregados nas celebrações eucarísticas. Verificamos que o discurso segue uma ordenação que se organiza seguindo os princípios básicos do discurso parenético: selecção de um tema e selecção dos versículos que funcionam de base de comentário e autoridade principal.

Como podemos ver, os painéis contêm diversos versículos bíblicos que explicitam o teor da imagem com a autoridade da palavra divina, como se os episódios transpostos em imagem cumprissem um desiderato já previsto.

Este programa tem, em resumo, a particularidade de ser criado para um espaço específico, que ocorreu naquele lugar em concreto, exactamente como nos outros dois conjuntos em análise.

A Real Basílica de Castro Verde terá sido reconstruída no tempo de D. João V, sobre templo primitivo presumivelmente edificado por D. Sebastião, perto do lugar de São Pedro da Cabeças, onde a tradição situa a Batalha de Ourique. Terá sido também o Rei Magnânimo que lhe concedeu a dignidade de “Basílica Real”.

Tal como os azulejos de Sousel, também os de Castro Verde são atribuídos ao Mestre P.M.P., com um estilo próximo de outras obras realizadas por volta de 1715¹⁵ (Fig. 4 – Basílica Real de Castro Verde, nave; autoria: IAPC).

A *Monarquia Lusitana*, de Frei António Brandão, onde todos os episódios representados são relatados ao pormenor e a *Crónica de Cister*, da autoria de Frei Bernardo de Brito, são as referências utilizadas para estabelecer o programa iconográfico dos azulejos.

¹⁴ Tendo em conta que o programa narrativo de Sousel parece ter sido composto especificamente para este espaço, poderá este ser um dos casos que Santos Simões aponta como uma das características de P.M.P.: a de que ele seria o autor das composições que pintava. No entanto, embora não tendo sido identificadas, não excluimos a utilização de gravuras, possivelmente a combinação de várias, na composição dos painéis. SIMÕES, 2001: 258.

¹⁵ A data de 1727, normalmente associada ao conjunto de azulejos, corresponde ao da pintura do tecto, e, portanto, da conclusão da obra. Cf. CIDRÃES, 2008: 84-104.



Fig. 4.
Basílica Real de Castro Verde, nave; autoria: IAPC.



Fig. 5.
Basílica Real de Castro Verde, painel; autoria: IAPC.

Os painéis rodeiam todas as paredes do templo, iniciando-se a sucessão dos acontecimentos com a conquista de Santarém, que provavelmente consta na narrativa por ser a primeira grande vitória do futuro rei de Portugal e evento premonitório do retumbante triunfo que o aguardava.

Segue-se pormenorizadamente a sucessão dos eventos, desde a instigação de Afonso Henriques aos seus relutantes companheiros, as premonições de vitória do eremita, e a aparição de Cristo na cruz a D. Afonso Henriques (Milagre de Ourique), a vitória contra os cinco reis mouros e o juramento frente às Cortes de Coimbra da veracidade dos factos.

A Batalha de Ourique é frequentemente utilizada como exemplo e argumento após a Restauração, já que legitima, de modo eloquente, a independência do Reino de Portugal. Além do mais, o Rei vê assim o seu poder emanado da vontade divina e revestido de um carácter messiânico (Fig. 5 – Basílica Real de Castro Verde, painel; autoria: IAPC).

Tal episódio é utilizado também com a instauração da Dinastia de Avis e para a implantação desta, acompanhando, este mito fundador, importantes momentos e convulsões políticas, nomeadamente em momentos de crises dinásticas e legitimidade do soberano reinante. No reinado de D. Manuel assiste-se igualmente a uma celebração do primeiro rei de Portugal, com a cerimónia de trasladação do seu túmulo para a capela-mor do Mosteiro de Santa Cruz, acompanhado de uma aura de santidade.

Com efeito, tanto D. João IV como como D. João V vão desenvolver esforços no sentido da canonização do primeiro rei português.

Neste caso em concreto foi possível encontrar, como foi referido, a fonte escrita seguida pela sequência dos painéis de azulejos, mas não foi, como nos outros dois conjuntos, identificada qualquer fonte gráfica. Devemos a descoberta desta fonte às laboriosas investigações de Maria de Lourdes Cidraes¹⁶.

De notar que estes mesmos episódios foram copiados na íntegra nas telas da Igreja das Chagas do Salvador (Igreja dos Remédios), também em Castro Verde, datados de 1767 e da autoria do pintor Diogo Magina.

Após a análise destes três ciclos, constatamos que eles são a expressão de um mesmo discurso e de uma mesma vontade. Idealizados no mesmo período cronológico, enaltecem três figuras representativas da monarquia e da História de Portugal, reavivando a união sagrada entre Igreja e Coroa e veiculando a mensagem de afirmação de poder da Casa reinante.

Para a compreensão dos programas iconográficos é determinante o espaço físico no qual se inscrevem os monumentos. Os factos narrados estão profundamente associados ao local onde se ergue o edifício e o azulejo é o suporte de uma narrativa que materializa visualmente os factos históricos ocorridos no território, conferindo uma determinada interpretação ao monumento.

Assim sendo, os azulejos estudados conferem um discurso narrativo a edifícios que guardam uma memória da ligação da Casa de Bragança com o território, acabando por se constituir como marcos perenes.

Além destes, outros marcos implantados no território relembram e comemoram eventos históricos com finalidades semelhantes. Os mais conhecidos, são os padrões que celebram factos memoráveis, como é o caso dos padrões comemorativos das Batalhas da Restauração, erigidos pouco após a ocorrência das mesmas. O mais afamado é o Padrão de Montes Claros, perto de Santiago Rio de Moinhos (concelho de Borba). Mas podemos ver ainda os Padrão da Batalha do Ameixial (concelho de Estremoz), o Padrão da Batalha das Linhas de Elvas e o Padrão de Castelo Rodrigo (ou Padrão de Pedro Jacques de Magalhães), todos erigidos cerca

¹⁶ CIDRÃES, 2008.

de 1644. Os padrões acabam por constituir como o contraponto perene destas manifestações efémeras de poder.

Também D. Sebastião tomou a iniciativa de transformar a igreja de Castro Verde num marco comemorativo nos sucessos de Campos de Ourique, patrocinando obras no templo e a criação de uma inscrição pelo humanista André de Resende.

Encontramos outras referências à história pátria nas arquitecturas efémeras erguidas por ocasião de entradas e casamentos régios. É dela exemplo o arco dos ingleses, erigido em 1687 por ocasião das festividades do casamento entre D. Pedro II e D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo, onde encontramos a representação de D. Afonso Henriques, a conquistar Lisboa com o seu exército¹⁷.

Em Castro Verde, houve a necessidade de representar o episódio do juramento frente às Cortes de Coimbra da veracidade dos factos ocorridos em Ourique. Os milagres são factos corriqueiros nas crónicas, e também matéria de fé, relatados quotidianamente para todos os cristãos de Portugal. Mas como se não bastasse o relato hagiográfico de toda a gesta henriquina, como se não bastasse o poder das imagens, a narrativa precisa que a história, em processo de se tornar uma disciplina científica, registre e documente o milagre acrescentando mais uma camada de veracidade. Assim se constrói o *genius loci* do poder político da Casa de Bragança no território português.

BIBLIOGRAFIA

- ARRUDA, Luísa d' Orey Capucho (1993) - *Azulejaria Barroca Portuguesa, Figuras de Convite*. Edições Inapa.
- (Maio/Novembro 1989) - “O retrato de D. João V na portaria de S. Vicente de Fora: Um retrato barroco azul e branco”, In *Claro.Escuro*. Lisboa: Quimera, pp.12-17.
- BORGES, Nelson Correia [s.d] - *A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II*. [Porto], Paisagem Editora.
- BRANDÃO, Frei António (1632) - *Monarchia Lusitana, Terceira Parte*. Lisboa: Pedro Craesbeck.
- BRITO, Frei Bernardo de (1720) - *Chronica de Cister*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da (2007) - “O retrato cerâmico: Modelos de Representação na Azulejaria Portuguesa do século XVIII”, in *Problematizar a História: Estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*. Lisboa: Caleidoscópio.
- CARVALHO, Rosário Salema de (2012) - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias - um novo paradigma*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2 vols.

¹⁷ Foi uma das mais faustosas entradas, de que resta a descrição pormenorizada e os desenhos dos sumptuosos arcos erguidos para a ocasião. D. Afonso Henriques era o Rei destacado nestas representações, a par de D. João IV. (BORGES, [s.d]: p. 110).

- CIDRÃES, Maria de Lourdes (2008) - *A tradição lendária de Afonso Henriques e as memórias do rei fundador em Castro Verde*. Castro Verde: Câmara Municipal de Castro Verde.
- (1999-2001) - “O Mito da Rainha Santa”, *Revista Lusitana*. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Nova Série 19-21.
- (2005) - *Os painéis da Rainha*. Lisboa: Edições Colibri.
- COSTA, Mário Alberto Nunes Costa (2002) - *Heurística e Historiografia na Academia Real da História Portuguesa*. Lisboa: M.A.N.
- CUNHA, Norberto Ferreira da (2001) - *Elites Académicas na Cultura Portuguesa Setecentista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ESPANCA, Túlio (1975) - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, Concelho de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*. Lisboa: Academia de Belas-Artes, I Volume.
- JACQUINET, Maria Luísa (2013) - “Manuel Pereira (C.O.), arquiteto. Contributos para a desconstrução de um enigma da historiografia da arte”, in *Invenire, Revista de Bens Culturais da Igreja*. Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, n.º7.
- KEIL Luís (1943) - *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- LACERDA, Fernando Correia de (1680) - *Historia da vida, morte, milagres, canonização, e transladação de Santa Isabel Sexta Rainha de Portugal*. Lisboa: na Oficina de João Galvão.
- MARQUES, A. H. de, org. (1974) - *Antologia da Historiografia Portuguesa. Das Origens a Herculano*. Publicações Europa-América, 2 vols.
- MECO, José (1989a) - *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa.
- (1989b) - “P.M.P., Mestre”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença.
- (1989c) - “Teotónio dos Santos”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença.
- MOTA, Isabel Maria Henriques Ferreira da (2001) - *A Academia Real de História. A história e os historiadores na primeira metade do século XVIII*. Coimbra: Faculdade de Letras na Universidade de Coimbra.
- PEREIRA, João Castel-Branco (1989) - “Arte Efémera”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença.
- coord. (2000) - *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, (1974) - *A historiografia portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (2010) - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Edição revista e atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2001) - “Breves Notas sobre alguns azulejos de Barcelos”, *Estudos de Azulejaria*. Lisboa: INCM.
- TORGAL, L. R., MENDES, J. M. Amado e CATROGA, F. (1996) - *História da História em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

OS PINTORES E A PINTURA ILUSIONISTA NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XVIII E XIX NA REGIÃO DO CAMPO DAS VERTENTES

RITA DE CÁSSIA CAVALCANTE*

ANDRÉ GUILHERME DORNELLES DANGELO**

Resumo: A região do Campo das Vertentes apresenta um acervo precioso de pinturas ilusionistas de refinado gosto rococó, realizadas na transição do século XVIII e XIX. Embora existam alguns estudos relativos às obras e aos pintores da época, um campo ainda desconhecido precisa ser revelado, reconhecendo todo o potencial da produção artística realizada neste período. Neste artigo apresentamos uma contribuição à pesquisa sobre a vida e obra dos pintores que atuaram na região neste período e uma reflexão com relação à atribuição da pintura do forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei.

Palavras-chave: Pintura ilusionista; Campo das Vertentes; Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar; Venâncio José do Espírito Santo.

Abstract: The region of Campo das Vertentes has a valuable collection of illusionistic paintings of Rococo style, made at the turn of the eighteenth and nineteenth century. Although there are some studies related to these paintings and artists, an unknown field must be revealed, recognizing the potential of artistic production made during this period. In this article we present a contribution to the research about the life and work of the artists who worked in the region in this period and a reflection in respect of the authorship of the nave ceiling painting of Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei.

Keywords: Illusionistic painting; Campo das Vertentes; Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar; Venâncio José do Espírito Santo.

* Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais. ritacavalcante@ufmg.br.

** Escola de Arquitetura/Universidade Federal de Minas Gerais. andregddangelo@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A região do Campo das Vertentes apresenta um acervo precioso de pinturas ilusionistas de refinado gosto rococó, realizadas na transição do século XVIII e XIX no interior de suas igrejas. Embora existam alguns estudos relativos principalmente sobre os pintores Manoel Victor de Jesus e Joaquim José da Natividade, um campo ainda desconhecido precisa ser revelado, reconhecendo todo o potencial artístico e histórico dos pintores que atuaram na região durante este período.

Além dos pintores supracitados, o presente estudo tem como objetivo ampliar o conhecimento sobre a biografia de outros dois artistas da região, são eles Venâncio José do Espírito Santo e seu filho, Manoel Venâncio do Espírito Santo.

Diante do cenário de incertezas acerca da pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, atribuída tradicionalmente a Venâncio José do Espírito Santo apenas através de uma nota deixada por um viajante inglês, torna-se evidente a necessidade de pesquisas mais profundas no que tange a autoria dessa pintura. É, portanto, objetivo desse estudo também questionar e levantar hipóteses sobre a autoria do forro desta Igreja.

Os métodos propostos para esta pesquisa envolvem a investigação de documentos no arquivo do IPHAN de São João del-Rei que possam ampliar os dados existentes sobre a biografia dos artistas; entrevistas com pesquisadores que produziram conhecimento a respeito dos artistas e da pintura do forro da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei e, por fim, a análise formal e estilística das pinturas e posterior estudo comparativo, no intuito de estabelecer relações com outras pinturas realizadas na localidade para chegar à autoria da pintura do forro da nave da Igreja Mariz do Pilar.

A PINTURA ILUSIONISTA ROCOCÓ NA REGIÃO DO CAMPO DAS VERTENTES

Pouco ainda se sabe sobre as pinturas ilusionistas que foram realizadas nos forros das igrejas da região do Campo das Vertentes na transição do século XVIII e XIX, assim como dos pintores que nelas trabalharam. Estudos recentes vêm trazendo à luz a existência de «uma escola local autônoma de pintores», cujos nomes de Manoel Victor de Jesus e José Joaquim da Natividade se destacam¹.

O pintor *Manoel Victor de Jesus* atuou na região da antiga comarca do Rio das Mortes no último quartel do século XVIII, vindo a falecer no dia 27 de abril de

¹ OLIVEIRA, 2003: 286.

1828, na antiga Vila de São José, atual município de Tiradentes. Não se sabe ao certo o local e a data do seu nascimento, no entanto, sabe-se que em 1795, declarou-se homem branco, com 35 anos de idade, sendo 1760 o possível ano do seu nascimento².

No *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* de Judith Martins, o pintor é citado apenas como autor do risco do frontispício da Matriz de São João del-Rei entre 1820 e 1844³, executado por Cândido José da Silva, em 1848⁴.

Foi na cidade de Tiradentes que Manoel Vitor de Jesus deixou seu maior legado. De acordo com Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, em *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (2003), as obras de autoria comprovada compreendem a decoração das capelas laterais da Igreja Matriz de Santo Antônio e os forros da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, que baseou a atribuição da pintura realizada na matriz de Vitoriano Veloso.

Na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Manoel Victor de Jesus realizou a pintura ilusionista do forro da nave onde a virgem é representada no quadro central, circundada por nuvens e anjos. Já no forro da capela-mor, Manoel Victor realizou sua pintura em nove caixotões representando a ladainha da Virgem Maria em uma paleta recorrente em seus trabalhos, de cores suaves e tonalidade pastel.

Com relação às pinturas realizadas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Olinto Rodrigues dos Santos Filho cita no *Catálogo da Exposição rememorativa dos 180 anos de morte de Manoel Victor de Jesus* a atribuição da pintura do forro da nave ao artista, onde foram representados os mistérios do Rosário em 15 caixotões. Lélia Coelho Frota atribui também a pintura em perspectiva do forro da capela-mor a Manoel Victor⁵. Já Myriam Ribeiro e Olinto Santos Filho acreditam ser esta pintura contemporânea à fatura dos retábulos, ambos de cerca de 1760, quando se observam os primeiros sinais do estilo rococó na região⁶.

A pesquisa mais recente sobre o artista tiradentino foi realizada por Olinto Rodrigues dos Santos Filho no livro *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes* (2010).

Na Igreja Matriz de Santo Antônio, Manoel Vitor foi contratado pela irmandade do Santíssimo para decoração da sacristia do Santíssimo, incluindo a pintura do forro em abóbada quadripartida, em cores e tonalidades fortes⁷.

² Catálogo da Exposição rememorativa de 180 anos de morte de Manoel Victor de Jesus, 2008.

³ MARTINS, 1974: 338.

⁴ ALVARENGA, 1994: 19.

⁵ FROTA, 1993: 85.

⁶ OLIVEIRA & SANTOS FILHO, 2010: 119.

⁷ SANTOS FILHO, 2010: 123.

Manoel Victor de Jesus também foi contratado pela Irmandade de Bom Jesus do Descendimento, em 1786, para realizar as pinturas do consistório, incluindo uma pintura de forro com fundo branco, representando rocalhas e motivos florais em cores e tonalidades claras, comuns aos trabalhos do artista⁸.

No início do século XIX, Manoel Vitor realiza a pintura em quatro caixotões do teto do consistório da Irmandade do Bom Jesus dos Passos da mesma Matriz, sendo a figura central um anjo segurando o pano que Verônica enxugou a face de Cristo, infelizmente danificada pela infiltração de água.

Joaquim José da Natividade nasceu na comarca de Sabará entre 1769 e 1771 e faleceu no dia 7 de setembro de 1841 na antiga Villa de Santa Maria de Baependi. Além de pintor, exercia o cargo de tenente, como era comum à época, e declarava-se homem branco.

Sabe-se muito pouco a respeito das pinturas ilusionistas realizadas por Joaquim José da Natividade. O único documento que se tem notícia é uma pequena referência no *Almanak Sul Mineiro* de 1884, de Bernardo Saturnino da Veiga, onde ele atribui a autoria da pintura dos forros da Igreja de São Tomé das Letras a este artista⁹. A partir dessa referência foram realizadas todas as outras atribuições, conforme esclarece a professora Myriam Ribeiro:

Quanto a Joaquim José da Natividade, suas principais obras identificadas são as pinturas da matriz de São Tomé das Letras, no município de Baependi, e as das matrizes de Arcângelo e Cassiterita (...). A atribuição da pintura de São Tomé das Letras serviu de base às demais, estabelecidas por confronto estilístico¹⁰.

Em seu dicionário, Judith Martins cita Joaquim José da Natividade como autor de trabalhos menores no Santuário de Congonhas, entre 1795 e 1790. Segundo Myriam Ribeiro, o artista, nesse período ainda jovem, possivelmente foi aprendiz do pintor João Nepomuceno Correio e Castro, que executou as pinturas dessa Igreja. Para esta pesquisadora, a pintura da nave de Arcângelo pode ser considerada seu melhor trabalho, devido à perspectiva e técnica ilusionista muito elaborada, seguindo a tradição europeia¹¹.

Em *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar* de Luis de Melo Alvarenga, o autor relata que a pintura do forro da sacristia, descoberta em 1993 durante as obras de restauração, foi atribuída pelo restaurador Carlos Magno ao artista José Joaquim da Natividade. Alvarenga discorda da atribuição que, para ele, trata-se do

⁸ SANTOS FILHO, 1983: 233.

⁹ VEIGA, Bernardo Saturnino da. Almanak sul Mineiro para o anno de 1884. Campanha: Typografia Monitor Sul Mineiro, 1884: 537 *apud* SANTO FILHO, 2014.

¹⁰ OLIVEIRA, 2003: 289.

¹¹ OLIVEIRA, 2003: 289.

mesmo pintor que em sua opinião realizou o trabalho da nave, ou seja, Venâncio José do Espírito Santo¹².

Em 1988, o restaurador Carlos Magno de Araújo publica na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei um artigo intitulado *Considerações acerca da Pintura Rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na Região do Campo das Vertentes*, onde atribui ao artista as pinturas dos forros das capelas-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Carrancas e da Capela do Espírito Santo, atualmente em São João del-Rei¹³.

A última publicação que se tem notícia sobre o artista foi realizada por Olinto Rodrigues dos Santos Filho sob o título *Joaquim José da Natividade: mestre pintor do período do Rococó Mineiro*, para a revista Barroco n° 20 (2014). Neste estudo, Santos Filho nos apresenta um levantamento mais aprofundado sobre a vida do artista, bem como traz novas atribuições de autoria a Joaquim José da Natividade, realizadas por confronto estilístico. São elas: a pintura do forro da capela-mor do Santuário do Bom Jesus do Livramento e da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no município de Lavras.

Até o presente momento, as obras com autoria reconhecida do artista Venâncio José do Espírito Santo são a pintura em fundo de oratório, realizada por volta de 1870, que se encontra no acervo do Museu de Arte Sacra de São João del-Rei¹⁴ e o retrato do fundador da Santa Casa de Misericórdia da mesma cidade.

A principal referência bibliográfica que faz menção ao pintor Venâncio José do Espírito Santo está no livro *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*, de Luis de Melo Alvarenga, onde ele é citado como autor da pintura do forro da nave da Matriz do Pilar¹⁵. Embora não existam documentos primários que comprovem a autoria, já que os livros de recibos daquele período estão desaparecidos, é tradição entre os historiadores atribuírem a ele essa pintura, baseados exclusivamente por anotações deixadas por um viajante inglês, John Luccock, que esteve na região em 1818, onde cita em seus registros ser o artista da pintura da nave «natural do país»¹⁶.

¹² ALVARENGA, 1994: 99.

¹³ Como medida de emergência e em resposta ao abandono e descaso a qual sofriam, além da pintura do forro, todos os elementos decorativos que restaram de uma capela rural do município de São Vicente, foram transferidas para a Capela do Divino Espírito Santo em São João del-Rei, construída para este fim e inaugurada em 2012.

¹⁴ DANGELO, 2006: 126.

¹⁵ ALVARENGA, 1994: 18.

¹⁶ “O teto dessa igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado à custa única de um negociante. As tintas são ótimas, mas não combinam entre si e compostas que são principalmente de vermelho, amarelo e azul. (...) O moço, que assim demonstrou sua habilidade, é natural do país e nunca viu uma pintura a óleo, com exceção apenas das que a própria igreja de São João contém.” (LUCCOCK, 1975 *apud* ALVARENGA, 1994: 18).

De acordo com Alvarenga, Venâncio era o melhor pintor da região no período em que Luccock ali esteve. Além da pintura do forro da nave, Alvarenga também atribui ao Venâncio a autoria da pintura do forro da sacristia, opinião divergente de Carlos Magno de Araújo que, por análise comparativa, defende ser da autoria de Joaquim José da Natividade.

Por fim, *Manoel Venâncio do Espírito Santo* é citado como responsável pela pintura e douramento de dois altares da Igreja Nossa Senhora do Carmo, de São João del-Rei, realizados em 1877, como consta nos registros no Livro da Ordem¹⁷.

De acordo com Alvarenga, a pintura da capela do Santíssimo Sacramento foi realizada por Manoel Venâncio do Espírito Santo. A autoria foi comprovada por recibos feitos pelo artista, onde consta que recebeu e pagou aos seus oficiais de pintura nas obras de reedificação da Igreja Matriz¹⁸. Em julho de 1880, Manoel Venâncio foi encarregado de realizar o orçamento para a pintura do consistório a pedido da mesa administrativa da irmandade de São Miguel e Almas¹⁹.

PESQUISA DOCUMENTAL

No arquivo do IPHAN de São João del-Rei, foram encontrados os inventários do capitão Venâncio José do Espírito Santo e de sua esposa D. Bernardina Antônia Vasconcellos, de 1879, e do seu filho, Manoel Venâncio do Espírito Santo, de 1893^{20 21}.

Descobriu-se que a família residia na cidade de São João del-Rei e que eram seus filhos Maria Leopoldina do Espírito Santo, Camila Venância do Espírito Santo, Manoel Venâncio do Espírito Santo, João Venâncio do Espírito Santo, Sebastião José do Espírito Santo, Francisco de Paula do Espírito Santo e Antônio Bernardino do Espírito Santo.

Na listagem dos bens, sabe-se que o artista possuía um ateliê e foram identificadas matérias-primas e ferramentas relacionadas ao ofício de pintor, dourador e policromador de imagens e as quantidades sugerem que o artista realizava trabalhos em grande escala:

(...)um kilo de bôlo armenio para dourar; um kilo de verniz cofral fino; Des papeis de vermelhão da China; dous livros e 34 (?) de Ouro do Porto; 3 e ½ livras Prata; tres pedras

¹⁷ MARTINS, 1974: 257.

¹⁸ ALVARENGA, 1994: 20.

¹⁹ ALVARENGA, 1994: 63.

²⁰ IPHAN São João del-Rei – *Inventário do Cap. Venâncio José do Espírito Santo*, Cx: 081.

²¹ IPHAN São João del-Rei – *Inventário de Manoel Venâncio do Espírito Santo*, Cx: 081.

para moer tintas; tres kilos e 500 grammas de vermelhão de sapateiro; quatro kilos e 500 grammas de verde paris, quatrocentos grammas de secante vermelho; tres kilos de cola da Bahia; quinhentos grammas de verniz ferroso, um kilo e 500 gammas de verniz gordo; um kilo e 500g de oleo de naras; dois kilos de oleo de linhaça; cinquenta grammas de azul ultramarino; dez pedras de pulir; tres pares de olhos de vidro; uma caixa pequena de desenho e um diamante estragado para cortar vidros; dous kilos e quinhentos grammas de cera preta da terra; dous vidros com óleo de rás graxo, quarenta e cinco kilos de gesso crê; seis kilos de (?) de zinco branco; uma balança e marco (...)

Além dos materiais do seu ofício de pintor, aparecem também no inventário os seguintes objetos:

(...) Dous (?) em quadros, com molduras douradas, sendo um de São José, e um outro de (?) Senhora; hum quadro pequeno com Nossa Senhora do Socorro; quatorze quadros pequenos com estampas; dous quadros de Nosso Senhor de Bom Jesus da Cana Verde; hum quadro da instituição de Nosso Senhor; hum quadro de Nossa Senhora da Conceição; cinco quadros pequenos com pinturas em vidro, um presépio antigo com molduras em madeira, douradas (do Egipto) algumas imagens; hum rosário com contas de aljofar, e com o retrato do finado capitão Venâncio José do Espírito Santo.

Na partilha da herança entre os filhos de Venâncio José do Espírito Santo, nota-se que os bens relacionados à profissão de pintor, policromador e dourador, ficaram com seu filho Manoel Venâncio do Espírito Santo, cujos bens a ele destinados foram, dentre outros:

(...) todas as tintas, balança, camisetas, tesouras e ferro de lixar, tintas, óleos, verniz e mais artigos (?) a officina de pintor (...), duas dúzias de broxas sortidas (...) quatro dúzias de pinceis (?) em folhas; huma caixa com letras de marcos, cento e setenta moldes; dous livros e trinta e quatro (?) de ouro do Porto; Trese e meio livros contendo (?) de prata; hum kilo e quinhentos grammas de óleo de noses.

No Inventário de Manoel Venâncio do Espírito Santo, São João del-Rei, de 1893, consta que ele nasceu no termo de Barbacena, e faleceu na freguesia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. Em seu testamento, Manoel Venâncio pede para ser enterrado no cemitério de Nossa Senhora das Mercês, de onde era irmão, e vestido com o respectivo hábito. Declara-se solteiro e sem herdeiros necessários, embora destine suas duas casas localizadas na Rua da Independência à sua filha Jozina Venâncio do Espírito Santo e a seus netos.

Sobre a herança deixada por Manoel Venâncio do Espírito Santo, sabe-se que ao seu irmão Francisco de Paula Venâncio, residente em Valença-RJ, foram destinados os bens relacionados ao ofício de pintor e dourador.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA E ESTUDOS COMPARATIVOS

Diante do cenário de incertezas sobre a autoria da pintura do forro da nave da Igreja Matriz do Pilar, tradicionalmente atribuída ao pintor Venâncio José do Espírito Santo, e das poucas informações encontradas, torna-se evidente a necessidade de pesquisas que levem em consideração os aspectos formais e estilísticos, conforme bem descreve a professora Beatriz Coelho:

(...) sem documentação comprobatória, para ser feita com mais segurança, deve conjugar os dados da análise formal e estilística com os de análise de materiais e técnicas empregados, sendo muito importante, também, o estudo do desenho preparatório ou subjacente que fornecerá elementos preciosos sobre o processo de trabalho do artista²².

Os autores selecionados atuaram na região do Campo das Vertentes no mesmo período, entre os séculos XVIII e XIX. De acordo com Myriam Ribeiro, é possível que houvesse uma escola autônoma na região, compreendendo os nomes dos artistas estudados. A partir desta hipótese, o recorte foi dado a estes pintores observando atentamente o estilo de cada um, buscando estabelecer relações com a pintura da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

Com relação à proposta metodológica para esta análise, nos reportamos ao artigo escrito pelo professor Artur Freitas, *As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em história da arte*.²³

No primeiro momento foram estabelecidas as características gerais de cada obra, buscando reconhecer as particularidades e os estilemas peculiares de cada artista. Por último, foram realizadas as análises comparativas, na busca de reconhecer o pintor que atuou na pintura do forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

Com relação à pintura da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, observamos semelhanças formais e estilísticas principalmente com o *ex-voto*, de autoria de Venâncio José do Espírito Santo, muito embora seja necessário considerar as questões relacionadas à função de cada obra e ao espaço para o qual elas foram criadas, uma vez que a pintura do forro foi realizada para ser observada a longa distância e na horizontal, sendo necessário o uso de tonalidades mais fortes, e traços mais bem demarcados, ou seja, a dramatização das figuras como um recurso possível dentro do ambiente para qual ela foi concebida. Já o *ex-voto* é um quadro de pequenas dimensões, para ser observado na vertical e mais próximo do observador. Suas cores são mais suaves e os traços mais leves, demonstrando a erudição do artista.

²² COELHO, 1993: 239.

²³ FREITAS, 2005.



Fig. 1.
Detalhe do forro da nave Nossa Senhora do
Pilar e o Menino Jesus – Catedral Basílica de
Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei – MG.
Foto: Rita Cavalcante, Mai 2015.



Fig. 2.
Detalhe do Ex-voto
Nossa Senhora do
Carmo e o Menino
Jesus – Igreja de Nossa
Senhora do Carmo, São
João del-Rei – MG.
Foto: Rita Cavalcante, Jul 2015.

No primeiro exemplo, temos a imagem de Nossa Senhora do Pilar e de Nossa Senhora do Carmo (Fig. 1 e 2). Enquanto Nossa Senhora do Pilar dirige seu olhar diretamente para o observador, Nossa Senhora do Carmo observa a mulher que se encontra deitada no leito.

As semelhanças formais são observadas principalmente no desenho das vestes que seguem o mesmo modelado: a túnica presa na cintura, o véu delicado e esvoaçante, o manto preso na altura do peito e com as pontas presas na altura da mão esquerda, a posição em contraposto e a perna levemente dobrada. Além disso, a posição das mãos, segurando delicadamente o ramalhete de lírios e o escapulário.

Observando as duas representações do Menino Jesus, observam-se semelhanças no desenho do braço esquerdo, dobrado na altura da cintura e com a musculatura mais desenvolvida; o abdômen em formato arredondado, formando uma espécie de gota.

No segundo exemplo temos três pares entre figuras representadas no *ex-voto* e anjos retratados na cercadura de nuvens da pintura da nave da Igreja Matriz do Pilar (Fig. 3). Quando comparamos os traços entre os três pares de imagens, podemos observar a semelhança formal no desenho dos rostos, na composição dos cabelos, que podem cair em pequenas mechinhas onduladas, e principalmente nos traços delicados dos olhos que, quando estão olhando para baixo, apresentam formato de lua crescente e com o globo ocular um pouco mais saltado; no desenho da boca, com o lábio inferior mais volumoso, e no nariz, não muito fino.



Fig. 3.
 Detalhes do *ex-voto* (esq.);
 Detalhes do forro da nave da Igreja Matriz de
 Nossa Senhora do Pilar (dir.).

Foto: Rita Cavalcante, Mai 2015.



Fig. 4.
 Detalhe do retrato do fundador da Santa Casa
 de Misericórdia de São João del-Rei (esq.); São
 Lucas, Detalhe do forro da Igreja Matriz de Nossa
 Senhora do Pilar, São João del-Rei (dir.).

Foto: Rita Cavalcante, Mai. 2015.

É possível também estabelecer comparações com as figuras masculinas representadas no forro da Matriz do Pilar. Quando confrontamos as imagens, observamos algumas semelhanças como, por exemplo, com São Lucas, no formato triangular do rosto, na composição da barba, mais volumosa e em movimentos ondulados (Fig. 4).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No arquivo do IPHAN foram identificados os inventários dos pintores Venâncio José do Espírito Santo e do seu filho Manoel Venâncio do Espírito Santo. Através dos documentos consultados foram descobertos os herdeiros do capitão Venâncio e confirmada a existência do seu ateliê e da sua atuação profissional como pintor, dourador e policromador de imagens. Descobriu-se também enorme quantidade de matérias-primas e equipamentos relacionados a essas profissões, que revelam que o artista possivelmente realizava obras de grande porte. Dos bens deixados pelo capitão, todos os relacionados ao ofício das artes foram destinados ao seu filho Manoel Venâncio.

As análises formal e estilística e os estudos comparativos colocaram em evidência semelhanças entre elementos das pinturas do forro da Matriz do Pilar e da

pintura do *ex-voto*. O desenho das vestes, os estilemas característicos na representação dos corpos, o desenho dos olhos em meia lua, compõem uma lista de detalhes que aproximam as duas obras e que podem contribuir com a atribuição da pintura do forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar ao capitão Venâncio José do Espírito Santo.

No que se refere à representação das figuras humanas e na representação dos tecidos, Venâncio José do Espírito Santo revela maior domínio dentre os três artistas avaliados. Além disso, trata-se de um artista que consegue com enorme maestria trafegar entre um pintor quadraturista e um exímio retratista.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Luis de Melo (1994) – *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. São João del-Rei, 2ª Edição.
- ARAÚJO, Carlos Magno (1988) – *Considerações acerca da pintura rococó ilusionista de Joaquim José da Natividade na Região dos Campos das Vertentes*. «Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei». Juiz de Fora: Zas Gráfica e Editora, v. 6, p. 85-89.
- COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcellos (1993/6) – *O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde*. In *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, n. 17.
- DANGELO, André G. D., org. (2006) – *Origens Históricas de São João del-Rei*. Belo Horizonte: BDMG Cultural.
- DEL NEGRO, Carlos (1958) – *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: IPHAN (Publicações do IPHAN, nº 20).
- (1979) – *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: IPHAN (Publicações do IPHAN, nº 29).
- FREITAS, Artur (2005) – *As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte*. In *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, p. 174-185.
- FROTA, Lélia Coelho (1993) – *Tiradentes: Retrato de uma cidade*. Rio de Janeiro: Campos Gerais; Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, p. 72-139.
- Inventário do Cap. Venâncio José do Espírito Santo – IPHAN São João del-Rei – Cx: 081.
- Inventário de Manoel Venâncio do Espírito Santo – IPHAN São João del-Rei – Cx: 081.
- LUCCOCK, John (1971) – *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975 *apud* ALVARENGA, Luis de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. São João del-Rei, 1994. 2ª Edição, 1971.
- MANOEL VICTOR DE JESUS 180 ANOS DE MORTE (1828-2008)(2008)– Catálogo de Exposição, 04-31 jul. 2008, Centro Cultural Yves Alves, Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes.
- MARTINS, Judith (1974) – *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 27, Vol. I e II.

- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (2003) – *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues (2010) – *Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta.
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. *Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo rococó*. In: Revista Barroco. Belo Horizonte: UFMG, 1983. (Publicação nº 12), p. 231-142.
- (2012/ 2013) – *Joaquim José da Natividade: Mestre pintor do período do Rococó mineiro*. «Revista Barroco». Belo Horizonte: Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro (Publicação nº 20), p. 243-258.
- (1828-2008) – *Manoel Victor de Jesus – 180 anos de morte*. Panfleto promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes.
- (2010) – *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, p. 122-129.

AS REPRODUÇÕES DE ESCULTURAS DA ANTIGUIDADE EM GESSO PATINADO E TERRACOTA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

RUI MORAIS*

Resumo: Das cerca de setecentas reproduções em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis figuram alguns exemplares que têm como tema obras de escultura da antiguidade clássica.

A presença de números de catálogo na maioria das reproduções faz pensar que estas teriam integrado dactiloteccas temáticas onde se apresentavam obras de escultura dos mais afamados museus da Europa. É assim possível que estas possam ter estado originalmente agrupadas segundo os museus de origem, referidos individualmente, “Museo Capitolino”, “Museu Vaticano”, ou em conjunto, “Museo di Fizenze e Parigi”, “Museo Vaticano e Capitolino”, “Museo di Napoli e Villa Albani”, “Musei Diversi”.

Palavras-chave: Reproduções; Esculturas; Antiguidade; Dactiloteccas; Museu Nacional Soares dos Reis.

Abstract: Among the almost seven hundred plaster cast and ceramic replicas at the Soares dos Reis National Museum, there are some pieces featuring subjects from sculptures of classical Antiquity. The fact the majority of the replicas bear catalogue numbers suggests they may have been included in thematic *Daktyliothecae* (gem cast collections), which contained works of sculpture from the most renowned museums in Europe. They may possibly have been grouped according to museum of origin, referred to individually, “Museo Capitolino”, “Museo Vaticano”, or jointly, “Museo di Fizenze e Parigi”, “Museo Vaticano e Capitolino”, “Museo di Napoli e Villa Albani”, “Musei Diversi”.

Keywords: Imitations; Sculptures; Antiquity; *Daktyliothecae*; Museu Nacional Soares dos Reis.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CECH. rmorais@letras.up.pt.

ENQUADRAMENTO

Em meados de oitocentos havia em Roma uma rede de interesses ligada à “indústria” do antigo – eruditos, antiquários, mediadores, restauradores, copistas e também falsificadores¹. A pressão do mercado internacional ávido por exibir nas suas casas as obras-primas dos antigos e modernos encontrava uma certa resistência da tutela pontifícia que regulava e moldava as exportações das obras de arte originais, incentivando deste modo a aquisição de cópias, reproduções em gesso e de uma variedade de *souvenirs*².

Em 1807 o Papa Pio VII, no quirógrafo de 1 de Outubro inserido no édito do Pro Camerlengo cardeal Giuseppe Dória-Pamphili, sintetiza de modo assaz eficaz a relação entre os vestígios antigos (neste caso da própria cidade de Roma) e os comerciantes, os artistas e os eruditos, que se interessavam pelo vasto mercado artístico e antiquário que em muito contribuía para o conhecimento da modernidade³. Tudo parecia rodar à volta destes visitantes, que alimentavam um vivo mercado de artefactos arqueológicos, bem como de restauradores e copistas. Neste clima, muitas das antigas famílias com dificuldades económicas, tentavam desfazer-se dos seus bens, o que levava à fragmentação do património artístico familiar⁴. O governo Papal, já com o anterior Papa Pio VI, tentava controlar este fenómeno da saída de antiguidades através da criação de licenças de exportação para quem quisesse levar peças antigas para fora do Estado. A situação chegou a um tal ponto que, no édito atrás referido, o Papa Pio VII promulgará (sem grande sucesso) a interdição de venda de objetos antigos ao estrangeiro⁵.

São também conhecidos organismos da tutela entretanto criados para evitar o depauperamento do património histórico, artístico e arqueológico. É o caso do Comissariado para as Antiguidades e do já referido Camerlengo que administrava os bens do Sacro Colégio através de leis especiais, intituladas *licentiae extrabendi* e *patentes extrabendi*⁶. Muitas das obras saídas de Roma como consequência da pilhagem efetuada pelo exército napoleónico (18 de Junho de 1796), irão ser devolvidas depois do Congresso de Viena (9 de Junho de 1815), em parte graças às pressões de Antonio Canova, encarregue pelo Papa Pio VII de fazer reentrar em Roma as obras deportadas⁷.

¹ PINELLI, 2010, 62.

² PINELLI, 2010: 70.

³ BENOCCI, 2006: 83.

⁴ ARATA, 2008: 61.

⁵ MELEGATI, 2008: 105.

⁶ ARATA, 2008: 62.

⁷ ARATA, 2008: 70.

Para satisfazer a procura deste “exército de compradores”, Roma compensava com um igual número de produtores, artistas e artesãos, incluindo estrangeiros que solicitados por uma clientela ampla e diversificada, souberam incrementar e diversificar a própria oferta, recorrendo a técnicas artísticas e a modalidades produtivas bem conhecidas ou a novas experiências, adaptando-as às novas exigências⁸.

É neste contexto que nos aparece na Europa e, em particular, em Itália, nos primeiros decénios de setecentos e no decurso de oitocentos o gosto pela aquisição de reproduções de gemas e camafeus adquiridas por colecionadores e por viajantes que visitavam a cidade eterna⁹. Esta era uma forma de poder apreciar, ainda que indiretamente, os originais que se encontravam nas mais importantes coleções públicas e privadas, a maioria das quais na posse das mais poderosas famílias, como é o caso dos Médicis, dos Orsini, dos Este e dos Farnese, entre outras¹⁰.

O principal mercado para adquirir estes objetos era a cidade de Roma, onde existiam uma série de pequenas oficinas que se dedicavam a estas atividades. Os artesãos – a que bem poderíamos qualificar de artistas – estavam bem organizados de modo a poder responder às numerosas solicitações. Estas atividades eram acompanhadas por interesses comerciais que implicavam as devidas autorizações dos proprietários para a reprodução das gemas e camafeus.

Estas peças de formato oval e circular, algumas vezes com ângulos retos (retangulares ou quadrados), eram emolduradas com um cartão prensado com bordadura negra ou dourada a imitar o ouro. Quando não incluídas dentro de caixas em forma de livro estas reproduções eram integradas em estojos / mostruários de madeira forrados com um pano verde. Muitas vezes estes produtos estavam numerados de modo a poderem ser identificados nos catálogos descritivos dos motivos iconográficos representados. Estavam assim criadas as primeiras dactilotecas da época moderna.

As primeiras dactilotecas surgem na 2ª metade do século XVIII (entre 1753 e 1776) pela mão de Daniel Lippert a que se seguiram toda uma série de dactilotecas com vários formatos. O mais tardar em 1800, as dactilotecas eram já uma forma de publicação bastante difundida e que interessava sobretudo para o ensino mas também eram bastante apreciadas pelos amantes das artes dos mais variados estratos sociais e das mais variadas áreas. Para além dos textos que acompanhavam as dactilotecas e os respetivos catálogos surgiram também um grande número de

⁸ PINELLI, 2010: 98.

⁹ VENETUCCI, 2007: 157.

¹⁰ BERNARDINI *et al.*, 1998: 15.

livros científicos que chamavam a atenção para a utilidade das gemas e para o seu uso didático e pedagógico¹¹.

As dactiloteclas eram usadas para permitir a formação dos artistas e a educação do gosto. Era assim suposto que os artistas pudessem aprender o desenho correto do rosto dos deuses e dos heróis com base nas reproduções das gemas antigas¹². Mas o tema das gemas também era tratado em ambientes universitários a partir de meados do século XVIII. O caso mais paradigmático foi o de Christian Gottlob Heyne (1729-1812), professor de arqueologia na Universidade de Göttingen¹³. Havia uma verdadeira rede de intercâmbio com os colecionadores, de modo a facilitar as permissões para encontrar novas temáticas e copiar os modelos mais divulgados a partir dos originais. Como já mencionámos, Roma era o centro da produção e do comércio destas reproduções, em parte graças à presença de numerosas coleções de gemas e camafeus, como por exemplo a do Vaticano que incluía a valiosa coleção de Cristiano Dehn, adquirida em 1777 pelo Papa Pio VI¹⁴.

A partir da segunda metade do século XVIII, as obras dos escultores contemporâneos começaram a estar presentes no repertório figurativo dos incisores de gemas e camafeus e, conseqüentemente, também nas reproduções feitas em Roma. Os escultores mais imitados foram o italiano Antonio Canova (1757-1822) e o dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844), seguidos dos alunos de ambos: Gibson, Wolff, Trentanove, Bienaimé, Tenerani, entre outros¹⁵. Substituíam-se assim alguns dos temas da glíptica de setecentos que imitavam as moedas e as gemas e camafeus antigos, realizados em dimensões assaz reduzidas (os trabalhos de Giovanni Pichler tinham uma dimensão média de 3 cm), por pedras de maiores dimensões (maioritariamente camafeus) que podiam melhor evidenciar as obras-primas daqueles famosos escultores¹⁶.

A par destas oficinas que faziam reproduções de boa qualidade, em parte graças ao uso de matrizes feitas a partir dos próprios originais, existiam, como já referimos, cópias de má qualidade elaboradas a partir das próprias reproduções¹⁷.

Como referimos, a partir do século XVIII começaram-se a fazer reproduções de gemas e camafeus, utilizando-se para o efeito variadíssimos materiais. Para além do vidro e do gesso patinado, estas réplicas eram feitas em enxofre, mas também as

¹¹ FLECKER, 2006: 95.

¹² BAUER, 2006: 79.

¹³ GRAEPLER, 2006: 39.

¹⁴ BERNARDINI *et al.*, 1998: 36.

¹⁵ STEFANELLI, 1991: 91.

¹⁶ STEFANELLI, 1991: 91-92.

¹⁷ De facto, muitas das obras adquiridas em Roma não eram genuínas. O escultor inglês Joseph Nollekens (1737-1823) refere, a propósito deste tópico, que Thomas Jenkins um antiquário que servia de cicerone e por vezes banqueiro dos visitantes ingleses proporcionava aos seus visitantes estrangeiros «intaglios e camafeus realizados pela sua própria gente» o mais rapidamente possível.

havia em barro, em cera, em lacre ou mesmo até em massapão e papel em *maché*. Numa primeira fase o método da impressão, realizado com a ajuda de uma pequena camada de óleo que impedia que o original se colasse à reprodução, dava origem a um molde, normalmente em alto-relevo. Numa segunda fase, a partir desse molde, fazia-se o negativo de modo a que a reprodução ficasse idêntica ao original¹⁸.

Entre nós contamos com uma coleção de mais de setecentas reproduções de gemas, camafeus e medalhas à guarda do Museu Nacional Soares dos Reis que, por razões de programação, não se encontra em exposição permanente.

A coleção possui um carácter enciclopédico e universalista, bem ao gosto da época em que foi reunida, e caracterizava-se pela imensa variedade dos objetos que integrava. Organizava-se em secções como: pintura, artes decorativas, numismática, etnografia, história natural e arqueologia, entre outras.

Muitos dos objetos que a constituem podem ter sido adquiridos por João Allen, um negociante inglês que se fixou no Porto no século XIX e criou um museu de raiz na Rua da Restauração. Algumas peças teriam sido adquiridas por este colecionador numa viagem a Itália realizada em 1826-27. Sabe-se que durante essa viagem Allen encomendou ao famoso escultor Neri um desenho a lápis e uma matriz em gesso, com o correspondente molde em cera, com a sua própria efígie.

No inventário de História Natural e Curiosidades pertencentes ao Museu Allen, feito em 1849¹⁹ são descritos na segunda sala, com o nº 7 os seguintes itens:

- «Medalhas de barro, gesso, cera, marfim, etc. de diff. tes tam.os, avulsas 163»;
- «3 caixinhas com 118 d.as»;
- «1 Caixa em forma de livro com uma collecção de 19 d.as de Neri».

Pela descrição acima referida verificamos que constavam da coleção reproduções em gesso adquiridos de forma avulsa, mas também outras integrados em estojos («3 caixinhas»), como vimos típicos suportes para este tipo de objetos, e ainda «1 caixa em forma de livro» com uma coleção de 19 reproduções em gesso saídas da oficina de Neri.

AS REPRODUÇÕES DE ESCULTURAS DA ANTIGUIDADE

A presença de números de catálogo na maioria das reproduções faz pensar que estas teriam integrado dactiloteccas temáticas onde se apresentavam obras de escultura dos mais afamados museus da Europa. É assim possível que estas possam

¹⁸ RIEDL, 2006: 125.

¹⁹ SANTOS, 2005: 217.

ter estado originalmente agrupadas segundo os museus de origem, referidos individualmente, “Museo Capitolino”, “Museu Vaticano”, ou em conjunto, “Museo di Fizenze e Parigi”, “Museo Vaticano e Capitolino”, “Museo di Napoli e Villa Albani”, “Musei Diversi”, etc.

Com exceção das reproduções que ilustram esculturas do Louvre e da Gliptoteca da Baviera, todas as outras provém de museus de Itália, nomeadamente da *Galleria degli Uffizi*, em Florença, do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles, e, em particular, de Roma (Museu Capitolino, *Museo delle Terme* e Museus do Vaticano). Este é o critério adotado para a apresentação que se segue das reproduções que ilustram esculturas da antiguidade clássica conservadas naqueles museus.

– PARIS, MUSEU DO LOUVRE

Identificámos três reproduções, duas em gesso patinado e uma em terracota, que copiam dois camafeus que ilustram a famosa escultura do Hermafrodita adormecido. Trata-se de uma escultura romana, datada do século II, encontrada na proximidade das Termas de Diocleciano, em Roma, e que copia um original grego (Fig. 1a-c). O colchão, feito em mármore de carrara, foi esculpido em 1619 por Gianlorenzo Bernini, a pedido de Cipião Borghese. Esteve no Palácio Borghese até 1807, data em que foi cedida a Napoleão que a deposita no Museu do Louvre, em Paris.

Uma outra reprodução que encontra paralelo numa escultura atualmente conservada no Louvre ilustra o tema dos Centauros (Fig. 1d). Este tema pertence à escola ródia, onde dois escultores, Aristeas e Papias, naturais de Afrodísias, na Cária (Ásia Menor), propõe uma nova abordagem formal, longe dos cânones clássicos que apresentavam estes seres híbridos como seres ferozes e selvagens.

Na escultura este tema é bem conhecido por dois exemplares em mármore cinza-escuro de época helenística ou romana, conhecidos como o Velho e o Jovem Centauro. Estas esculturas, conservadas no Museu Capitolino, são muito provavelmente cópias antigas de um exemplar helenístico.

A reprodução em terracota inspira-se, todavia, numa outra escultura em mármore branco, como referimos, atualmente conservada no Museu do Louvre. Este exemplar foi encontrado em Roma no século XVII e adquirido por Napoleão em 1907 a Camillo Filippo Ludovico Borghese. Nesta versão vê-se um pequeno Eros nas costas do velho centauro, numa atitude provocatória. O braço direito do centauro está virado para trás, demonstrado que este tem as mãos amarradas. O velho centauro apresenta um certo ar de agonia e tristeza, aqui reforçada pelo jovem Eros que lhe puxa a cabeça para trás.

– BAVIERA, GLIPTOTECA

Uma reprodução em gesso patinado com o fundo colorida de rosa, técnica muito provavelmente adotada da obra de Tommaso Cades, inspira-se na famosa escultura em mármore conhecida por Medusa Rondanini (Fig. 1e). Esta escultura, datada de época romana, foi copiada a partir de um original grego, muito provavelmente do período clássico²⁰. Esta obra está na Gliptoteca da Baviera, na Alemanha, tendo sido adquirida pelo rei Ludovico da Baviera, durante o seu *Grand Tour* em Itália, enquanto príncipe. Segundo Janer Danforth Belson²¹, baseado num testemunho de Pausânias²², esta escultura tinha como modelo o *gorgoneion* dourado oferecido por Antíoco IV, em 170 a. C., exposto como *ex voto*, no muro de contenção sul da acrópole.

– FLORENÇA, GALLERIA DEGLI UFFIZI

São quatro as reproduções que reproduzem obras da *Galleria degli Uffizi* (Florença), uma em gesso patinado que reproduz a escultura do chamado *Apollino* ou *Apolo Medici*, e três que copiam a célebre *Vénus de Médicis*, duas das quais em terracota.

O *Apollino* ou *Apolo Medici* é uma cópia romana de uma escultura helenística do deus Apolo adolescente, do tipo Lykeios (Fig. 1f). Trata-se de uma obra com características afins às produções de Praxíteles, podendo tratar-se de uma réplica de uma obra deste escultor ou pelo menos do seu estilo, havendo mesmo quem a considere obra romana, fruto da criação eclética chamada “segundo classicismo”²³. É possível que o deus sustentasse na mão esquerda um arco. Esta obra foi encontrada em Roma no século XVII e esteve originalmente na coleção Borghese para depois fazer parte da coleção Médicis. Apesar de não ser reconhecida de entre as melhores obras da antiguidade, tratou-se de uma escultura largamente copiada no século XVIII.

A *Vénus de Médicis* é conhecida por uma réplica helenística, datada do século I a. C., provavelmente feita em Atenas, atualmente na *Galleria degli Uffizi*, em Florença. Esta obra copia um exemplar em bronze de um escultor grego desconhecido que possui, à semelhança da anterior, afinidades com as obras de Praxíteles (Fig. 2a-c).

²⁰ FURTWÄNGLER, 1893; BELSON, 1980: 374.

²¹ BELSON, 1980: 373-378.

²² I 21.3; V 12.4.

²³ MARTINEZ, 2007: 335.

A posse da figura é muito espontânea, já que cobre os peitos e o sexo como se tivesse acabado de sair do mar. Trata-se de uma das obras mais copiadas da antiguidade. Ao que parece esta escultura já era conhecida em 1559, e nos finais do século XVII era considerada uma das melhores estátuas conservadas do mundo antigo²⁴.

NÁPOLES, MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL

São também quatro as reproduções de obras do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles.

As três primeiras, em gesso patinado (uma das quais com o fundo rosa) e terracota, ilustram o conhecido Hércules Farnésio (Fig. 2d-f). Trata-se de uma cópia romana em mármore, datada dos finais do século II ou inícios da centúria seguinte, atribuída ao escultor ateniense *Glykon*, que copia um original grego em bronze datado do século IV a. C., obra de Lisipo de cerca de 320 a. C.²⁵. Esta escultura foi reencontrada em Roma em 1546, no *frigidarium* das Termas de Caracala, e passou a fazer parte da coleção de escultura clássica do cardeal Alexandre Farnese, filho do Papa Paulo III. Esteve no Palácio Farnese até 1787, data em que foi trasladada para Nápoles. Nesta versão, várias vezes copiada durante a antiguidade e na época moderna, está representada a faceta humana do herói que fatigado depois de ter morto a Hídria de Lerna (um monstro aquático com forma de serpente policéfala) descansa apoiando-se no seu bastão. Com a mão direita atrás das costas, o herói segura os pomos de ouro do Jardim das Hespérides que lhe asseguram a vida eterna.

A outra réplica, em gesso patinado, reproduz o famoso grupo escultórico conhecido como “O Touro Farnese” ou “O Suplício de Circe”, obra datada do século II a. C. (Fig. 3a). Trata-se da maior escultura antiga do género até à data recuperada. Plínio (N. H. XXXVI, 33-34), refere que esta obra foi esculpida por dois artistas ródios, Apolónio e seu irmão Taurisco, a partir de um único bloco de mármore. Estes escultores foram aprendizes de Menécrates de Rodas, um dos autores das esculturas do Altar de Pérgamo. Foi importada para Roma por Asínio Pólio, um grande colecionador e político que viveu nas décadas finais do período tardo-republicano e os primeiros anos do Principado. A obra foi redescoberta em 1546 durante as “escavações” nas Termas Romanas de Caracala, solicitadas pelo Papa Paulo III, que precisamente financiou aquelas campanhas com a intenção de

²⁴ MANSUELLI, 1958-61: 71-3.

²⁵ KLEINER, 1992: 338-99.

poder vir a encontrar esculturas para decorar a residência palaciana da família Farnese, em Roma²⁶.

CIDADE DO VATICANO, MUSEU VATICANO

Contamos com cinco reproduções, em gesso patinado e terracota, que ilustram temas de esculturas do Museu do Vaticano.

Uma das reproduções retrata uma escultura em bronze dourado que muito provavelmente copia um original grego, conhecida por Hercules do Teatro de Pompeu (Fig. 3b). Pensa-se que o exemplar romano tenha sido enterrado ainda na Antiguidade, após ter sido atingido por um raio. É possível que para o efeito tivesse sido celebrado um ritual expiatório, ao som de rezas misteriosas, chamado de *fulgur condere*, “enterrar o raio”, que os romanos incluíam na categoria dos prodígios²⁷.

Uma das outras reproduções, desta vez em terracota, inspira-se na famosa escultura de Apolo Belvedere, uma cópia romana em mármore de um original grego datado de cerca de 330 a. C., uma das obras mais populares durante os séculos XVIII e XIX (Fig. 3c). A pose pode ser atribuída à escola de Praxíteles, mas o corpo esguio e a cabeça relativamente efeminada (repare-se no longo cabelo) introduz um novo conceito dos deuses do Olimpo. Foi considerada por Winckelmann e Goethe como um dos exemplares mais perfeitos da beleza clássica, tendo sido reproduzida vezes sem conta em museus, academias de arte e em Faculdades de Letras e de Belas Artes²⁸. Alguns especialistas julgam tratar-se de uma obra de Leócares, outros de Eufranor.

Duas das reproduções, em gesso patinado, reproduzem uma das obras mais conhecidas de escultura universal, o conhecido Discóbolo de Míron, datado de meados do século V a. C. (Fig. 3d-e). Trata-se do mais importante escultor da fase de transição do período severo e o chamado momento clássico. Míron nasceu em Eleutéria, uma cidade na fronteira entre a Beócia e Atenas²⁹. De acordo com Plínio³⁰ ele foi aprendiz de Ageladas e rival de um outro escultor chamado Pitágoras. Ainda que só se conheçam réplicas de época romana, o original era de bronze e deveria representar um vencedor do pentatlo nos Jogos Olímpicos, ou ainda Hyakinthos, morto quando lançava o disco. Míron interessava-se pelo movimento do corpo que aqui não aparece como algo totalmente natural, mas sim como uma síntese de ações sucessivas. Esta estátua tornou-se famosa por o artista ter conseguido

²⁶ KLEINER, 1992: 339.

²⁷ Plínio N H. II 146, *apud*. VASCONCELOS, 1913: 486-488.

²⁸ JANSON, 1998: 141-142.

²⁹ RICHTER, 1950: 207.

³⁰ PLÍNIO, N.H. XXXIV.57.

captar o breve momento de pausa entre o ter lançado o disco e o ir lançar o disco, o chamado “momento mirónico”. Foi esculpido com o propósito de ser observado de frente, isto é, pelo lado direito. Ainda não se dominava, em absoluto, a chamada terceira dimensão. Um escritor romano, Petrónio, descreve Míron como “quase capaz de aprisionar homens e animais em bronze”. Várias são as réplicas romanas, mas as reproduções em gesso patinado aqui apresentadas (pelo menos a segunda) são feitas a partir de gemas que parecem copiar a obra do Museu do Vaticano.

A última réplica que se inspira numa escultura do Museu Vaticano é sobejamente conhecida. Trata-se do busto de Péricles encontrado nas proximidades de Tivoli, em 1779 (Fig. 11f). Nesta versão do vaticano o estadista está representado com um elmo coríntio levantado, copiado a partir do protótipo em bronze de Kré-silas, esculpido para a acrópole de Atenas por volta de 440 a. C..

ROMA, MUSEU CAPITOLINO

O maior número de reproduções copia obras do Museu Capitolino, dez exemplares em gesso patinado (dois dos quais com o fundo rosa) e terracota.

Uma das reproduções, em gesso patinado, retrata a cópia romana, conhecida como o “Apolo do Ônfalo” (480-460 a. C.), atribuído a Kálamis, um escultor grego do século V a. C. e precursor do Estilo Severo (Fig. 4a). Nos catálogos das dactiloteças este tema vem erradamente referido como uma escultura de Antínoo.

Mas entre o vasto acervo do Museu encontramos uma réplica em terracota que reproduz uma escultura de Antínoo (Fig. 4b). Esta obra, conservada na chamada Sala do Gladiador, é conhecida pelo nome de *Antínoo Capitolino* ou *Antínoo Albani* (dado que já em 1733 já se encontrava na posse do cardeal Alessandro Albani). As imagens deste jovem, favorito de Adriano, foram difundidas por todo o império, passando, inclusivamente, como referência para escultura de jovens, tornando-se por vezes difícil distinguir se se está a retratar este personagem ou qualquer outro jovem que foi representado com as suas feições.

Deste conjunto destaca-se a reprodução, também em terracota, que ilustra a famosa escultura do Gálata Moribundo (Fig. 4c). O tema aqui retratado está historicamente associado às várias tribos de gauleses que cruzaram o interior da Ásia Menor, em 287 a. C., e se confrontaram em meados do século III a. C. com os Atálidas de Pérgamo que contra eles realizaram uma série de campanhas. Para celebrar as suas vitórias os Atálidas erigiram, pelo menos, em 220 a. C. monumentos comemorativos na acrópole daquela cidade. Neste caso, estamos perante uma composição piramidal em bronze na qual fazia parte, para além da célebre

representação de um chefe gaulês, outros guerreiros bárbaros dispostos nos lados da composição. Os romanos reproduziram várias vezes estas esculturas, talvez para lembrar das suas próprias dificuldades com as tribos célticas do Noroeste da Europa³¹. Na escultura do capitolino é bem visível a musculatura do guerreiro e a expressão de contenção dos sentimentos, tal como o da agonia. Como gaulês está representado com bigode e com um torque no pescoço, ainda que mantenha a chamada “nudez heroica”³². O dramatismo do tema aumenta pela representação das gotas de sangue perceptíveis no lado direito da figura, revelando a situação eminentemente de morte do guerreiro.

Duas outras reproduções, uma em gesso patinado e outra em terracota, parecem inspirar-se numa outra escultura do Capitolino. Trata-se de uma cópia romana de uma escultura de Timóteo que representa o mito de Leda e do Cisne³³, um tema muito popular na arte renascentista italiana (Fig. 4d-e).

No rol das reproduções que se inspiram em esculturas conservadas no Museu Capitolino, temos ainda dois exemplares em terracota que ilustram o famoso grupo escultórico de Eros e Psique (Fig. 4f). Este grupo escultórico, datado de época romana, copia um original grego datado do século II a. C..

Os últimos exemplos aqui coligidos que ilustram obras reunidas no Museu Capitolino correspondem a três exemplares, em gesso patinado com fundo rosa e em terracota, que representam o busto de Homero (Fig. 5a-c). Este busto, conservado na Sala dos Imperadores e Filósofos, é de época romana mas certamente reproduz um original grego de autor desconhecido.

ROMA, MUSEO NAZIONALE DELLE TERME

Duas reproduções, em gesso patinado, reproduzem o tema do chamado Grupo Ludovisi, esculpida por Menelau no último quartel do século I a. C., hoje conservado no *Museo Nazionale delle Terme*, em Roma³⁴ (Fig. 5d). O grupo escultórico é conhecido como Orestes e Electra, título atribuído por Winckelmann que suponha que representava o jovem filho de Clitemnestra quando confidenciava ter cometido o crime matricida (Fig. 5e). Existem outras duas interpretações: a mais antiga é que se trata da representação do jovem Papírio e de sua mãe, a outra, mais recente, identifica a matrona como Fedra e o jovem como Hipólito³⁵. A mais consensual é que

³¹ JANSON, 1998: 143.

³² BRUNEAU, 2010: 97.

³³ BRUNEAU, 2010: 70.

³⁴ KLEINER, 1992: 33.

³⁵ PINELLI, 2010: 32.

se trata de Papírio tema que remontava aos inícios da República romana, quando ainda era permitido aos jovens patrícios assistir às reuniões do Senado. Segundo consta de uma anedota, relatada no período imperial por Aulo Gélio (*Noctes Atticae*) o jovem retornado a casa depois de uma importante reunião do Senado em que se tinha decido a proibição de revelar os temas tratados, foi interposto pela sua mãe, curiosa sobre o que se tinha discutido. Para evitar o embaraço, o jovem contou uma mentira, contando que se tinha discutido se era mais conveniente aos interesses do Estado que cada homem tivesse duas mulheres, ou cada mulher dois maridos. Como se sabe, a confusão instala-se...

As três dezenas de reproduções apresentadas, que ilustram 18 temas distintos da escultura clássica conservadas nos mais reputados museus da Europa, são um bom exemplo da função didática que poderiam ter estas peças, podendo ser observadas por um público mais vasto, impedidas de ter acesso às gemas e camafeus originais, conservadas em museus e coleções privadas de difícil acesso.

É possível que esta tenha sido uma das razões para que João Allen tenha adquirido estas coleções de dactiloteças, como se pudesse transportar o conteúdo de museus em pequenas caixinhas, para depois as apresentar num único local, o seu museu particular na rua da Restauração.

BIBLIOGRAFIA

- ARATA, Paolo (2008) – *La diffusione e l'affermazione dei modelli artistici dell'antichità. Il ruolo del Museo Capitolino nella Roma del Settecento*. In *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*. Catalogo della mostra (Roma, 7 marzo-8 giugno 2008). Milano: Silvana, p. 60-71.
- BAUER, Stefanie (2006) – *Wie man eine Daktyliothek zusammenstellt. Überlegungen zu den Ordnungssystemen der Editionen von Lippert und Klausung*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 78-81.
- BELSON, Danforth (1980) – *The Medusa Rondanini: A New Look*. «American Journal of Archaeology», vol. 84, n° 3, p. 373-378.
- BENOCCI, Carla (2006) – *Contributi alla conoscenza della cultura antiquaria spagnola a Roma nei "Tempi Calamitosi" (1802-1814): la circolazione delle opere d'arte, le scelte culturali, le fonti d'indagine*. In BELTRÁN FORTES, J.; CACCIOTTI, B.; PALMA VENETUCCI, B., ed. – *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 83-99.
- BERNARDINI, Luisella; CAPUTO, Annamaria; MASTROROCCO, Mila (1998) – *Calchi di intagli e cammei dalla Collezione Paoletti all'Istituto d'Arte di Firenze*. Firenze: Polistampa.
- BRUNEAU, Philippe (2010, 5ª ed.) – *Greek Art*. In DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc, ed. – *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*. Austria: Taschen, 2 vols, p. 11-114.

- FLECKER, Manuel (2006) – *Kampf um Authentizität – Eduard Gerhard, Tommaso Cades und die Impronte Gemmarie dell’Istituto*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 95-101.
- FURTWÄNGLER, Adolf (1893) – *Meisterwerke der griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen*. Leipzig.
- GRAEPLER, Daniel (2006) – *Von der Liebhaberei zur strengen Wissenschaft: Abdrucksammlungen und Gemmenstudium an der Universität Göttingen seit 1763*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 39-52.
- JANSON, Horst Woldemar (1998, 6ª ed.) – *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KLEINER, Diana (1992) – *Roman Sculpture*. Yale.
- MANSUELLI, Guido (1958-61) – *Galleria degli Uffizi: le sculture*. Roma.
- MARTINEZ, Jean-Luc (2007) – *Les styles praxitéliants aux époques hellénistique et romaine*. In PASQUIER, A; MARTINEZ, J.-L., ed. – *Praxitèle, Exhibition Catalogue*. Louvre (23.3). Paris, p. 294-359.
- MELEGATI, Luca (2008) – *Giovanni Volpato e il cantiere romano*. In *Ricordi dell’Antico. Sculture, porcellane e arredi all’epoca del Grand Tour. Catalogo della mostra (Roma, 7 marzo-8 giugno 2008)*. Milano: Silvana, p. 104-113.
- PINELLI, Antonio (2010) – *Souvenir. L’industria dell’antico e il Grand Tour a Roma*. Roma: Editori Laterza.
- RIEDL, Nanna (2006) – *Von der Kunst Helden zu schaffen – Techniken der Steinbearbeitung und der Herstellung von Repliken*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 121-130.
- RITCHER, Gisela (1950) – *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. Yale.
- SANTOS, Paula Leite (2005) – *Um colecionador do Porto romântico: João Allen (1781-1848)*. Porto: FCT/IPM.
- STEFANELLI, Pirzio Biroli (1991) – *Le opere di Thorvaldsen nelle glittica romana dell’Ottocento*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l’ambiente, l’influsso, il mito*. Roma: L’Erma di Bretschneider, p. 91-99.
- VASCONCELOS, José Leite (1913) – *As Religiões da Lusitânia*. III. Lisboa.
- VENETUCCI, Beatrice Palma (2007) – *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all’ Ottocento*. Roma: De Luca Editori d’Arte.



Fig. 1a-c. Hermafrodita em gesso patinado e terracota.



Fig. 1d. Velho e o Jovem Centauro em terracota.

Fig. 1e. Medusa Rondanini em gesso patinado rosa.

Fig. 1f. *Apolo Medici* em gesso patinado.



Fig. 2a-c. Vénus de Médicis em gesso patinado e terracota.



Fig. 2d-f. Hércules Farnese em gesso patinado, terracota e gesso patinado rosa.



Fig. 3a. O Touro Farnese em gesso patinado.



Fig. 3b. Hércules do Teatro de Pompeu em gesso patinado.



Fig. 3c. Apolo Belvedere em terracota.



Fig. 3d-e. Discóbolo de Míron em gesso patinado.



Fig. 3f. Busto de Péricles em terracota.



Fig. 4a. Apolo do Ônfalo em gesso patinado.

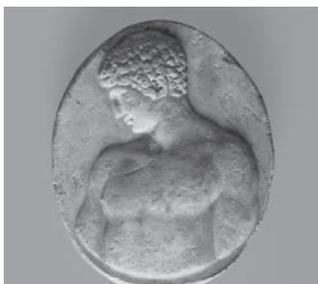


Fig. 4b. Busto de Antínoo em terracota.



Fig. 4c. Gálata Moribundo em terracota.



Fig. 4d-e. Leda e o Cisne em gesso patinado e terracota.



Fig. 4f. Eros e Psique em terracota.



Fig. 5a-c. Busto de Homero em gesso patinado, terracota e gesso patinado rosa.



Fig. 5d-e. Grupo Ludovisi em gesso patinado; Orestes e Electra em gesso patinado.

AS REPRODUÇÕES DE OBRAS DE ANTONIO CANOVA E BERTEL THORVALDSEN EM GESSO PATINADO E TERRACOTA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

RUI MORAIS*

Resumo: Um dos aspetos mais interessantes da glíptica de setecentos foi a utilização de motivos da escultura antiga e contemporânea no repertório figurativo dos incisores de gemas. Alguns dos temas reproduzidos tinham sido tratados na obra de Winckelmann mas, na sua maioria, copiavam os exemplares provenientes das escavações das cidades de Pompeia e *Herculaneum*. Nos finais de setecentos, mais exatamente a partir de 1790, começa-se a reproduzir nas gemas as já famosas obras de escultura de Antonio Canova (1757-1822) e, posteriormente, de Bertel Thorvaldsen (1770-1844), e de alguns dos alunos e seguidores de ambos como, por exemplo, Gibson, Wolff, Trentanove, Bienaimé, Tenerani¹.

Palavras-chave: Reproduções; Antonio Canova; Bertel Thorvaldsen; Museu Nacional Soares dos Reis.

Abstract: One of the most interesting aspects of 18th century glyptography is the use of motifs from ancient and contemporary sculpture in the figurative repertoire of gem engravers. At the height of their expansion, from the mid-1700s, the most imitated motifs (apart from the clients' portraits) came from coins and famous gems of Antiquity, even though the engravers would at times give themselves to whimsical reinvention. Some of these depictions were mentioned in the work of Winckelmann, but the majority copied pieces found in excavations at Pompeii and Herculaneum. At the end of the 18th century, particularly from 1790, gem engravers began to imitate the already famous sculptures of Antonio Canova (1757-1822) and, later, of Bertel Thorvaldsen (1770-1844), as well as of some of their students and followers, such as, Gibson, Wolff, Trentanove, Bienaimé, Tenerani².

Keywords: Imitations; Antonio Canova; Bertel Thorvaldsen; Museu Nacional Soares dos Reis.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CECH. rmorais@letras.up.pt.

¹ STEFANELLI, 1991: 91; ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 109.

² STEFANELLI, 1991: 91; ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 109.

INTRODUÇÃO

Um dos aspetos mais interessantes da glíptica de setecentos foi a utilização de motivos de escultura antiga e contemporânea no repertório figurativo dos incisores de gemas. A reprodução em gemas das esculturas destes artistas, particularmente as de Antonio Canova e de Bertel Thorvaldsen, compreende-se na medida em que estas eram consideradas, quer pelo seu valor, quer pela sua importância, a par das esculturas da antiguidade. O sucesso desta prática fez com que as gemas que reproduziam aquelas esculturas passassem a estar presentes em reproduções³ de várias dactiloteças, como a de Tommaso Cades ou Pietro Paoletti que reservam os últimos tomos para ilustrar algumas das obras daqueles artistas. Não raro, estes tomos eram vendidos à parte e misturados com outros temas.

Como referimos no estudo sobre “As reproduções de esculturas da antiguidade em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis” apresentado neste congresso, estão conservadas neste Museu cerca de setecentas reproduções de gemas em gesso patinado e terracota com temas muito variados. Algumas destas reproduções, muito provavelmente adquiridas por João Allen numa viagem a Itália realizada em 1826-27, têm como tema obras de escultura de Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen.

Ainda que estes escultores sejam sobejamente conhecidos, pelo facto de serem os dois maiores representantes da escultura neoclássica, a reprodução de algumas das suas obras nas dactiloteças de meados de setecentos a inícios de oitocentos, exige que aqui façamos um breve enquadramento destes artistas.

BREVE ENQUADRAMENTO ARTÍSTICO DE ANTONIO CANOVA E BERTEL THORVALDSEN

A obra de Antonio Canova está em grande medida associada a Roma, cidade onde o escultor exerceu praticamente toda a sua atividade profissional. Como outros artistas, não havia nascido nesta cidade. Ele é originário de Possagno, uma pequena vila situada a cerca de 80 km a noroeste da antiga República de Veneza. Era neto de um pedreiro, reconhecido pela sua mestria, tendo passado os primeiros tempos da sua vida com ele a fazer modelações em barro. Graças ao seu talento, rapidamente reconhecido nas elites artísticas de Veneza, foi trabalhar nesta cidade junto do famoso escultor Torretto para que aprendesse a sua arte. Com apenas 16 anos

³ As reproduções são, na sua maioria, em vidro, gesso patinado e sulfato de cádmio, mas também os havia em terracota e em cera.

de idade, criou a sua primeira obra-prima, *Eurídice*, a que se seguiram a escultura de *Orfeu* e o grupo escultórico de *Dédalo e Ícaro*. Ainda em Veneza deixa o ateliê de Torretto e cria a sua própria oficina no mosteiro de Santo Estevão⁴. Os seus começos inscrevem-se ainda na tradição do barroco tardio, não sendo por acaso que um dos seus *bozzetti* tenha sido atribuído durante muito tempo a Bernini⁵. Como consagração do seu génio artístico, o ainda jovem escultor recebe uma pensão para estudar em Roma, estabelecendo-se aí nos últimos dias de Dezembro de 1780. Roma era o principal centro de peregrinação, o local ideal para o aperfeiçoamento dos artistas, graças às suas tradições e ao acesso aos monumentos e grandes coleções na posse de entidades públicas e privadas. Rapidamente Canova foi introduzido na comunidade de intelectuais, tendo tido um sucesso imediato. Depois de um breve retorno a Veneza, acabará por se instalar definitivamente em Roma, onde acabará por abrir o seu famoso estúdio perto da *Via del Babuino*. Aí estabelecido, irá gradualmente tornar-se um dos expoentes máximos da escultura neoclássica (Fig. 1a-b). Mas para além da escultura e de outras atividades ligadas às artes, como o desenho, a pintura e a arquitetura, Canova irá ser conhecido como reputado antiquário e colecionador de antiguidades. Graças a esse ecletismo, acabará por ser nomeado (1802) Inspetor-geral das Antiguidades e Belas Artes do Vaticano (cargo que conservou até à sua morte) e Diretor da *Accademia di San Luca* em Roma (1810), considerada a mais prestigiada instituição artística de Itália. Como reconhecimento da atividade exercida para os estados papais, nomeadamente por ter conseguido a devolução de algumas obras pela França (entre elas, o Apolo Belvedere, a *Vénus Médicis* e o *Laocoonte*) acabaria por ser nobilitado pelo papa Pio VII com o título de Marquês de Ischia⁶, tendo essa nobilitação ficado escrita no chamado *Livro de Ouro do Capitólio*⁷. A mestria deste artista foi reconhecida internacionalmente, em particular nas cidades de Viena, Paris, Nápoles e Londres⁸. Este reconhecimento levou-o a instalar-se em Paris, em 1802, local onde esculpiu várias obras de carácter propagandístico para o imperador e sua família, nomeadamente a sua mãe, Marie-Louise, e irmã, Pauline Bonaparte⁹. O contacto privilegiado com a família imperial permitiu-lhe exercer uma influência duradoura

⁴ GEESE, 2006: 264.

⁵ WITTKOWER, 1977: 254.

⁶ HARRISON *et al.*, 2000: 1156.

⁷ Em 1813 Béranger decorou uma jarra de porcelana de Sèvres com o solene desfile militar organizado em 27 de Julho de 1798 em Paris para celebrar a chegada de pinturas e esculturas precedentes de Itália. Aí se reconhecem estátuas, como o *Apolo de Belvedere*, o *Laocoonte*, a *Vénus Médicis*, transportadas em carros rudimentares de madeira. Após a queda de Napoleão, o Congresso de Viena sentenciou que estas e outras obras tinham que ser devolvidas (CISERI, 2004: 41).

⁸ WITTKOWER, 1977: 254.

⁹ CISERI, 2004: 41; 382.

nos artistas franceses e desfrutar de uma reputação inigualável que perdurou até a sua morte, em 1822¹⁰.

Igualmente emblemática foi, como referimos, a figura de Bertel Thorvaldsen, o jovem de origem Dinamarquesa que haveria de disputar com Canova a reputação de maior escultor de finais de setecentos e os inícios da centúria seguinte. Filho de um entalhador de madeira islandês, o seu talento para o desenho foi reconhecido desde jovem, tendo sido aluno do pintor Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1804). Depois de completar os seus estudos nas aulas de modelagem em gesso na Academia de Copenhaga, assistiu, a partir de 1781, às aulas de modelação. Depois de ter recebido vários prémios e medalhas da Academia Real de Belas Artes da Dinamarca, acabará por receber uma bolsa de estudos daquela academia para estudar em Roma¹¹. Como gostava de dizer este escultor dinamarquês, o seu “nascimento” dá-se no momento em que chegou a Roma, no dia 8 de Março de 1797¹² (Fig. 1c).

Tendo passado grande parte da sua vida nesta cidade, cerca de quarenta anos (1797-1838), o jovem artista foi ganhando boas relações com a sociedade romana e com os diplomatas, os intelectuais e os colecionadores que aí viviam¹³. Num primeiro momento foi importante o seu contacto com Georg Zoëga, um seu conterrâneo, famoso investigador da antiguidade, que vivia há bastantes anos nesta cidade¹⁴. Mas ainda mais frutífera seria o contacto com Canova, que inicialmente o recebeu de forma fria e distante, mas que acabaria por desenvolver por ele uma amizade bastante estreita¹⁵. O suposto antagonismo e competição entre os dois artistas, se é que existiu entre ambos ou apenas da parte de algum deles, proporcionou um nobre sentimento de emulação que certamente se repercutiu na obra destes artistas. Muitos dos temas já tinham sido contemplados por Canova, mas Thorvaldsen dá-lhes um toque mais simples e natural, mais próximo dos ideais clássicos¹⁶.

Seguindo o percurso de Canova, Thorvaldsen acabará por ingressar (1808), como membro, na *Accademia di San Luca*. E uma vez aí, não se limitará aos deveres de professor ordinário, mas irá subscrever, em 1825, com um seu colega, Tommaso Minardi, uma importante reforma do ciclo de estudos¹⁷. Após a morte de Canova, em 1822, Thorvaldsen acabará por se tomar presidente desta academia em 1827¹⁸.

¹⁰ NORMAND-ROMAIN, 2010: 855.

¹¹ GEESE, 2006: 271.

¹² NORMAND-ROMAIN, 2010: 854.

¹³ DEBENEDETTI, 1991: 43; CAMPITELLI, 1991: 59; ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 107.

¹⁴ ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 107.

¹⁵ ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 107.

¹⁶ NORMAND-ROMAIN, 2010: 854.

¹⁷ ELENA DI MAJO & SUSINNO, 1991: 14; DEBENEDETTI, 1991: 44-45.

¹⁸ DEBENEDETTI, 1991: 45; ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 107.

Entre outras responsabilidades fez parte da Comissão Consultiva responsável pela avaliação dos mármore antigos adquiridos pelo Vaticano, presidida por Canova, e é denominado membro da Academia Romana de Arqueologia e do prestigiado Instituto Internacional de Correspondência Arqueológica, para além de conselheiro artístico de alguns Estados pré-unitários, em particular os Reinos de Nápoles e da Sardenha¹⁹.

Para além de ser considerado um dos maiores escultores da sua época, ao ponto de ser designado por “Fídias do Norte”²⁰ e “Patriarca dos Baixos-Relevos”²¹, Thorvaldsen reuniu, graças à sua sólida solidez financeira, mais de dez mil objetos de Arte Antiga, entre os quais cerca de duas mil gemas, adquiridas em diferentes locais, muito provavelmente provenientes das grandes necrópoles etruscas que naquela altura foram alvo de intensas escavações. As gemas serviam não apenas como objetos de museu mas também para o estudo de motivos que ele reproduzia em esculturas. E é curioso que estas mesmas esculturas voltavam a ser reproduzidas nas gemas, pelo facto de ser o recurso mais adequado para as reproduzir²².

Como já fizemos notar, algumas destas gemas foram reproduzidas em diferentes dactiliotecas, algumas ainda durante a vida deste escultor. Em 1829 já se conhecia uma dactilioteca elaborada por Gerhard Kester e Tommaso Cades composta por 120 reproduções de gemas antigas, nas quais se incluíam doze esculturas de Thorvaldsen²³.

AS REPRODUÇÕES EM GESSO E TERRACOTA

Nas várias dactiliotecas da antiga coleção João Allen, atualmente em depósito no Museu Nacional Soares dos Reis, identificamos²⁴ algumas reproduções em gesso e terracota que copiam temas de escultura em mármore de Antonio Canova e de Bertel Thorvaldsen.

Algumas das numerosas obras criadas por Canova foram copiadas em gemas pelos maiores incisores de gemas da época, que depois seriam reproduzidas em várias dactiliotecas. Na coleção de reproduções de gemas em gesso e terracota do

¹⁹ ELENA DI MAJO & SUSINNO, 1991: 14.

²⁰ ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 107.

²¹ JORNAES, 1991: 35.

²² ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 107-109.

²³ ANGELOVA & KOCKEL, 2006: 108.

²⁴ Normalmente estas peças vinham acompanhadas de um catálogo manuscrito. Infelizmente não encontramos estas referências para as dactiliotecas de João Allen, o que exigiu um estudo minucioso dos motivos iconográficos e a sua identificação a partir de catálogos de outras dactiliotecas, quer na sua versão original, quer a partir de obras recentes (estudos monográficos e artigos da especialidade) dedicadas a este tema.

Museu Nacional Soares dos Reis figuram algumas das obras mais emblemáticas do artista.

O tema da figura feminina, trabalhado dúzias de vezes por Canova, tanto em figuras isoladas como em grupos e baixos-relevos, está nesta coleção ilustrada pelo tema das *Três Graças* e das deusas Vénus e Hebe.

O tema das *Três Graças*, criado para a imperatriz francesa Josefina de Beauharnais, a primeira mulher de Napoleão Bonaparte, está reproduzido a partir de um exemplar exposto no Museu do Mónaco, na Baviera, ainda que a primeira versão do artista esteja no Museu Hermitage (São Petersburgo). Como salientou Judith Carmel-Arthur²⁵, trata-se de uma obra onde se destaca a virtuosidade no tratamento do corpo feminino em movimento e a capacidade e habilidade de criar um conjunto que entrelaça os corpos com enorme fluência e delicadeza, baseado no contraponto harmonioso das formas e na exploração dos efeitos subtis da luz e da sombra (Fig. 2a). O escultor de Possagno representa um tema frequente no mundo das artes, mas exprime-o através de um novo ideal de beleza. Os corpos das *Três Graças* não levam a qualquer sentimento carnal, pois a beleza da sua nudez transporta-nos para um mundo imaterial, para um mundo primitivo, elevando a obra a uma esfera de sensualidade poética. Esta obra, uma das últimas obras-primas do artista, foi recebida com expectativa, graças à consagração e fama que o artista usufruía.

As esculturas das deusas Vénus e Hebe refletem a encarnação da beleza feminina de acordo com ideais neoclássicos. A deusa Vénus está representada no banho, segundo o original conservado no Palácio Pitti, em Florença (Fig. 2b). A escultura transmite a sensualidade da deusa, posicionada a três quartos, com o rosto de lado como se pretendesse evitar o contacto direto com o espectador. Segura com a mão esquerda o vestido que cobre parte do corpo desnudo e lhe esconde um dos seios e o sexo.

Hebe, a filha legítima de Zeus e Hera, está representada segundo o ideal de juventude, pois esta deusa possuía o privilégio da juventude eterna (Fig. 2c). A versão aqui ilustrada copia aquela conservada no Museu Hermitage, em São Petersburgo (datada entre 1800 e 1805), em que a deusa está representada na tarefa de escanção do Olimpo, um dos atributos consagrados por esta donzela aos trabalhos domésticos²⁶.

Vários são os exemplares conhecidos com o tema de *Eros e Psique* atribuídos a Canova. A versão contemplada na reprodução em terracota da dactiloteca de João Allen reproduz a versão existente no Louvre (Paris), ainda que se conheça um exemplar mais tardio no Museu Hermitage (St. Petersburgo). O tema foi inspirado na

²⁵ CARMEL-ARTHUR, 2002: 6-12.

²⁶ Entre outras tarefas, Hebe preparava o banho de Ares e ajudava Hera a atrelar o seu carro.

leitura da obra de Apuleio, *Conto de Amor e Psique*²⁷. A obra de Canova representa uma obra-prima na procura do equilíbrio: a posição diagonal e simultaneamente divergente das figuras são equilibradas pela forma triangular da disposição das asas abertas do Eros (Fig. 2d). A obra transmite um erotismo subtil e refinado, perceptível na atitude de Eros que contempla com ternura o rosto da jovem amada e na atitude de Psique que lhe retribui com igual intensidade e doçura, rodeando a cabeça de Eros com as suas mãos²⁸. A gestualidade das figuras respeita os cânones estéticos de Winckelmann, na medida em que as figuras estão representadas no momento que antecede o beijo, um momento cheio de tensão, mas livre da agitação emocional que o ato do beijo provocaria no espectador. Os corpos dos jovens adolescentes estão idealizados segundo um princípio de beleza absoluta e espiritual, revelando que o amor que ambos professam está prestes a materializar-se.

De entre os vários personagens heroicos ilustrados por Canova está a figura de Páris, filho de Príamo, rei de Troia, responsável pelo rapto de Helena e que iria espoletar a famosa guerra entre Gregos e Troianos cantada por Homero. Segundo os catálogos das dactilotecas consultadas o busto de Páris, como aquele aqui ilustrado, foi copiado a partir de um original existente no antigo Reino da Baviera (Fig. 2e). Atualmente esta escultura está em Munique, capital do estado federal da Baviera, na chamada *Neue Pinakothek* (Nova Pinacoteca), um museu integrado na chamada Munique “Kunstareal” (a “área das artes”), que reúne dois outros museus (Alte Pinakothek e Pinakothek der Moderne).

Uma das obras-primas de Canova foi, no entanto, a escultura de *Perseu triunfante*, esculpido num curto espaço de tempo, depois de uma longa paragem e no retorno do escultor de uma viagem à Alemanha. Esta escultura, realizada entre o final do ano de 1800 e os primeiros meses de 1801, foi esculpida de acordo com a teoria da imitação/emulação enunciada por Winckelmann. A imagem do herói, realizada no estilo heroico, inspira-se no *Apolo de Belvedere*, uma cópia de época romana de um original grego em bronze, de autor desconhecido, em exposição no *Cortile Ottagono* do Museo Pio-Clementino (Cidade do Vaticano), considerada a obra clássica por excelência (Fig. 3a-b). A imagem de Perseu gozou, de imediato, de grande fama, facto que levou o Papa Pio VII a adquiri-la e a instalá-la nos Museus Vaticanos, no pedestal onde tinha estado a escultura de Apolo Belvedere confiscada pelas tropas Napoleónicas e exposta no Museu do Louvre²⁹. Como já comentamos, este escultor conseguirá, mais tarde, a devolução desta e de outras estátuas, iniciativa que originou a sua nobilitação por Pio VII que lhe atribuiu o

²⁷ Esta obra está traduzida em português por Delfim Leão, Edições Cotovia, 2010.

²⁸ GEESE, 2006: 265.

²⁹ PINELLI, 1991: 25-29.

título de Marquês de Ischia. Voltando à escultura de Perseu. Esta não está representada em combate, mas antes no seu triunfo, no momento de relaxamento após a tensão da luta com a Medusa, o monstro ctónico do sexo feminino e uma das três Górgonas, que petrificava quem a olhasse diretamente. Com esta escultura, este escultor veneziano acabará por ser intitulado o maior escultor desde Fídias, havendo quem o designasse por *Novo Fídias*³⁰.

A este escultor são também atribuídas as obras que representam Napoleão Bonaparte, com destaque para um busto realizado em 1802, a pedido do próprio imperador (Fig. 3c), e de uma estátua colossal, concebida no estilo heroico³¹ (Fig. 3d). Nesta escultura o imperador dos franceses e agora rei de Itália, está identificado como Marte, o pacificador, que sustém na mão esquerda um bastão e na palma da mão direita uma Vitória dourada em cima do globo terrestre³². Esta obra, realizada entre 1803 e 1806, foi apresentada com sucesso em Roma, mas quando chegou a Paris, apenas em 1811 (devido a dificuldades de transporte), Napoleão não se atreveu a mostrar a estátua ao público, pois a nudez heroica aí representada era claramente inaceitável em França. Esta escultura tinha como objetivo a exaltação do imperador mediante um recurso que já usavam os escultores romanos: colocar a cabeça do imperador sobre um corpo idealizado e com atributos alusivos a uma divindade³³. Esta escultura, inicialmente destinada à sala dos homens ilustres no Museu do Louvre, acabaria por ser praticamente escondida dos visitantes deste museu³⁴. Após a queda de Bonaparte (1814) esta escultura acabaria por ser adquirida a Luís XVIII pelo governo Britânico e entregue em 1816 ao antigo herói de Waterloo, o Duque de Wellington, que acabaria por ser primeiro-ministro por duas vezes. Atualmente esta escultura está em Apsley House, a antiga residência londrina dos Duques de Wellington.

Uma das reproduções comumente presentes nas dactiloteclas que copiam gemas alusivas à obra escultórica de Canova é uma imagem que ilustra uma figura feminina, interpretada como a alegoria do conhecimento ou da felicidade, diante do busto do Príncipe Zizendorph (Fig. 3e). A personagem representada no busto corresponde a Karl Johann Christian Graf von Zinzendorf (1739-1813), um importante homem de estado da corte de Ausburgo que acabou por ser governador de Trieste em 1776.

Como referimos, à semelhança das obras de Canova foram também copiadas a partir de gemas que ilustravam algumas das esculturas e baixos-relevos do dina-

³⁰ JOHNS, 1998: 25; 65-66.

³¹ GEESE, 2006: 268.

³² CISERI, 2004: 45.

³³ CISERI, 2004: 45.

³⁴ NORMAND-ROMAIN, 2010: 857.

marquês Bertel Thorvaldsen. Sabemos, pelos catálogos das diferentes dactilotecas consultadas, que estas gemas foram feitas por Luigi Pichler (1773-1854), um artista germano-italiano que trabalhou como incisor na Academia de Belas Artes de Viena, criando réplicas de algumas das joias mais famosas na Áustria, conservadas no Gabinete de Viena, oferta do Papa Pio VII, atualmente conservadas no *Kunsthistorisches Museum* (Museu de História de Arte).

No Museu Nacional Soares dos Reis, identificamos, para além do busto do escultor, três reproduções em gesso patinado. Dois deles copiam os célebres baixos-relevos de forma circular intitulados com a representação de mulheres aladas e crianças alusivas ao Dia (*Il Giorno*) (Fig. 4a) e à Noite (*La Notte*) (Fig. 4b). Estes temas, talvez os mais copiados na glíptica e noutras artes menores, foram sendo trabalhados em várias versões pelo artista dinamarquês ao longo dos anos. Existem versões destas obras do escultor dinamarquês no Museu Thorvaldsen, em Copenhaga. Como opostos estes medalhões circulares em baixo-relevo representam as duas metades de um dia, mas juntos simbolizam a sua totalidade.

Num estudo da autoria de Elena di Majo e Stefano Susinno³⁵, incluído na obra monográfica *Thorvaldsen L'ambiente, l'influsso, il mito*, menciona-se uma carta de um certo Marcello Marulli, duque de duque de Ascoli, ao escultor dinamarquês. Esta carta, proveniente de Nápoles e datada de 12 de Dezembro de 1821, refere que o seu irmão Paolo Marulli havia já adquirido o baixo-relevo da *Notte* por duzentos e cinquenta escudos romanos e que pretendia outros três baixos-relevos, para os quais oferecia seiscentos escudos. Este exemplar, atualmente conservado no *Museo di Capodimonte*, é, pois, um dos vários modelos criados pelo escultor.

A outra reprodução em gesso patinado que copia uma gema de Luigi Pichler, retracta um outro baixo-relevo de Thorvaldsen onde se representa a figura de Baco reclinado que dá de beber a um génio alado (Fig. 4c).

Como se referiu, as obras de Antonio Canova e de Bertel Thorvaldsen tiveram um grande sucesso na glíptica do seu tempo, facto não só devido à notoriedade dos artistas, mas também pelo hábito de se reproduzirem as gemas em dactilotecas feitas por artesãos especializados nestas reproduções que permitiam chegar a um público mais vasto. Embora as dactilotecas do Museu Nacional Soares dos Reis não estejam completas e se desconheçam os correspondentes catálogos manuscritos, as peças aqui apresentadas ilustram algumas das obras de dois dos maiores escultores do período neoclássico que trabalharam em Roma entre os finais de setecentos e a centúria seguinte.

³⁵ MAJO & SUSINNO, 1991: 11-19.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELOVA, Gergana; KOCKEL, Valentin (2006) – *Thorvaldsen und die Gemmen*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 107-109.
- CAMPITELLI, Alberta (1991) – *La scuola di Thorvaldsen nelle Ville Torlonia di Roma e Castel Gandolfo*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l' ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 59-76.
- CARMEL-ARTHUR, Judith (2002) – *Canova and Scarpa in Possagno*. In RICHARD, Bryant; CARMEL-ARTHUR, Judith e; SCARPA, Carlo, ed. – *Museo Canoviano*. Possagno: Axel Menges, vol. 22, p. 6-12.
- CISERI, Ilaria (2004) – *El Romanticismo. 1780-1860: El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Toledo: Electa.
- DEBENEDETTI, Elisa (1991) – *Il ruolo di Thorvaldsen nell'ambito delle istituzioni culturali a Roma*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l' ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 43-57.
- GEESE, Uwe (2006) – *La escultura neoclásica*. In TOMAN, Rolf, ed. – *Neoclassicismo y Romanticismo. Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo (1750-1848)*. Barcelona, p. 250-316.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul e; GAIGER, Jason (2000) – *Art in theory, 1648-1815: an anthology of changing ideas*. Oxford.
- JOHNS, Christopher (1998) – *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- JORNAES, Bjarne (1991) – *Thorvaldsen's "Triumph of Alexander" in the Palazzo del Quirinale*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l' ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 35-41.
- JUDITH, Carmel-Arthur (2002) – *Canova and Scarpa in Possagno*. In RICHARD, Bryant; CARMEL-ARTHUR, Judith e; SCARPA, Carlo, ed. – *Museo Canoviano*. Possagno: Axel Menges, vol. 22, p. 6-12.
- LEÃO, Delfim (2010) – *Conto de Amor e Psique (Apuleio)*. Lisboa:Edições Cotovia.
- MAJO, Elena; SUSINO, Stefano (1991) – *Thorvaldsen a Roma e in Italia. Criteri di una mostra e qualche spunto di ricerca*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l' ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 11-19.
- NORMAND-ROMAIN, Antoinette (2010, 5ª ed.) – *Neoclassicism*. In DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc, ed. – *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*. Austria: Taschen, 2 vols, p. 851-864.
- PINELLI, Antonio (1991) – *Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen: due modelli di "nudo eroico" a confronto*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l' ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 21-33.
- STEFANELLI, Pirzio Biroli (1991) – *Le opere di Thorvaldsen nelle glittica romana dell'Ottocento*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l' ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 91-99.
- (2007) – *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*. I. Roma: Gangemi Editore.
- WITTKOWER, Rudolf (1977) – *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial.



Fig. 1a. Busto de Antonio Canova em gesso patinado.



Fig. 1b. Busto de Antonio Canova em terracota.



Fig. 1c. Busto de Bertel Thorvaldsen em gesso patinado.



Fig. 2a. As Três Graças em gesso patinado.



Fig. 2b. Vênus no banho em gesso patinado.



Fig. 2c. Hebe em gesso patinado.



Fig. 2d. Eros e Psique em gesso patinado.



Fig. 2e. Busto de Páris em gesso patinado.



Fig. 3a. Busto de Perseu Triunfante em gesso patinado e terracota.



Fig. 3b. Busto de Perseu Triunfante em terracota.



Fig. 3c. Busto de Napoleão Bonaparte em gesso patinado.



Fig. 3d. Estátua de Napoleão Bonaparte em gesso patinado.



Fig. 3e. Figura feminina diante do busto do Príncipe Zizendorph, em gesso patinado.



Fig. 4a. *Il Giorno* em gesso patinado.



Fig. 4b. *La Notte* em gesso patinado.



Fig. 4c. Baco dá de beber a um génio alado, em gesso patinado.

LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y SUS VITORES*

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS**

Resumo: Reconhecer as mais relevantes personalidades, a vincular a uma determinada Universidade, pode fazer-se através de diferentes formas; o emblema é uma dessas formas. Em Santiago de Compostela fez-se em diferentes espaços e atendendo a várias abordagens.

Assim se fez em pintura mural, para o exterior, no Colégio de Santiago Alfeo, enquanto, no de San Jerónimo, se inscreveu na pedra dos seus claustros, assinalando personalidades concretas. É, no entanto, na pintura sobre tábua que deixou testemunhos mais relevantes; usou-se, no passado, no edifício da então chamada Real Universidad e, em alguns casos, com a descentralização em facultades, muitos deles acabaram por ser deslocados para outros espaços, também compostelanos.

Palavras-chave: Universidade de Santiago de Compostela; *Vitor*; Colégio de Santiago Alfeo; Real Universidade.

Resumen: Reconocer a las más relevantes personalidades, a vincular a una determinada Universidad, puede hacerse a través de diferentes formas; el vitor es una más. En Santiago de Compostela se ha hecho en distintos espacios y atendiendo a planteamientos varios.

Así se hizo en pintura mural, hacia el exterior, en el Colegio de Santiago Alfeo, en tanto que, en el de San Jerónimo, se inscribió en la piedra de sus claustros, señalando a personalidades concretas. Es, sin embargo, la pintura en tabla la que ha dejado más relevantes testimonios; se usó, en el ayer, en el edificio central de la, entonces llamada, Real Universidad y, en algunos casos, con la descentralización en facultades muchos de sus exponentes terminaron por trasladarse a otros espacios, también compostelanos.

Palabras clave: Universidad de Santiago de Compostela; *Vitor*; Colegio de Santiago Alfeo; Real Universidad.

Abstract: There are different ways to acknowledge the most relevant individuals linked to a certain University: the emblem is one of them. In Santiago de Compostela it was made in different spaces and attending to different approaches.

* Esta comunicación está vinculada al “Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades Competitivas (GRC 2013-036). Y en el marco del Grupo de Investigación “Iacobus (GI-1907)”. Parte de los contenidos del libro *Minerva, la diosa de Compostela. Espacios y obras a relacionar con el saber*, publicado en Santiago de Compostela, en el año 2016.

** Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela. josemanuel.garcia.iglesias@usc.es.

At the Colegio de Santiago Alfeo, it was made in mural painting, towards the exterior, while in the Colegio de San Jerónimo, it was rock-carved in its cloisters, marking specific individuals. Nonetheless, it is in the wood painting that the emblem has left its most important testimonials; it was used, in the past, at the building of the then-called Real Universidad and, in some cases, with the decentralization in several faculties, many of them ended being relocated to other spaces, also in Santiago de Compostela.

Keywords: Universidade de Santiago de Compostela; *Vítor*; Colegio de Santiago Alfeo; Real Universidad.

LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y SUS VITORES.

El reconocimiento de los méritos universitarios de quienes ejercen, o ejercieron, la docencia en este centro, así como del de quienes fueron destacados estudiantes en el mismo, se concretó, en reiteradas ocasiones a través de la formulación de un vítor dedicado a una personalidad determinada siguiéndose, de este modo, una tradición ciertamente reiterada.

1. EN EL COLEGIO MAYOR DE FONSECA

Ya desde los primeros tiempos de la puesta en marcha de este colegio se debió de honrar a personajes de relieve, que tuvieron relación con él, mediante vítores; aún se conservan en la fachada principal, hacia el lado sur, restos de uno antiguo del que puede verse, en caracteres de gran formato, parte de un nombre.

Pero la factura de vítores iba a plasmarse, a partir del primer tercio del siglo XIX, en obras pictóricas en las que se conjugan el reconocimiento a un determinado personaje a través de una imagen, de cariz alegórico, y una leyenda, con el testimonio de sus méritos personales. Se conservan tres entre los que guardó el Colegio de Santiago Alfeo, o “Mayor de Fonseca”: los de Benito Ramón Hermida, Manuel Pardo Ribadeneira y Jacobo María de Parga y Puga, citados por orden de antigüedad.

1.1. Benito Ramón Hermida

Nació en Santiago; se le reconoce entre los hijos ilustres de su Universidad¹ y fue colegial de Fonseca. Se doctoró en Cánones, en 1756, y «... se le confió la cátedra de Decretales, después de haber sustituido las de prima y víspera de Leyes e Instituta»². Fernández Varela le dedicó, en 1799, el texto que pronunció en el

¹ OVILO, 1880: 33.

² COUCEIRO, 1952:218-219.

Colegio de Fonseca en memoria de Alonso de Fonseca; lo reconoce como «Colegial en el Mayor de Fonseca, del Consejo y Cámara de S. M. &»³.

Su vítor (Fig. 1) conjuga hasta tres motivos. En la parte superior se presenta un escudo, en pequeño tamaño, uno que cabe relacionar con la propia Universidad y que presenta, en este caso, en su centro, el cáliz, propio de Galicia; está sostenido por un putto del que tan solo vemos la parte inferior de su cuerpo. El centro del vítor está ocupado por otro escudo de mayor tamaño, rodeado de laurel, presentado por dos niños tenantes, uno de ellos alado, concretamente el que porta una corona, a vincular con quien es así honrado y al que han de responder este tema heráldico.

Todavía hay un cuarto putto, en este caso alado, que muestra, en un marco ovalado, la representación del vítor, también a vincular con Hermida, a quien se le otorga, como honor, un negro bonete de colegial.

La leyenda que se presenta, en este caso, dice: SCHOLA COMPOSTELLANA/ D. D. BENEDICTO HERMIDA MALDONA/ DO & COLL, MAJ. DE FONSECA, TOGA/ OLIM DECORATO IN HAC R. ACADEMIA / JURIS CANON. DOCTORI EJUDEMQUE FA/ CULTATIS MERITISSIMO MODERATORI R./ HISPALENSIS AUDIENTIAE PRAEFECTO AC/ TANDEM REGALIS CAMERAE DIGNÍSSIMO FIS/ CALI D.O.C.



Fig. 1. Vítor de Benito Ramón Hermida.

2. LA REAL UNIVERSIDAD

No fue fácil la historia decimonónica de la universidad compostelana; tanto es así que se ha llegado a considerar como una institución entonces decadente⁴. Es verdad que contaba ya, a principios del XIX, con más de mil alumnos, lo que la convertía, en este sentido, en una de las más importantes de España. Sin embargo, lo usual fue que tanto parte de sus buenos profesores como de sus mejores alumnos

³ FERNÁNDEZ VARELA, 1799: 3.

⁴ POSE, 1992: 22-24; BARREIRO, 2003a :459.

terminasen por irse, generalmente, a otra universidad, fundamentalmente, a la de Madrid⁵. Y, como decía el secretario general, Augusto Milón, en el declinar del siglo XIX, «vivo testimonio de la importancia de nuestra Universidad son los vítores dedicados a sus ilustres hijos, verdaderas glorias de ella, y que están colocados sobre las aulas del claustro, en el cual se halla instalada, con no mucho desahogo, la Facultad de Derecho»⁶.

Conocemos, en todo caso, la disposición de dichos vítores en 1889, momento en que lo indica Alfredo Brañas, y que es la que ha de vincularse al estado de la edificación tal como había sido proyectada por Miguel Ferro Caaveiro⁷. Manuel Fernández Varela era el personaje que, en esta disposición, se ubicaba sobre la puerta de la “Aula maior”; es decir, sobre la entrada del Paraninfo⁸. Milón, ya en 1895, muestra una serie de cambios en la ubicación de tales vítores. Ello tiene que ver con las reformas que suponen los cambios que dispone el plan de Velázquez Bosco. Diferentes descripciones del edificio harán, posteriormente, alusión a estas distinciones; concretamente en 1920⁹, 1926¹⁰ y 1967¹¹. En la actualidad la mayoría de ellos están en la Facultad de Derecho.

2.1. Ilustres universitarios anteriores a 1765

Tres son los personajes presentes a través de estos vítores que responden, en sus vidas, a una edad de nacimiento anterior a 1765. Son: Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606), Benito Ramón Hermida Maldonado (1736-1814) – ya citado- y Manuel Pardo Ribadeneira (1759- 1839). Si el correspondiente al santo nada tiene que ver, en su realización, con una época cercana a su vida, ya que es obra del siglo XIX, los otros dos, también decimonónicos, guardan una cierta inmediatez entre su concreción y el tiempo de sus respectivas biografías; ambos provienen del Colegio de Santiago Alfeo, o de Fonseca, según cabe deducir de sus correspondientes epígrafes, y han de llegar hasta aquí, muy posiblemente, en una data posterior a 1840; es decir, tras la supresión de dicho Colegio.

⁵ BARREIRO, 2003a: 459-460.

⁶ MILÓN, 1895: 133.

⁷ GOY & PÉREZ, 1996: 202; BRAÑAS, 1889: 335-338.

⁸ FERNÁNDEZ & FREIRE, 1885: 231.

⁹ LÓPEZ Y LÓPEZ, 1920: 114.

¹⁰ OTERO PEDRAYO, 1926: 442.

¹¹ ÁLVAREZ MONTES, 1967.

2.1.1. Toribio de Mogrovejo

La destrucción del antiguo colegio de la Compañía, para hacer en su solar el actual edificio de la Universidad, dejó en pie su iglesia, en la que tenía culto Toribio de Mogrovejo, santo reconocido, por lo demás, como propio, en la Universidad Compostelana.

Sto. Toribio de Mogrovejo (1538-1606) nació en la villa de Mayorga, diócesis de León. Estudió Derecho Canónico en Valladolid y Santiago, a donde llegó en peregrinación, después de vestir la loba del colegio de S. Salvador de Oviedo, en Salamanca¹². Recibió el grado de licenciado en Cánones el 6 de Octubre de 1568, en la capilla de Don Lope de la Catedral Compostelana, lo que supone, únicamente, una estancia de veintiséis días en Compostela.

Por otra parte, está documentado que el claustro se ha concluido, por 1798, en sus lados norte, este y una mínima parte del sur; en el plano de Miguel Ferro Caaveiro, fechado en ese año, puede verse como se soluciona lo que se describe como «pared que divide la Univ. de la Ygla», en la que se contempla, y se señala, una «puerta de comunicación»¹³. Será sobre este acceso¹⁴ en donde se vaya a disponer, desde un principio, el vitor dedicado a este personaje. Debe tenerse en cuenta, además, que, al acceso a la iglesia, «... tiene derecho el Claustro Universitario, cuando en Corporación asiste a aquella»¹⁵.

En este vitor (Fig. 2) un dosel que presenta en lo alto, en una posición central, una corona imperial es el fondo ante el que discurre el vuelo de dos ángeles y se muestra el escudo de armas que ostenta, en su único campo, un caballo y una espada alzada y que ha de relacionarse con el personaje en cuestión. La mitra, el palio y el báculo son insignias que, en la parte baja, aluden a su condición, en tanto que una escribanía y unos documentos hacen referencia a su papel como escritor.



Fig. 2. Vitor de Toribio de Mogrovejo.

¹² REDONDO, 1954; SÁNCHEZ PRIETO, 1986.

¹³ GOY & PÉREZ, 1996: 202.

¹⁴ FERNÁNDEZ & FREIRE, 1885: 231.

¹⁵ MILÓN, 1909: VII.

Cuenta, en la parte baja, con el siguiente epígrafe: TORIBIUS ALPHONSUS MOGROVEJUS, CUM COMPOSTELLAN PEREGRINUS ADIRET/ IN HÁC UNIVERSITATE LITERARIA GRADU LICENCIATI IN JURE CANONICO/ PRIDIE NONAS OCTOBRIS ANNI DOMINI MDLXVIII INSIGNATUS EST. OB EJUS/ SAPITENTIAM ET PIETATE AD DESEDEM ARCHIEPISCOPALEM LIMENSEM ELATUS/ EST. SACRO RESCRIPTO IDUUM DECEMBRIS ANNI MDCCXXVI A PONTIFICE/ BENEDICTO XIII IN NUMERUM SANCTORUM RELATUS EST. ¡O FELIX/ UNIVERSIAS, QUAE TANTUM BIRUM IN HISPANIAE HONOREM PRODIDISTI!

Cabe compararlo, desde un punto de vista formal, con los realizados en relación con Luis Folgueras Sión (1849) y José Rodríguez González (ca. 1856), dado el grado de afinidad entre ellos. También, en lo compositivo, con el que concierne a Florencio Rodríguez Vaamonde (ca.1863). Prácticamente nada sabemos sobre la autoría de este tipo de obras. El que se vinculen dos de los realizados por este tiempo – los relativos a los hermanos Calderón y Collantes (Saturnino, ca. 1863; Fernando, ca. 1877) – al pintor José Garabal Louzao, con taller abierto en Compostela, puede sugerir una posible presencia, en esta obra, de este autor, fallecido en 1907¹⁶, o de su taller.

2.2. Personajes nacidos entre 1765 y 1776.

Son éstos: Felipe González Abarca (1765-1842), Damaso Iglesias y Lago (1768-1842), Luis Yglesias (1768-1868), Luis Folgueras Sión (1769-1850), José Rodríguez González (1770-1824), Manuel Fernández Varela (1772-1834), Jacobo María de Parga y Puga (1774-1850) y Agustín Lorenzo Varela y Temes (1776-1849). Todos ellos, salvo el de Parga y Puga – que proviene, como se ha dicho, del Colegio de Fonseca-, fueron hechos para ser colgados en la Real Universidad.

2.2.1. Manuel Fernández Varela

Nació en Ferrol (1772-1834) e ingresó en el Colegio de Fonseca, con beca, en 1796; llegó a ocupar el cargo de Rector por 1798 (GIL, 2010: I, 1085). Ha sido un benefactor de esta Universidad. Así, como nos dice Saralegui, «El Colegio de Fonseca le debió la severa decoración de su sala rectoral y la colección de retratos de sus varones ilustres, entre los cuales figura una segunda copia del propio donante»¹⁷.

En este vitor (Fig. 3) una figura de Apolo, coronado de laurel, en pie, lleva en su mano derecha, una corona y, en la otra, la lira que lo personaliza. Dicha corona va a ponerla sobre

¹⁶ COUSELO, 1950: 77-79.

¹⁷ SARALEGUI, 1904: 21, 64.

el escudo que identifica al personaje y que se muestra, también, distinguida con la cruz y banda de Carlos III que un ignudo mantiene por un lateral. Al otro lado una figura de Minerva sedente, apoyada sobre otro escudo -el de la Universidad-, mantiene, en su mano, un birrete, en actitud de entrega, también a relacionar con el escudo de Fernández Varela.

En este caso todo discurre a cielo abierto, en un mitológico paisaje en el que se distinguen, entre otros motivos: un templo de forma redonda – el templo de la Sabiduría-; un personaje volando, tocando una trompeta, símbolo de la Fama; y el caballo de Pegaso, alzando también el vuelo¹⁸.

Este vitor se completa con un epígrafe que dice: AL EXMO. E YLMO. SR. DN. MANUEL FERNZ VARELA DEL GREMIO/ Y CLAUSTRO DESTA RL. UNIVERD. ARCEDIANO D. MADD DIGNI/ DAD DELA S. M. Y. DE TOLEDO. CABALLO, GRAN CRUZ DELA RL Y / DISTINGA. ORN DE CALOR III, YNDIVIDUO NATO DELA REAL/ JUNTA DE LA INMACULADA CONCEP. DELA RL ACADEMIA/ DE LA HISTORIA, DE LA DE LAS NOBLES ARTES DE SN FERNANO DE MA/DRID DELA DE SN CARLOS DE VALENCIA Y DE VARIAS SOCIEDADES LITERARIAS ECONOMICAS Y DE BENEFICENCIA DEL REYNO / YNDIVIDUO Y PRESIDENTE DELA COMISION APOSTOLICA/ PARA EL NUEVO SUBSIDIO, Y DEL TRIBUNAL APOSTOLICO Y RL/ DE LA GRACIA DEL ESCUSADO DEL CONSEJO DE S M SU PRE/ DICADOR Y COMISARIO APOSTÓLICO GENERAL DE LA STA CRUZA/ DA Y DEMÁS GRACIAS EN TODOS LOS DOMINIOS DE S M C/ ¿1827?

De ser adecuadamente leída la data se corresponde con el momento en el que se le otorga la Gran cruz de la Orden de Carlos III. Existen ciertos parecidos, en el concepto del vitor, con los de Manuel Pardo Ribadeneira y Jacobo María de Parga y Puga, realizados para el Colegio de Santiago Alfeo, o de Fonseca, que llevan a pensar, incluso, en una autoría similar para estas tres representaciones, aún cuando el de Fernández Varela – teniendo en cuenta lo que dice el epígrafe- fue encargado por el «GREMIO/ Y CLAUSTRO DESTA RL. UNIVERD» y, por la tanto, para ocupar un lugar en su espacio propio.



Fig. 3. Vitor de Manuel Fernández Varela.

¹⁸ CACHEDA, 2007: 87-88.

2.3. La generación de los nacidos entre 1794 y 1814.

Llama la atención que, entre los vótores de la Universidad, no existan personajes nacidos entre los años 1777 y 1793. Las dificultades de desarrollo por las que pasa la institución en las primeras décadas de siglo XIX puede ayudar a justificar esta carencia.

Sin embargo resulta importante la nómina de personalidades que cabe relacionar, atendiendo a la denominación propuesta por Barreiro, con la Generación del Trienio Liberal¹⁹; en ella se encuadran: José Antonio Rivadeneira (1794-1856), José López Crespo (1797-1875), Telmo Maceira (1798-1864), Saturnino Calderón y Collantes, 1799-1864; José Ávila Lamas (1803-1866) Francisco González Corral (1804-1869), Ramón López Vázquez Ballesteros (1807- 1875), Florencio Rodríguez Vaamonde (1807-1886), Fernando Calderón y Collantes (1811-1890), Antonio Casares y Rodríguez (1812-1888), y Juan Lozano y Torreira (1814-1891).

2.3.1. Antonio Casares y Rodríguez

Ya en 1843 se había instalado como farmacéutico en Santiago y dos años después

era nombrado catedrático de Química General de la Facultad de Ciencias. Su participación en la introducción de la anestesia clorofórmica en Santiago, a finales de 1847, es cuestión, también, relevante²⁰.

A él se dedica, además, uno de los vótores más elaborados (Fig. 4), obra de Manuel Rodríguez, a datar en 1889, según lo que se dice en la prensa del momento²¹. Lo preside una Minerva sedente que está imponiendo una corona a un marmóreo busto clásico, que nos muestra a Antonio Casares; está dispuesto sobre un pedestal en cuyo frente se hace referencia, a través de la representación de diverso instrumental, a su quehacer como químico, farmacéutico, así como en relación con la medicina. Ante dicho soporte está el escudo de la



Fig. 4. Vótor de Antonio Casares y Rodríguez.

¹⁹ BARREIRO, 2003b: I, 463-464.

²⁰ FRANCO, 2014: 474-483, 1140-1156.

²¹ SANTOS, 2000: 333-334.

Universidad, timbrado con la corona real, y dos ignudi alados con libros, alusivos al cultivo del saber; en este caso relativos a la Química. También, ante la masa nubosa sobre la que se asienta la diosa Minerva, puede verse un birrete azul – alusiva a sus estudios de Filosofía-, y una amplia cartela que dice “Dn Antonio Casares/ Socio Numerario de/ la Academia de cien/cias de Bruselas”. De este modo, todo aquello que está a la derecha de Minerva representa a la Universidad de Compostela y, de forma particular, a uno de sus más ilustres hijos.

Una representación de la Historia, como ángel alado y coronado con laurel, tiene ante sí un libro abierto en el que va a escribir con la pluma que lleva en su diestra al contemplar la gloria de Casares. Se apoya el citado libro en la espalda de Saturno, el dios del tiempo, un anciano que porta la guadaña y el reloj de arena. Estamos ante una asociación- tiempo e historia- que suele disponerse conjuntamente²².

Se completa la representación con el siguiente epígrafe: AL EMINENTE QUÍMICO/ EXCMO E YLLMO SEÑOR D ANTONIO CASARES Y RODRÍGUEZ, NATURAL DE/ MONFORTE DE LEMOS, CATEDRÁTICO Y RECTOR DE ESTA UNIVERSIDAD, / EX DIRECTOR DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA, PROPAGADOR INFATIGABLE/ DE SUS CONOCIMIENTOS ENTRE LAS CLASES TRABAJADORAS.

Este vitor se hizo poco después de su fallecimiento. Guarda una cierta concordancia con la importancia que se le otorga, por parte de Augusto Milón, entonces secretario general de la Universidad, que deja escrita, por 1890, una amplia y sentida nota necrológica en las correspondientes páginas del Anuario²³. Quizás el propio Milón tenga que ver con el discurso iconográfico realizado y, particularmente, con la redacción de la leyenda correspondiente.

2.4. De la generación de 1846 a la restauración

Pertenecen a una misma época: Antonio Romero Ortiz (1822-1884), Augusto Ulloa (1823-1879) y Tomas María Mosquera y García (1823-1890); es valorada como la generación de 1846, a la que valora como «la más brillante»²⁴. Cabe entender como integrantes de una siguiente generación a Eugenio Montero Ríos (1832-1914) y a Aureliano Linares Rivas (1841-1903); es la que se denomina del Bienio Progresista²⁵; todos ellos han sido reconocidos con un vitor.

²² CACHEDA, 2007: 88-90.

²³ MILÓN, 1890.

²⁴ BARREIRO, 2003b: 464.

²⁵ BARREIRO, 2003b: 431.

2.4.1. Eugenio Montero Ríos

Nació en Santiago y, en su Universidad, se licencia en Derecho y Filosofía en 1858. Se doctoró en la Universidad Central en 1859. Al año siguiente gana la cátedra de Derecho Canónico de la Universidad de Oviedo y, en ese mismo año, se traslada a la de Santiago y, a la Universidad Central, en 1865.

Será durante el sexenio revolucionario cuando Montero se vuelca en la vida política y ocupa la cartera de Gracia y Justicia (entre 1871 y 1873, de forma intermitente). Será Presidente del Gobierno durante un corto espacio de tiempo – del 23 de junio al 1 de diciembre de 1905- .



Fig. 5. Probable Vítor de Eugenio Montero Ríos.

El hecho de que se cita, por parte de Alfredo Brañas, un vítor, relacionado con este personaje, en 1889, supone su existencia con un formato diferente al que tiene el que hoy se conserva, en relación con su persona, dado que responde a una cronología posterior a esa data. ¿Qué ha sido de ese supuesto vítor, anterior a 1889? Es muy probable que le haya correspondido, por entonces, el que, posteriormente, se dedicará a Joaquín Díaz de Rábago (Fig. 5).

En él se presenta, en el centro, la imagen de la Justicia como una mujer sedente. Su cabeza está coronada con laurel. En la mano derecha lleva la espada y en la izquierda, una balanza. Un ignudo, a un lado, mantiene en su mano su cetro, que le ofrece. Mira esta figura alegórica hacia

otro ignudo que, también, sentado, está leyendo. A su lado hay un escudo con las armas de la Universidad.

La inscripción que hoy tiene – relativa a Díaz de Rábago- se dispone en un lugar previamente ocupada por otra, tal como puede verse al vislumbrarse restos de letras, semiocultas en las líneas de la leyenda actual. El modo de identificar al personaje, en relación con la Justicia, lleva a pensar que debió de ser concebido por 1871 – 1873, dado que, por esos años – final del Sexenio Democrático y buena parte del reinado de Amadeo de Saboya-, Montero ocupó el cargo de Ministro de Gracia y Justicia. En lo relativo a la inscripción que formaba parte del mismo habría de responder a una redacción concordante con ese momento. Ha de ser, por ello, obra de un pintor con taller en la década de los setenta; ¿una vez más,

José Garabal Louzao? De ser así el modo de hacer, en este caso, aleja el formato de otros a vincular, también, a este pintor; por ello, en razón del estilo asumido, parece más bien próximo al modo de hacer de Manuel Rodríguez, el autor del vitor de Antonio Casares.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La construcción de un edificio, en el siglo XVIII, para albergar, en Santiago, a la Real Universidad incentivó que se reconociese a sus glorias académicas con vítores, costumbre que, ya previamente, se había desarrollado en el Colegio de Fonseca, en esta misma ciudad.

A medida que pasan los años la puesta en valor de personajes fundamentalmente eclesiásticos irán dejando paso a otros entre los que se hace mención explícita, muchas veces, a personalidades del ámbito político.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MONTES, Marta. (1967) -*Los Vitores de la Universidad*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Tesis de licenciatura.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón (2003) - *De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)*. In PORTELA SILVA, Ermelindo, coord, - *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago- Consorcio de Santiago - Universidade de Santiago de Compostela.
- , coord. (2003) - *Parlamentarios de Galicia: biografías de deputados e senadores (1810-2003)*. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia- Real Academia Galega, 2 vols.
- BRAÑAS MENÉNDEZ, Alfredo (1889) - *El regionalismo: Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona: Jaime Molinas. Entre otras reediciones: A Coruña, La Voz de Galicia, 1981; Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1999. Citamos desde esta última edición.
- CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita (2007) - *O Vitor como soporte iconográfico. Heráldica, alegoría e retrato*. In (catálogo de exposición) *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007, p.87-98.
- COUCEIRO FREIJOMIL Antonio (1952) -*Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, II, p. 218-219.
- COUSELO BOUZAS, José (1950) -*La Pintura Gallega*. La Coruña: Porto y Cia. Editores.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María; FREIRE BARREIRO, Francisco (1885) - *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago: Imprenta del Seminario Conciliar.
- FERNÁNDEZ VARELA, Manuel (1799) - *Oración que a la inmortal memoria del Sr. D. Alonso de Fonseca. Arzobispo de Santiago y Toledo... dico...* Madrid: Imprenta Real.

- FRANCO GRANDE, Avelino (2014) -*La medicina compostelana (1847-1950)* Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- GOY DIZ, Ana; PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando (1996) – *Planimetría antigua*. In VILA JATO, María Dolores, coord. -*El Patrimonio Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela. Catálogo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela- Parlamento de Galicia.
- LÓPEZ Y LÓPEZ, Ramón (1920) -*Santiago de Compostela: Guía del peregrino y del turista*. Santiago: Tip. de El Eco Franciscano.
- MILÓN Y REALES, Augusto (1890) -*Al Excmo. Sr. D. Antonio Casares. Rector de esta Universidad*. In *Memoria estadística del curso 1888 a 1889 y 1889 á 1890*. Santiago: Imprenta de José M. Paredes, 4 p.
- (1895) -*Universidad de Santiago*, “Boletín Oficial de la Dirección General de Instrucción Pública”. Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández.
- (1909) – *Ligera reseña histórica de la Universidad Compostelana*. In *Memoria acerca del estado de la Universidad de Santiago en el curso de 1907 a 1908*. Santiago de Compostela: Establecimiento tipográfico de José M^a Paredes, p. IV-IX.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1926) -*Guía de Galicia: geografía, vida económica, literatura y arte, itinerarios completos por ferrocarril y carretera*. Madrid: Talleres Espasa-Calpe.
- OVILO Y OTERO, Manuel (1880) -*Hijos ilustres de la Universidad de Santiago*. Santiago: Imp. de la Gaceta de Galicia.
- POSE ANTELO, José Manuel (1992) -*La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- REDONDO CADENAS, Feliciano (1954) -*Santo Toribio de Mogrovejo, natural de Villagüeja (Diócesis de Oviedo, Provincia de León): breves apuntes para la historia*. Oviedo: Gráficas Summa.
- SÁNCHEZ PRIETO, Nicolás (1986) -*Santo Toribio de Mogrovejo. Apostol de los Andes*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SANTOS FARTO, Verónica (2000) – *La actividad artística en las publicaciones periódicas diarias de Santiago en el último tercio del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago. Tesis de licenciatura.
- SARALEGUI Y MEDINA, Manuel (1904) – *Apuntes biográficos del Excmo. Sr. Comisario General de Cruzada D. Manuel Fernández Varela*. Madrid: Est. Tip. de Jaime Ratés.

HOSPITAL D. LUIZ I DA BENEMÉRITA SOCIEDADE PORTUGUESA BENEFICENTE DO PARÁ COMO SUPORTE IDENTITÁRIO DA COMUNIDADE DE IMIGRANTES LUSOS NO NORTE DO BRASIL

CIBELLY ALESSANDRA RODRIGUES FIGUEIREDO*

CYBELLE SALVADOR MIRANDA**

ANA PAULA RODRIGUES FIGUEIREDO***

Resumo: Partindo do entendimento da Arquitetura como responsável pelo enquadramento da memória, segundo Pollak (1989), propõe-se o conhecimento do Hospital D. Luiz I da Beneficente Portuguesa do Pará como símbolo da identidade portuguesa neste estado do norte do Brasil. A compreensão deste como artefato foi proporcionada pela adoção do método da “Etnografia de Rua” como definem Rocha e Eckert (2011), sendo esta abordagem reveladora de aspectos tangíveis e intangíveis da vida do Outro. Assim, o Hospital D. Luiz I explicita a identidade de seus promotores e usuários enraizada na memória coletiva desta comunidade, destacando-se no espaço do bairro de Nazaré, no qual se insere, como ícone representativo da colônia portuguesa, mas também como símbolo de confiança, respeito e assistência na cidade de Belém.

Palavras-chave: Hospital D. Luiz I; Identidade; Memória; *Genius loci*.

Abstract: Based on the understanding of architecture as responsible for the memory framing, see Pollak (1989), it is proposed the D. Luiz I Hospital of the Portuguese Beneficent of Pará's knowledge as a symbol of Portuguese identity in this Brazil north state. The comprehension of the Hospital as an artifact was provided by the adoption of the “Street Ethnography” method, as defined by Rocha e Eckert (2011), being this approach a revealing of the tangible and intangible aspects of the other's life. Thus, the D. Luiz I Hospital explains the identity of its promoters and users rooted in this community's collective memory, especially in the Nazaré neighborhood area, which incorporates, as a Portuguese colony representative icon, but also as a symbol of trust, respect and assistance in the city of Belém.

Keywords: D. Luiz I Hospital; Identity; Memory; *Genius loci*.

* Universidade Federal do Pará. cibellyfigueiredo@gmail.com.

** Universidade Federal do Pará. cybelle@ufpa.br.

*** Universidade Federal do Pará. anarodriguesfigueiredo@gmail.com.

1. O HOSPITAL D. LUIZ I COMO REFERÊNCIA PORTUGUESA NA BELÉM DO SÉCULO XIX

Desde a época colonial e alcançando o século XIX, as Misericórdias portuguesas difundiram em solo brasileiro além da ação caritativa, a consolidação da cultura e identidade lusas por meio da construção de hospitais, gabinetes de leitura, grêmios recreativos, dentre outras atividades que constituíam alusão à cultura portuguesa.



Fig. 1. Quadro de D. Luiz I.
Foto: Cibelly Figueiredo, 2013

Assim sendo, ao assumirem uma especificidade de cunho assistencial, cultural e social, esses grupos portugueses traziam pra si a responsabilidade em se organizar progressivamente a fim de delimitar o objetivo da associação e os meios pecuniários para alcançá-lo.

Dentre essas instituições de amparo, de acordo com Figueiredo (2015) e Chaves (2008), formam-se as Sociedades Benéficas Portuguesas, cujos membros diretores eram representantes da elite lusa da cidade na qual eram implantadas, denotando um interesse de ascensão social e firmação política destes grupos de imigrantes, «pois além de se tornarem visíveis na sociedade na qual emergiam, seus membros promoveram um reconhecimento entre eles e uma autoafirmação, por intermédio da ideia de unidade»¹, necessários para manter os laços afetivos com o torrão natal e a firmação da identidade lusa no Brasil.

À semelhança das Misericórdias portuguesas, as Sociedades Portuguesas de Beneficência agiam na circulação social da caridade tanto como um meio ético quanto forma de prolongar o favorecimento de determinados grupos e poderes elitários, garantindo para os imigrantes portugueses uma posição no seio dessa elite em formação [...]»².

¹ FIGUEIREDO, 2015: 43.

² CHAVES, 2008: 41.



Fig. 2.
Capela Nossa Senhora da
Conceição.
Foto: Cibelly Figueiredo, 2014



Fig. 3.
Fachada Principal do Hospi-
tal D. Luiz I.
Foto: Cibelly Figueiredo, 2012

Na formação das Sociedades Beneficentes Portuguesas, um membro da monarquia lusa era aclamado como seu protetor. Em Belém, D. Luiz I foi o escolhido, e denominou o hospital, construído em 1877, pela Sociedade Beneficente Portuguesa na capital paraense. «Assim sendo, valores culturais, sociais e religiosos foram incentivados a fim de proteger o poder régio, conservando as relações com as elites em Portugal e em terras transatlânticas»³.

Ao lado do membro da monarquia, Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal fora imputada como a santa protetora para a referida instituição, consolidando a vocação católica dos membros representativos da Beneficente paraense.

³ FIGUEIREDO, 2015: 177.

No cenário de percepções sociais, econômicas, políticas e culturais, a construção do edifício-sede do Hospital D. Luiz I da Benemérita Sociedade Portuguesa Beneficente do Pará legitimou positivamente a imagem lusa, e sua arquitetura materializou a política higienista do final dos Oitocentos, refletindo as atitudes governamentais, médicas e construtivas da época e dando o aporte necessário para a consolidação da comunidade lusa em Belém do Pará.

O Hospital D. Luiz I serviu como suporte para o desenvolvimento de saberes e fazeres inerentes à sua materialidade e ao incremento do uso da memória e identidade da colônia lusa e, no âmbito regional, nacional e internacional, ratificou a Benemérita Sociedade Portuguesa na elite paraense.

2. A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA COLETIVA INSERIDA NO EDIFÍCIO-SEDE DO HOSPITAL D. LUIZ I

Determinados lugares são relevantes na perpetuação da memória de grupos sociais, agindo de maneira emblemática na construção e consolidação da identidade destes grupos, como cenário de vivências pessoais e coletivas. E, na problematização do reconhecimento do Hospital D. Luiz I como território de narrativas históricas dos imigrantes lusos no norte do Brasil, apresentamos seu edifício-sede como representante de uma diversidade de significados intrínsecos à sua espacialidade física.

A vinculação da memória coletiva com o lugar está no cerne deste artigo e, como aporte a esta analogia, recorreremos a Le Goff o qual demonstra que «o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios»⁴. De continuidades e apagamentos é feita a relação entre passado e presente, em que a fluidez da memória pessoal transforma-se em memória coletiva a partir da ancoragem em referências espaciais e temporais.

No processo de simbolizar a colônia portuguesa em Belém por meio da espacialização física do edifício-sede do Hospital D. Luiz I, este artigo o apresenta como o cenário no qual a força da memória coletiva foi construída a partir das experiências vividas e emanadas por sua materialidade, e, desta forma o edifício passa a ser entendido como linguagem, um transmissor de significados e da visão de mundo inerentes ao grupo que o construiu.

⁴ CHANGEUX *apud* LE GOFF, 2003: 420.

Os ambientes construídos se constituem em uma forma de comunicação entre gerações para a transmissão de práticas e lógicas culturais. A arquitetura é produzida não apenas como construção identitária mas, também, em um processo dinâmico, os indivíduos se utilizam dela para reconstruir suas próprias lógicas e reinterpretar os fatos do mundo⁵.

A permanência de uma intenção no tempo faz com que a arquitetura sirva como uma manifestação humana que constrói a memória por meio dos significados atrelados ao edificado, tornando a materialidade como essência, como representante do homem em uma determinada época.

A apropriação da dimensão física do Hospital D. Luiz I como ícone da presença portuguesa no norte brasileiro revela, sobretudo, a necessidade de buscar a construção da identidade e memória dos imigrantes portugueses em Belém, por meio da tradição e revalorização histórico-cultural deste grupo. A recordação seria o despertar de sua transmissão, o ato precursor desta memória. «Lembrar é construir uma identidade própria»⁶. Desta forma organizamos e não resgatamos o passado.

O caráter de âmbito emocional da memória coletiva foi inerente a formação de uma unidade coesa, baseados em “sinais simbólicos que fixaram, generalizaram e uniformizaram a lembrança, tornando-a passível de ser transmitida para além dos limites das gerações” e assim, permitindo a identificação de um grupo. Portanto, a socialização fez parte da memória coletiva⁷.

A memória de um grupo define os parâmetros do que é comum aos membros desse grupo e quais são os aspectos que os diferenciam dos demais, designando limites sociais e culturais, agindo na coesão pela afetividade e reconhecimento e assim, fortalecendo o sentimento de pertencimento ao grupo.

Halbwachs⁸ revela que a memória coletiva é formada a partir de conexões existentes entre memórias individuais que, em algum momento se tangenciam, implicando em uma seleção de fatos para que juntos representem um grupo, assegurando sua continuidade e uniformidade.

As lembranças fazem a coesão de uma determinada coletividade e, mutuamente o grupo agrega e consolida as lembranças. «A estabilidade da memória coletiva está vinculada de maneira direta à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem em sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo»⁹. Sabemos que ao salvaguardar as

⁵ DUARTE, 2010: 3.

⁶ ASSMANN, 2003: 2.

⁷ FIGUEIREDO, 2015: 165-166.

⁸ HALBWACHS *apud* POLLAK, 1989.

⁹ ASSMANN, 2011: 144.

lembranças em comum, o grupo social é delimitado e suas fronteiras resguardadas. De acordo com Pollak, a memória coletiva faz uso de um quadro de referências e de pontos de referências para manter um grupo homogêneo, balizados pela coerência no discurso e na seleção dos fatos que precisam ser perpetuados em detrimento aos que necessitam ser esquecidos.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode ser sem dúvida interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e futuro¹⁰.

Partindo do entendimento da Arquitetura como responsável pelo enquadramento da memória, propõe-se o conhecimento do Hospital da Beneficente Portuguesa de Belém como símbolo da identidade portuguesa no Pará.

A compreensão deste como artefato foi proporcionada pela adoção do método da “Etnografia de Rua”¹¹. A abordagem pelo método etnográfico, dos aspectos tangíveis e intangíveis da vida do Outro, permitiu a leitura das relações sociais e afetivas que habitam estes espaços.

Através das narrativas dos entrevistados, coletamos informações que não fazem parte de fontes *oficiais*, apreendendo com Le Goff, que «numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem»¹² são relevantes em uma pesquisa histórica.

A etnografia de rua usada em estudos de Arquitetura foi uma estratégia de atingir a pluralidade humana por meio de atividades exercidas e materializadas pelo homem em suas construções. O meio urbano guarda entre suas ruas e edificações fundamentos emblemáticos de seus habitantes e suas maneiras de se viver em sociedade, as quais proporcionaram alterações na paisagem urbana¹³.

Ao utilizarmos o método etnográfico, o nosso olhar de pesquisadoras-arquitetas foi reestruturado a fim de percebermos a construção do imaginário do Outro, para além de nossa formação acadêmica adentrando em uma interdisciplinaridade necessária para análise e entendimento da teia de relações que emanaram da materialidade do edifício-sede como produto da memória dos grupos sociais que se relacionam cotidianamente com o hospital.

¹⁰ POLLAK, 1989: 8.

¹¹ ROCHA & ECKERT, 2001.

¹² LE GOFF, 2003: 530.

¹³ FIGUEIREDO, 2015:112.

Os entrevistados se compuseram em três categorias: transeuntes nas proximidades do nosocômio; profissionais e pacientes que interagiram com a estrutura física do edifício-sede; e moradores da cidade, os quais assinaram anuência à pesquisa em ‘Termo de Consentimento Livre e esclarecido’ para que suas identidades e respostas fossem utilizados em publicações científicas. A amostra foi composta por pessoas de ambos os sexos e cuja faixa etária ficou dividida em: a) 41% de 16 a 35 anos; b) 35% de 36 a 60 anos; c) 24% acima de 60 anos. Nestas abordagens, quer por intermédio de perguntas pré-determinadas ou em “conversas informais”, as peculiaridades das narrativas orais e das dinâmicas não verbais do “Outro” foram analisadas, segundo estabelece as premissas do trabalho de campo do Antropólogo.

Em análise do discurso emanado pela Dra. Lorena Fernandes, verificamos sua referência a um elemento-símbolo presente em quase todas as descrições dos entrevistados, destacando a escadaria e os portões em ferro como a referência arquitetônica do edifício-sede.

Eu lembro daquela escadaria bem na frente da Maternidade D. Luiz I, né, com aqueles portões.

Aquela escadaria pra mim, quando falam Hospital Beneficente, eu lembro daquela escadaria da Generalíssimo. (...)

Não é de acesso agora por lá, mas antigamente era o acesso da maternidade D. Luiz I.

Enfim, é importante a permanência dessa estrutura até pra mostrar, e de repente quem sabe uma atualização, mas mantendo os padrões de antes, consegue adaptar pra manter o hospital moderno e que continue conseguindo atingir os padrões que a saúde atual merece, necessita¹⁴.

A arquitetura antiga, destacada na fala da farmacêutica Lucimar Azevedo Moura, evidencia o caráter monumental que sua arquitetura denotava, bem como a necessidade em perpetuar o imaginário português que emanava dos elementos lusos presentes nesse nosocômio.

Era um quarto imenso que parece assim, a gente tinha uma impressão que é a casa da gente, uma continuação e não um hospital.

Agora é assim, ele é muito austero, grandão, parece um castelo, né?(...)

Pra quem gosta de história eu acho muito bom a gente ter um hospital de muito tempo, ter a sua história e os modernos não têm assim, não sei bem como te explicar, não tem um encantamento. Ela tem beleza, mas assim, ele [o hospital] parece que guarda assim, muita história, sabe? O passado de muita gente portuguesa e paraense.

Se a gente deixa ir embora aquilo, vai ver só por fotografia.

Ali no hospital não! Tu estás entrando numa coisa, tu estás vendo né? É bacana!¹⁵

¹⁴ Trecho da entrevista concedida a Cibelly Figueiredo, em 20 de setembro de 2014.

¹⁵ Trecho da entrevista concedida a Cibelly Figueiredo, em 28 de junho de 2014.

A reação da esteticista Sandra Nascimento, quando a abordamos perguntando se a o edifício-sede do Hospital D. Luiz I mereceria ser preservado, nos mostrou que mesmo sendo leiga em temas pertinentes à patrimonialização, a esteticista reconhecia a importância histórica do hospital.

Eu pensei que todas essas construções antigas de Belém já fossem automaticamente preservadas porque trazem uma parte da história de nossa cidade... É um absurdo o que fazem com essas construções antigas! É uma falta de respeito com a nossa história!¹⁶

A análise das falas dos entrevistados, pessoas ligadas direta e indiretamente ao cotidiano do Hospital, nos fez concluir o reconhecimento do edifício-sede do Hospital D. Luiz I como documento/monumento, dotado da intenção de marcar e afirmar a presença da colônia portuguesa em Belém. A concepção de documento-monumento trouxe a ideia de intencionalidade para o documento cuja produção resultou do jogo de forças que condicionou sua produção e reprodução.

A oralidade dos entrevistados, cuja amostra foi composta de médicos, enfermeiras, administradores hospitalares, mas também por ambulantes, pacientes, transeuntes, escolhidos entre as pessoas que se relacionam diariamente com o edifício, adquiriu importância e foi inserida à historiografia do Hospital D. Luiz I abrangendo vozes ainda não ouvidas, creditando a admissão e reabilitação destes indivíduos como pertencentes ao cenário do Hospital D. Luiz I, com suas histórias, memórias e arranjos de sua época vivida.

Na dinâmica da experiência de permanência com a materialidade do hospital, percebemos que a narrativa dos entrevistados revelava uma apropriação sua do passado através do valor simbólico de pertencimento ao lugar, aliados à relação de seu percurso cotidiano, projetado no espaço físico do hospital e guardados em suas memórias.

No decorrer de nossas incursões e entrevistas, percebemos que o discurso dos entrevistados abordou o reconhecimento do edifício-sede como representante de uma arquitetura antiga, da história de Belém e que sua preservação seria relevante para a cidade. Em torno de 70% dos entrevistados mencionou a arquitetura do edifício-sede, citando alguns elementos-símbolo como a escadaria da sua fachada principal, as grandes janelas, a sua cor branca, a grade de ferro e sua arquitetura antiga. Sensações de inquietude presentes no relato dos profissionais de saúde que interagiram com as dependências internas do nosocômio são transmitidos, segundo seus testemunhos, por alguns elementos arquitetônicos como os corredores extensos e as dimensões grandiosas do pé direito dos ambientes, propiciando uma atmosfera de medo e insegurança.

¹⁶ Trecho da entrevista concedida a Cibelly Figueiredo, em 23 de agosto de 2014.

Nestas oralidades, a percepção das pessoas em relação ao pertencimento do edifício a um passado rememorado na atualidade tornou-se evidente, dando a ele um reconhecimento, por parte da sociedade envolvida, como cenário de propagação dos saberes científicos, aliados a uma íntima ligação entre sua arquitetura hospitalar e a memória dos indivíduos que o reconhecem como suporte histórico, material e imaterial para suas lembranças e para a perpetuação da colônia portuguesa em Belém.

3. O EDIFÍCIO-SEDE DO HOSPITAL D. LUIZ I, SEUS SÍMBOLOS E O ESPÍRITO DO LUGAR

A partir do momento que arquitetura se afasta paulatinamente dos fundamentos artísticos e simbólicos nos quais fora constituída, torna-se mister para seu entendimento, além de sua composição formal, a maneira pela qual o homem a experimenta, suas percepções de identidade e significado do mundo.

As narrativas dos entrevistados que interagem cotidianamente com o Hospital evidenciou a descrição de representações identitárias de grupos sociais balizadas pelo cenário histórico, social e cultural, nos quais estilhaços de sua individualidade se misturaram e se fundiram na teia de relações compartilhadas com a memória coletiva, tendo a arquitetura e os símbolos do edifício-sede como a força simbólica que os atrelou, reacendendo, através das memórias, a vitalidade das imagens que ele, o edifício, transmite. Uma vez que

A linguagem da arte é a linguagem dos símbolos que podem ser identificados com nossa existência. Se lhe falta um contato com as memórias sensoriais que vivem em nosso subconsciente e ligam nossos vários sentidos, a arte fica inevitavelmente reduzida a mera decoração sem significado¹⁷.

A materialidade do edifício-sede nos permite revelar a identidade portuguesa, contudo, Norberg-Schulz¹⁸ evidencia que o caráter próprio ou o espírito do lugar pertence à essência, à linguagem interna da construção, ao vigor emocional que suas formas carregam. A fenomenologia, segundo o autor, analisa a arquitetura no âmbito existencial, como um espaço vivido que possui um caráter próprio.

O caráter é determinado por *como* as coisas são, e oferece como base de nossa análise os fenômenos concretos do mundo-da-vida cotidiana. Só assim podemos compreender de modo cabal o *genius loci*, isto é, o “espírito do lugar” que os antigos

¹⁷ PALLASMAA, 2004: 484.

¹⁸ NORBERG-SCHULZ, 2004.

reconheciam como aquele “outro” que os homens precisam aceitar para ser capazes de habitar. O conceito de *genius loci* refere-se à essência do lugar.

Ao vivenciarmos a arquitetura guiados pela compreensão de sua linguagem snica e estética e atrvés do conhecimento das forças que manipularam sua construção, cuja forma física está presente até os nossos dias, passamos a ter uma relação de pertencimento, de fazer parte dele e no qual existiu o caráter de espaço vivido pela consciência da analogia entre o nosso passado e as influências existentes nas interações cotidianas.



Fig. 4. Esfera Armilar.
Foto: Cibelly Figueiredo, 2012



Fig. 5. Símbolos na fachada principal.
Foto: Cibelly Figueiredo, 2014

Os símbolos lusos presentes nas fachadas do Hospital, representando a monarquia e sociedade portuguesa na Belém Oitocentista, denotam que, sobretudo, o edifício-sede não fora construído somente para o assistencialismo hospitalar, mas concomitantemente para evidenciar um “lugar” no qual a colônia portuguesa se instalara sob determinadas condições, assumindo uma dimensão existencial.

O entendimento da estrutura da linguagem simbólica, a compreensão dos signos, sua utilização e atribuição de valores, balizaram as expressões culturais, e o inseriram como local de polmica e de contestações de interesses, no qual afloram grupos que detm concepções históricas, culturais e sociais diferenciadas.

Signos da Monarquia portuguesa e do Império Brasileiro fizeram-se presente na fachada principal deste noscmio, juntamente com a utilização da esfera armilar, símbolo do poder majestático em Portugal e em suas colnias e presente na bandeira de Portugal e do Império do Brasil.

No corpo central, o seu volume mais protuberante consistiu em um coroamento por um frontão cimbrado, no qual foram incrustados símbolos em alto relevo (...): a) ramos vegetais representando o café e o tabaco, que eram riquezas do Império; b) coroa real, cujo desenho diferenciou-se da coroa imperial, representando a Monarquia lusa; c) dragões representando poder e proteção; e d) mãos que se cumprimentavam denotando um compromisso selado durante uma atitude filantrópica.¹⁹

De acordo com Norberg-Schulz, «a simbolização implica ‘traduzir ‘ para outro meio um significado experimentado»²⁰. A teia de significados que se instalou em torno do hospital ultrapassou sua materialidade através das dinâmicas e das vivências que o dinamizaram e o tornaram um “lugar”. Esta trama repleta de aspectos materiais e imateriais foi que o fez único representante de um tempo passado e em torno desses valores, ele assume um caráter distinto de conservar a identidade da colônia portuguesa no norte brasileiro.

Os sistemas perceptuais se compõem de estruturas universais, inter-humanas, e também de estruturas condicionadas pela cultura e determinadas pelo lugar. É evidente que todo ser humano precisa possuir tanto sistemas mentais de orientação como de identificação. [...] a identidade das pessoas é, em boa medida, uma função dos lugares e das coisas. [...] a identidade humana pressupõe a identidade do lugar²¹.

Duarte demonstra que «os ambientes construídos se constituem em uma forma de comunicação entre gerações para a transmissão de práticas e lógicas culturais»²². E assim, as experiências vividas e guardadas cuidadosamente na memória dos atores envolvidos, fazem com que eles desenvolvam uma afetividade com o bem edificado, construindo uma aura de pertencimento e apropriação simbólica do espaço de sociabilização, moldando sua própria identidade a partir da reinterpretação do mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo demonstramos que os portugueses ao chegarem ao Brasil Oitocentista permaneceram unidos ao torrão natal através de práticas identitárias que preservassem e fomentassem sua cultura, mantendo os laços afetivos com a Pátria-mãe.

¹⁹ FIGUEIREDO, 2015: 96.

²⁰ NORBERG-SCHULZ, 2004: 453.

²¹ NORBERG-SCHULZ, 2004: 457.

²² DUARTE, 2010: 3.

Na dinâmica de fortalecimento e destaque social que a colônia lusa almejava para si, foram fundadas as Sociedades Benéficas tanto com o propósito de assistir aos portugueses que necessitassem de ajuda em solo brasileiro como de conservar os valores culturais, sociais e religiosos.

A construção de hospitais filantrópicos esteve inserida neste contexto de evidência social, com fachadas suntuosas adornadas com símbolos da monarquia lusa e império brasileiro, afirmando a presença das relações transatlânticas e difundindo a cultura portuguesa.

O método etnográfico foi utilizado na abordagem e interpretação das narrativas dos entrevistados servindo como balizador para nossa análise acerca das relações do Outro com a arquitetura do edifício-sede do Hospital D. Luiz I, reconhecendo-a como cenário das interações materiais e imateriais e de onde afloraram saberes e fazeres inerentes à sua construção.

O cruzamento entre as memórias individual e coletiva foram necessárias para demarcar a abordagem acerca da interpretação dos elementos semióticos pertinentes à arquitetura do hospital, tornando sua materialidade um elo historiográfico que ligou o passado ao presente, mostrando como a sociedade contemporânea o reconhece como suporte identitário da colônia portuguesa e de seus valores culturais, os quais foram mantidos, utilizados e transformados, evidenciando seu tempo e sua influência no cotidiano dos atores envolvidos.

Neste âmbito, identificamos a potencialidade fenomenológica da arquitetura do edifício-sede, sua importância simbólica de dimensão existencial, assumindo um caráter no qual as percepções de mundo se concretizam e o definem como lugar. Sua arquitetura como fonte documental e monumento histórico protege e conserva o *genius loci*, concretizando e propagando sua essência nas dinâmicas dos contextos sociais contemporâneos.

BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN, Aleida (2003) – *A Gramática da Memória Coletiva*. Goethe – Institut Inter Nationes Ano 45/2003/ Número 86.
- (2011) – *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp.
- CHAVES, Larissa Patron (2008) – *Honremos a Pátria Senhores! As Sociedades Portuguesas de Beneficência: caridade, poder e formação de elites na Província de São Pedro do Rio Grande (1854-1910)*. Porto Alegre: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Tese de Doutorado.
- DUARTE, Cristiane Rose (2010) – *Olhares possíveis para o Pesquisador em Arquitetura*. I ENANPARQ – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/105/105-690-2-SP.pdf>>. [Consulta realizada em 23/01/2016].

- FIGUEIREDO, Cibelly (2015) – *Hospital D. Luiz I da Benemérita Sociedade Beneficente Portuguesa do Pará como documento/monumento*. Belém: Universidade Federal do Pará. Dissertação de Mestrado.
- LE GOFF, Jacques. (2003) – *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Unicamp.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (2004) – *O fenômeno do lugar*. In NESBITT, Kate, coord. – *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosacnaify, p. 443-461.
- PALLASMAA, Juhani (2004) – *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura*. In NESBITT, Kate, coord. – *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaify, p. 482-489.
- POLLAK, Michael (1989) – *Memória, Esquecimento, Silêncio*. «Estudos Históricos», vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro, p. 3-15.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornelia (2011) – *Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana*. «Revista Iluminuras – Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais». Rio Grande do Sul: Faculdade de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 44.

JAN FREDERIK STAAL IN AMSTERDAM. THE PROJECT OF THE OPERA HOUSE AS RECONSTRUCTION OF URBAN SPACE IN THE MUSEUMPLEIN

ALESSANDRO DALLA CANEVA*

Resumo: Em 1925, o arquiteto holandês Jan Frederik Staal participou num concurso nacional para a construção da Ópera no Museumplein de Amsterdão. O projeto deveria representar os valores artísticos e culturais de toda a nação.

O objetivo deste artigo é apresentar a relação entre a História do lugar e o projeto, identificando, nesse sentido, a continuidade entre o acontecimento do projeto e as razões da construção da cidade histórica. Na cidade histórica holandesa, é possível identificar os princípios que constituem as ferramentas essenciais para a compreensão do projeto do teatro enquanto fenômeno impactante no espaço. Neste sentido, o projeto mostra a forte tendência para a continuidade e consistência com a História e as características do país.

Palavras-chave: Memória; História; Espaços públicos; Identidade.

Abstract: In 1925, Dutch architect Jan Frederik Staal takes part to a national competition for the construction of an Opera House in the Museumplein in Amsterdam. The project should represent the artistic and cultural values of the entire nation.

The aim of this contribution is to investigate the relationship between the history of the place and the project, thus identifying a continuity between the happening of the project and the reasons of the construction of the historical city. In the Dutch historical city, it is therefore possible to identify the founding principles that make up the theoretical framework that is essential to the understanding of the happening of the project of the theater. In this sense, the project shows a strong tendency to move in continuity and consistency with the history and the features of the country.

Keywords: Memory; History; Public spaces; Identity.

* Department of Civil, Environmental and Architectural Engineering, University of Padua. alessandro.dallacaneva@dicea.unipd.it.

THE MUSEUMPLEIN. GENESIS AND DEVELOPMENT OF A PLACE

In the late nineteenth century and early twentieth, the area called Museumplein looks like an empty space, an urban vacuum, characterized by the presence of three monumental buildings the Rijksmuseum, the Concertgebouw and the Stedelijk Museum; the three buildings appear not to be coordinated between them within a unified plan.



Fig. 1.
Jacob Olie, The Museum-
plein, 13 april 1895.
Courtesy of Stadsarchief of
Amsterdam

The area seems to have remained asleep, as anesthetized within the historical events that led to the “forma urbis” around the seventeenth-century walls in the last three decades of the nineteenth century¹ (Fig. 1). The growing urban development beyond the city walls after the second half of the nineteenth-century requires the proper handling of a phenomenon of urban growth that threatens to escape the control of the city authorities. The construction of the city around the walls in the late nineteenth-century respects in its ways and shapes the reasons of land occupation that characterize an established tradition of planning. The regularity of the expansion plan proposed and adopted in 1876 by the pragmatic Director of Public Works, J. Kalff, with the modular repetition of the court-type block, the “Dutch Baublock”, prefers the comforting certainties of the past to the bold experimentations of urbanist Jacobus Gerhardus van Niftrik. The city administration commissions the planner Jacobus Gerhardus van Niftrik with the presentation of an expansion plan to govern the chaotic growth of the city beyond the perimeter of the seventeenth-century walls. The 1866 plan (Fig.2) includes the construction of a large green belt with public parks, various connecting roads and crossings, mindful

¹ About the history of Museumplein see: VAN DER WERF, 1993; REPORT *et al.*, 2008; WAGENAAR, 2013.

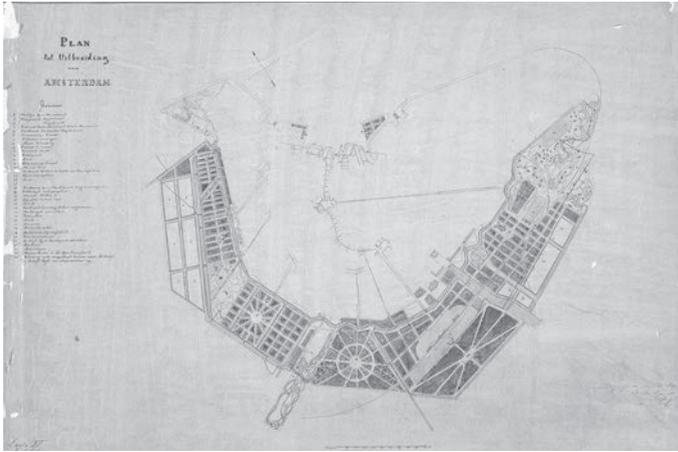


Fig. 2.
Gerhardus Jacobbus van
Niftrik, Development plan of
Amsterdam, 1866.
Courtesy of Stadsarchief of
Amsterdam

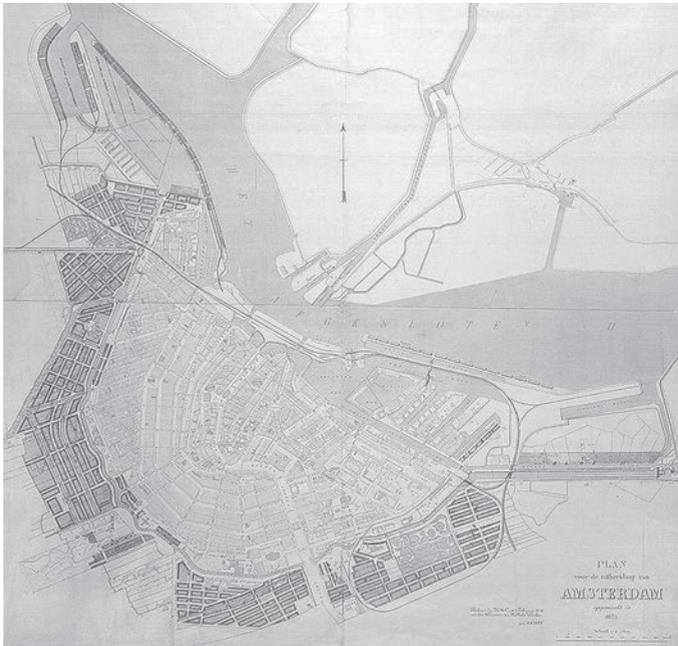


Fig. 3.
Jan Kalff, Development plan
of Amsterdam, 1875.
Courtesy of Stadsarchief of
Amsterdam

of the geometric plan of the French parks of the royal age such as the gardens at Versailles, at Le Notre or Haussmanian Boulevard. Designed as a scenic background of a wealthy middle-class neighborhood, *Plan tot Uitbreiding van Amsterdam* is too pretentious for the city administration that recognizes the unlikelihood of its realization in light of the inevitable expropriations, demolition of houses and subdivision of land, which appeared to be difficult to implement given the means of implementation available to the Municipality. J. Kalff's plan (Fig.3), a few years

later, is thus preferred to that of van Niftrik although in subsequent decades the idea of allocating the area near the walls to the residential neighborhood of the wealthy class of the city still lingers.

The decision that leads to prefer one plan to the other is not so obvious and trivial because the two projects are bearers of a different idea of city. The first plan, of urbanist Jacobus Gerhardus van Niftrik, refers to the open city model, the second, that of the Director of Public Works J. Kalff, to the closed city model. The latter is rooted in the idea of a city that has covered the whole history of the Western world. From the classical city, to the medieval town, until the city of the Renaissance, whose example continues until the nineteenth century city, the closed city model is characterized not so much by the presence of the walls as identifying element, certainly an important but not decisive one, but, as Antonio Monestiroli claims, by “the fact of defining urban places exclusively as internal places (the street, the square) in total separation from the natural environment”².

All this is evident in the expansion plan of the area around the walls proposed by the Director of Public Works Jan Kalff. This model meets the expectations of the municipal administration in such a way that its formal validity will be preferred and adopted in the planning acts of other parts of the city of Amsterdam in the following decades, showing a strong tendency to move in continuity and consistency with the history and the distinctive characters of the country³.

The model of the closed city appears to be the result of a construction process of urban form that passes through the recognition of the unchanged fundamental elements of the city: the road layouts and building type (blocks) assembled into an organic and living whole. As a matter of fact, in the closed city (classical, medieval, of the Renaissance) a close relationship of reciprocity between the building fabric (block) and arrangement of road layouts (plan) remains as the exclusive fact in a unified whole, that appears not only the result of a regulatory system of functional value or the result of a careful composition of the practical aspects of real life, but the way of building the spatial structure of the city where the aesthetic values are fully enhanced, thus fulfilling the project of the city designed as a place of representation and place of custody of the values of the community.

Alternative to the model of the closed city proposed by Jan Kalff is the model of the open city proposed by Niftrik. This model invites you to think about a new urban form, which is fully realized in the relationship between nature and city. The urban block is no longer recognizable as the primary part of the city, the road

² Monestiroli, 1997: 10.

³ About the planning acts of other parts of the city of Amsterdam see FANELLI, 1968; CASCIATO *et al.*, 1980.

network is no longer the system that generates urban form. On the contrary, the latter is defined in the close relationship that the urban events establish with the surrounding nature.

Niftrik therefore proposes an experimental model of alternative city to the closed city, where urban elements and the natural environment are related in a continuous and mutual relationship and comparison. Such a model, not so much rooted in the collective memory, is too advanced compared to the expectations of the Dutch society, even if the search for such a model can already be found in the contemporary spatial planning culture (Physiocrats, Garden City) that emerges with the rise of the Industrial Revolution.

However, even Kalf's plan suggests leaving the decision on the area in front of the Singelgracht pending. Pending a definitive answer that will come only later, a vocational uncertainty and a sense of temporary functionality continue to persist in the area due to the presence of buildings of crafted industrial character whose presence strongly opposes the idea to allocate the area to upscale neighborhoods for the middle class.

The peculiar trapezoidal shape seems to be present from the beginning when, in 1866, the plan for the development of Amsterdam was presented by urbanist Jacobus Gerhardus van Niftrik. The Vondelpark, the Boererenwetering, the seventeenth-century bastions of the walls are the precise limits of an irregular area that opens out in the direction of the urban development that will later characterize the expansion of Amsterdam South.

The realization in temporal succession of the Rijksmuseum inaugurated in 1885, as a result of a competition won in 1876 by Petrus Josephus Hubertus Cuypers, the Concertgebouw inaugurated in 1888 by architect Adolf Leonard van Gendt and the Stedelijk Museum, opened in 1895 based on the project of architect AW Weissman, a student of Adolf Leonard van Gendt, not coordinated by an arranged unity, will mark the beginning of the long season of research of a possible unity of a highly representative place of artistic and cultural values of a community for which a number of missed opportunities will follow one another in search of a vocation for the area now understood as a square, then as a park, then as a place for large public events. The competition for the Rijksmuseum formally ratifies the fate of the area that later would become the cultural center of the city with the construction of the Concertgebouw and the Stedelijk Museum, a symbol of national culture, thus denying the possibility of a saturation of the urban void with residential buildings, urban villas for the wealthy middle class. Projects for the arrangement of the area, included in a time span ranging from 1872 to 1891, put the city administration in a difficult and ambiguous position, forcing them to make a choice and to postpone or partially implement solutions that swing between two extreme positions. The

first one that aims to saturate the empty space with residential buildings, the second one that envisages conceiving the empty space as a large urban square. The proposal of architect Petrus Josephus Hubertus Cuypers and J. Ankersmit, formerly commissioner of Public Works, for the arrangement of the land adjacent to the museum, the *Bebouwingsplan voor het museumterrein* of 1891, appears as the final outcome of a tiresome labor that directs the choice of the municipal administration towards a large central square solution. The proposal of architect Petrus Josephus Hubertus Cuypers is the bearer of the ideals of a community: in it, you can recognize the seeds of a more general intention germ that considers the area not as the place of the simple definition of a functional program, but the place of representation of the values in which we recognize a community. The proposal of architect Petrus Josephus Hubertus Cuypers will be implemented with some modifications the local authority only in 1902.

The Rijksmuseum built in 1885 by the architect Petrus Josephus Hubertus Cuypers represents a major urban event within the area. Placed next to the walls it looks like an urban connecting door, hinged between the old town and the new expansion. The new museum, strongly attacked by critics after its inauguration, in fact, reflects the signs of the municipal administration, which requires the construction of a passage under the building as a natural continuation of Spiegelstraat towards the future expansion of the city.

The avenue designed by Petrus Josephus Hubertus Cuypers as a structuring element of a unitary square culminates perpendicularly in respect of a monumental building that, had it been accepted by the administration, would have provided the opportunity to regularize the square into precise geometries and symmetries. In fact, the Concertgebouw opened in 1888 just before the presentation of the plan is placed in an isolated area, stranger to the compositional facts of the museum factory according to a visual axis rotated with respect to the main facade of the museum, which prevents an effective relationship. The location of the Concertgebouw is the result of the liberal choices of the time. Therefore its implementation is linked to private initiative of the rich middle class, which, for practical and economic reasons, mainly chooses to build the new temple of music in an area undoubtedly disadvantageous but relatively low cost.

The situation is bound to get complicated after the realization and decentralized location of the Stedelijk Museum, inaugurated in 1895. The triptych of monumental buildings built over a decade set the stage for the construction of a museum complex that is waiting to find a convincing formal solution and that knows how to represent its cultural value. The need to express the collective value of space by unifying the individual buildings within a general idea becomes ever more compelling and it becomes necessary to make clear this civic character through the forms of architecture.

In the first and second decade of the twentieth century, the big square finds its final form, beyond any further possibility to build, with the construction of residential building blocks that surround the urban void in the east. The vast square before being only a possibility drafted on paper in architect Petrus Josephus Hubertus Cuypers 's proposal is now conceived concretely in the urban context by closing a decade long debate about the urban form that should be allocated to that area which, from now on, will become the identifying blank and meaningful space of the Museumplein.

In 1928, it was now clear to everyone that it was inappropriate to achieve Staal's grand plan, which had finally been ditched by the criticism arisen immediately after the announcement to the public of the competing projects at the exhibition opened at the Stedelijk Museum between 14 and 27 February 1926. The formal fate of ' area will find a definitive answer much later, in the first decade of the twenty-first century, with the project of the Swedish landscape architect Sven Ingvar Andersson. The formal solution adopted⁴, reminiscent of green spaces of Dutch imagination, is the final act of a long story that had begun almost one hundred and fifty years before.

THE PROJECT OF THE STAAL OPERA HOUSE

The Museumplein seems to have reached a definitive form during the second decade of the twentieth century (Fig. 4). Finally, a long protracted affair seemed to have ended because it was no longer possible to imagine coming forward with alternative solutions to an urban place that had now preemptorily acquired in the



Fig. 4. The Museumplein, Development of the area from 1870 to 1940. From the work of Alessandro Dalla Caneva

⁴ About the Masterplan see ANDERSSON, 1993.

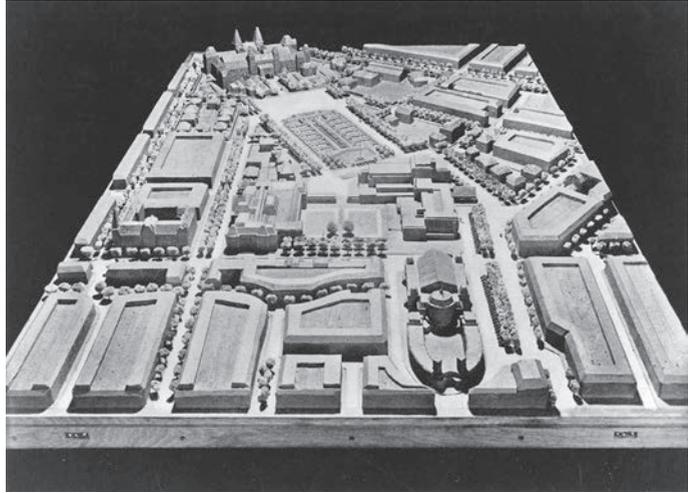


Fig. 5.
Jan Frederik Staal, Model of
the Theatre Project, 1928.
Courtesy of Stadsarchief of
Amsterdam

collective imagination its final form with the triptych of monumental buildings that were for it envisaged: the Rijksmuseum, the Stedelijk Museum, and the Concertgebouw.

The invitation from a society of music loving free citizens to present solutions through a competition for an Opera House in the Area of Museums in the first quarter of a century brought back once again a matter that seemed to be over. The Opera House, the fourth national monument within the Museumplein, proposed itself as an unexpected opportunity to revolutionize the public space of the square.

At the competition took part known architects of the Dutch architectural scene: C. J. Blaauw, Ir. J. Gratama, J. M. van der Mey, Ir. D. F. Slothower, J. F. Staal, H. Th. Wjdeveld⁵. The winner, architect Jan Frederik Staal⁶, proposes to the jury, which includes architect Hendrik Petrus Berlage, as president, J. F. Bunge, A. R. Hulshoff, M. v. Notten, P. Vorink, the solution regarded as the most appropriate (Fig. 5). In Staal's project, the urban space takes on a new dimension and unity, completely renovated in its form. It is evident in the formal solution adopted that the reasoning behind the winning project are the result of a choice that goes beyond the reasons of a strict functional program and are rather dictated by a more general desire to reconfigure the entire layout of the area. In fact, in response to a shared intention, which is the bearer of the civil values of a community, the project recognizes in the Museumplein the cultural artistic values of the entire nation. Staal's project is responsible therefore, of an ideal program that does not belong to him, but lives

⁵ About the competition see KROMHOUT *et al.* (1926); 73-78, 85-89, 97-104, 109-112.

⁶ About the work of Staal see: BAKX, 2013: 4-15; —, 2015; BOEKEN, 1940: 195-197; VAN DER STEUR, 1929: 1-36.

in the society that produces it. A program that seeks in every way to achieve and accomplish through shapes the aspirations and needs of monumentality expressed in the civil society.

The shape of the theater and the new squares that are clearly defined in shape, size and hierarchy by Staal's project are the result of a conception of architecture that manifests its social vocation in the creation of communal spaces. The civic character emerges openly through strict provision in the context of the forms of the projects. The twentieth century was felt in Holland as a great time to change society. The figure of Jan Frederik Staal grows within this fervent atmosphere full of expectations.

When Staal joined the Amsterdam School⁷ in 1915, becoming editor of the *Wendingen* magazine that between 1920 and 1930 professed the faith and spread the thought of school, despite altering its architecture towards a less conventional language that does not abandon the objective character of Berlage's architecture, will find the same cultural climate based on the same *berlagean* ideals. The architecture promoted by Michel de Klerk and the one professed by Hendrik Petrus Berlage appear united by a similar guiding thought in considering the city as a place of manifestation of civic and collective values, expressed in an exemplary way in the building of public space. Berlage will show the expressive architectural charge mainly in the implementation of the Amsterdam South expansion plan, revealing in the adopted form, in clear continuity with the traditional closed model of the city, the highest point of a civil architecture design in the Netherlands in the early decades of the twentieth century.

The project by Staal that won the competition, called by the motto *Hindarfjall*, clearly and convincingly reveals the ambition of understanding architecture as a social art that is expressed fully in the construction of space. The motive behind the project is not practical nor functional. A more general goal is expressed in building a monumental place where outdoor spaces, large classrooms in the open, measured and calibrated in dimensions and measures, become the ultimate reason for the project transcending the contingent in the ideal, in particular in the universal and identify the civic character of the project.

The urban where the main monuments are located – the Rijksmuseum, the Stedelijk Museum, the Concertgebouw and the Staal Operagebouw – become a sort of large open-air theater where the institutions make themselves recognizable in the form of the place. The three main monuments received a benefit from the intervention of Staal. The calibrated choice that decides on the position and location of the Opera House in the urban context creates hierarchies of spaces within which

⁷ About the Amsterdam School see CASCIATO, 1997; DE WIT, 1983.

the principal monuments reveal their representative role. All this is accomplished in the logic of typical building of the traditional closed city where the relationship between the street and the house, the square and the public building constitute the founding principle.

The fact that the goal is to build a monumental place emerges clearly in the different conception designs, all united, even in the particular differences, to solve the relationship between public spaces and monumental buildings that are located on the site. The theater is therefore placed inside the square in an arbitrary manner, but its lying on the horizontal plane meets the need to determine the form and appropriate size of urban spaces on which the main monuments are located. The construction of space, the layout of the buildings that are on it located, produces a dialectic between the parties that detects the representative role of public buildings.

The form of the theater is the result of rigorous alignments both on the horizontal level, as on the vertical level with the roads and the preexisting historical volumes. This method takes care of solving the continuity with the historic city. The priority given to the alignments that the project establishes with the road networks, with existing volumes defines with certainty the size and positions of public spaces, and identifies the boundaries within which, later, the project would have to be arranged, allowing for infinite possibilities and freedom of composition.

The shape responds to a complex functional program that includes, in addition to the theater and related spaces associated with it, public places of gathering such as a bar and a restaurant, halls and foyer, whose formal recognition is identified clearly on external volumes that enhance the symbolic value, as well as practical reason, in the belief that in a good architectural design the system of the obtained spaces is the result of a free interpretation rather than the answer to the compelling logic of a strict functional program. The project is not designed as a box-shaped volume inside which the main functions are freely cut, but as a succession of spaces, each with its own individuality and formal recognition. Against the functionalist dogma of spatial continuity, the logic of composing rationalist paratactic still prevails albeit interpreted in a less rigorous and freer fashion.

Staal's project was not realised in the end. It was the subject of many disputes that brought back once again uncertainty to the formal fate of the Area of the Museums. Only in the twenty-first century, the Amsterdam community will finally put an end to the centuries-old dispute over the respondent form to be assigned to an area full of hopes and aspirations.

CONCLUSION

In the late nineteenth century and early twentieth, the area called Museumplein has developed in accordance with the principles of construction of the historical city. The Staal's project fits perfectly into this idea of development.

The research focuses the relationship between the history of the place and the project, identifying a continuity between the ways of getting the project and the reasons for the construction of the historical city. In the historic Dutch city it is possible to identify the fundamental principles to the theoretical understanding of the ways of getting the theater project. In this sense, the project shows a strong tendency to move in continuity and coherence with the story and character of the identity of the country.

BIBLIOGRAPHY

- BAKX, Hans Willem, (2013) – *Een tijdelijke eenheid van tegendelen: Het architectenbureau A.J. Kropholler en J.F. Staal jr. (1902-1910)*. «Eigenbouwer 1», p. 4-15.
- (2015) – *Jan Frederik Staal. 1879-1940*. Rotterdam: Bonas-Het Nieuwe Instituut.
- BOEKEN, Arthur (1940) – *De bouweester J. F. Staal*. «Bouwkundig Weekblad Architectura», pp. 195-197.
- CASCIATO, Maristella; PANZINI, Franco; POLANO, Sergio (1980) – *Olanda 1870-1940 Città, Casa, Architettura*. Milano: Electa Editrice.
- CASCIATO, Maristella (1997) – *La scuola di Amsterdam*. Bologna: Zanichelli Editore.
- DE WIT, Wim (1983) – *The Amsterdam School: Dutch expressionist architecture, 1915-1930*. Cambridge: The MIT press.
- FANELLI, Giovanni (1968) – *Architettura moderna in Olanda*. Firenze: Marchi e Bertolli Editori.
- KROMHOUT, Willem *et al.* (1926) – *Aan H.H. bestuurderen der stichting de wagnervereeniging*. «Architectura et Amicitia», pp. 73-78.
- (1926) – *De schetsplannen voor het opera gebouw te Amsterdam*. «Architectura et Amicitia», pp. 85-89, 97-104, 109-112.
- MONESTIROLI, Antonio (2010) – *Temi urbani*. Milano: Edizioni Unicopli.
- REPORT, Jury *et al.* (2008) – *Museumplein di Amsterdam: Premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino*. Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche.
- VAN DER STEUR, A. J. (1929) – *Bij het werk van J. F. Staal* – Wendingen, p. 1-36.
- VAN DER WERF, Juke (1993) – *Plein, park of veld?* Amsterdam: Geemete Amsterdam. ANDERSSON, Sven Ingvar (1993), *Masterplan Museumplein Amsterdam*. Amsterdam: Geemete Amsterdam.
- WAGENAAR, Cor (2013) – *The Rijkmuseum and the city: a hundred years of planning for Museumplein*. Rotterdam: nai010 uitgerers.

O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS COMO «IMAGEM DE MARCA» DO ESTADO NOVO

ALICE NOGUEIRA ALVES*

VERA MARIZ**

Resumo: As duas construções do Padrão dos Descobrimentos realizadas em 1940 e 1960 mostram-nos a vontade política na edificação deste símbolo identitário enquanto síntese do esforço dos portugueses na descoberta de novos mundos. Embora com objetivos distintos, conseguimos perceber que a sua construção original e a sua reedificação foram ambas apostas do regime salazarista na passagem de uma mensagem ideológica.

Palavras-chave: Arquitetura efémera; Escultura pública; Oliveira Salazar; Cottinelli Telmo; Leopoldo de Almeida.

Abstract: The two constructions of the Monument to the Discoveries, erected in 1940 and 1960, show us the political will to build this identity symbol as a summary of the efforts of the Portuguese in the discovery of new worlds. Although with different goals, we realize that its original construction and rebuilding were both bets of the Salazar regime with the aim of conveying an ideological message.

Keywords: Ephemeral architecture; Public sculpture; Oliveira Salazar; Cottinelli Telmo; Leopoldo de Almeida.

* ARTIS/FBAUL. alicenalves@gmail.com.

** ARTIS/FLUL. verafelixmariz@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Este estudo começou a ser desenvolvido no âmbito do *Projeto de Intervenção dos Revestimentos Exteriores do Padrão do Descobrimento*. Nessa abordagem, de índole interdisciplinar, coube-nos revisitar a “questão” dos dois momentos de construção do Padrão. Não obstante a existência de diversos estudos acerca deste que é, sem dúvida, um dos monumentos mais marcantes da produção estadonovista, compreendemos que existiam ainda caminhos por desbravar e informações por correlacionar. Este artigo é o primeiro resultado de uma investigação em curso, dedicada a este monumento, demonstrando bem a quantidade de informação inédita que, entrecruzada com a já existente, atesta a vontade férrea de Oliveira Salazar em garantir a construção deste grande símbolo identitário, marcando não só aquele lugar emblemático, mas também a história da nação.

1. O LUGAR E O MONUMENTO

Foi aqui uma das portas do Universo. Se a nacionalidade começa em Guimarães, se o mundo para nós começou em Sagres, o Império começou no Tejo. Daqui, como em nenhum outro sítio de Portugal, o nosso génio pode dizer que dominou quatro Continentes. O Promontório Henriquino abriu-nos a rota do Oceano – mas foi nestes cem metros de areia, que Portugal se encontrou a si próprio, que fixou o seu destino universal; foi aqui que se fundou Portugal, pátria de Dois Mundos¹.

A escolha do local da Exposição do Mundo Português foi inquestionavelmente meticulosa, assistindo-se, ao se adotar o *genius loci* da praia do Restelo em Belém, a uma tentativa de estabelecimento de uma coincidência espacial e de continuidade histórica indiscutível. Este ambiente, criado a partir do momento em que D. Manuel I determinou a edificação do mosteiro de Santa Maria de Belém junto à ermida erguida pelo Infante D. Henrique, foi sendo fortalecido com o desenvolvimento da zona ribeirinha e da sua íntima relação com a descoberta dos caminhos marítimos para a Índia e para o Brasil. Durante o Romantismo insistiu-se nesta relação entre Belém, o vetusto mosteiro e a epopeia portuguesa, ficando este local marcado como o ponto de onde os portugueses, liderados por Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, entre outros valorosos descobridores e navegadores, partiram para descobrir e desbravar o mundo, colocando Portugal na proa da Europa durante várias gerações.

¹ Excerto do discurso proferido por Augusto de Castro na inauguração da exposição do Mundo Português in *Revista dos Centenários*, jul/ag 1940: 12.

Este aspeto simbólico não poderia ser indiferente aos organizadores das celebrações do duplo centenário de 1940, sendo a praia do Restelo considerada como o local mais apropriado para mostrar ao país e ao mundo a grandiosidade da nossa história e para divulgar um momento de pretensão ressurgimento nacional. A localização do Padrão dos Descobrimentos no conjunto da Exposição também não foi descurada, permitindo-nos confirmar a sua importância enquanto «imagem de marca» da celebração e, principalmente, do regime. Pensado para funcionar como «o fecho da Praça do Império sobre o rio»², é interessante notar a relação entre a sua figura do infante D. Henrique e a existente no portal sul do mosteiro de Santa Maria de Belém, localizado no limite norte do recinto.

Com a construção deste Padrão, o Estado Novo procurava realizar a «síntese dinâmica do esforço dos portugueses, no Descobrimento, na Conquista, na Propagação da Fé»³. Conforme frisou o arquiteto-chefe da Exposição, Cottinelli Telmo, o «sentido da “Partida” é a génese do “Padrão da Descoberta”»⁴.

2. O INFANTE D. HENRIQUE – ENTRE SAGRES E BELÉM

A ligação entre o Padrão dos Descobrimentos e a epopeia da construção de um monumento em memória do Infante D. Henrique em Sagres tem sido sublinhada e explorada por vários autores⁵, havendo ainda alguns aspetos interessantes que permaneciam por identificar até ao desenvolvimento deste estudo.

A década de trinta ficou marcada por dois concursos infrutíferos para a escolha de um grande monumento para celebrar o Infante e os descobrimentos portugueses. As propostas então apresentadas foram muito variadas, baseando-se, a sua grande maioria, na ideia de uma caravela conduzida pelo Infante para o desconhecido. Entre os seus vários autores interessa-nos agora destacar os casos do arquiteto Cottinelli Telmo, cuja proposta foi afastada logo na primeira fase do concurso, e do mestre escultor Leopoldo de Almeida, com participação em vários projetos de diferentes arquitetos, entre os quais o apresentado pela equipa de Carlos Ramos, vencedor do concurso de 1935. Este monumento em Sagres acabaria por não ser construído, ficando, conforme referido na «Nota Oficiosa» do primeiro número da *Revista dos Centenários*⁶, como um ponto por resolver. No nosso entender, existe aqui uma ligação óbvia entre esta falta de concretização e o destaque concedido

² *Revista dos Centenários*, jul/ag 1940: 30.

³ *Revista dos Centenários*, jun 1939:16.

⁴ *Revista dos Centenários*, jun 1939:16.

⁵ FRANÇA, 1982; —, 1985; ACCIAIUOLI, 1991; SAIAL, 1991; ACCIAIUOLI, 1998; TEIXEIRA, 2008.

⁶ *Revista dos Centenários*, jan 1939: 3.

através da arte à incontornável figura do Infante na celebração de 1940. Assim o atesta um dos primeiros planos gerais da exposição no qual é observável uma «figura colossal» do Infante D. Henrique que projetaria no céu um foco de luz com as palavras «Mundo Português»⁷.

Mais tarde, no n.º 6 da mesma revista, seria reproduzida uma entrevista publicada no jornal *O Século*, na qual os mentores da exposição explicavam o plano geral através de uma maquete onde já aparecia o Padrão dos Descobrimentos. Apesar de Cottinelli Telmo se desvincular claramente dos monumentos de Sagres, não podemos deixar de notar uma evidente relação plástica e formal entre o Padrão e as exigências daqueles concursos. A ligação da arquitetura com a escultura, e a própria formalização do Infante, parecem corresponder claramente às exigências impostas naquelas ocasiões.

Uma história contada por Manuela Synek, num artigo de 1985⁸, também descarta por completo esta relação, caracterizando o Padrão como algo surgido de uma ideia no contexto da preparação da exposição. Nesse texto é descrito um episódio de inspiração e criatividade, provocado por uma exigência realizada por Leitão Barros ao arquiteto-chefe, para a criação de um grande padrão para a mostra. Essa necessidade urgente teria levado Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida a passarem uma noite em branco a construir uma nova ideia, relatando-se que a volumetria do monumento se formou num pedaço de barro que foi ganhando corpo, ficando pronto a ser apresentado a Duarte Pacheco na manhã seguinte.

Apesar deste pretenso afastamento, o facto de o monumento ao Infante estar a ser projetado por um concorrente que não tinha ganho nenhum dos concursos anteriores, provocou problemas na gestão da organização da exposição, resultando no afastamento do arquiteto Carlos Ramos, dos seus planos de trabalhos⁹.

Relativamente à componente arquitetónica, percebemos que a sua volumetria monolítica se aproximava do projeto proposto por Cottinelli Telmo no concurso de 1935 onde se pretendia estilizar uma caravela com velas, sugerindo-se os seus recortes com o escudo português a ocupar a fachada virada para o mar¹⁰. A parte escultórica vincula-se claramente ao discurso oficial da época e à sobrevalorização das grandes figuras históricas portuguesas.

Apesar da iconografia deste monumento ser claramente aliada aos princípios que se pretendiam vincular à exposição, a sua edificação seria bastante atribulada. João Martins defende que a ideia de abandonar a construção do Padrão por questões

⁷ *Revista dos Centenários*, fev/mar 1939: 7.

⁸ SYNEK, 1985.

⁹ MARTINS, 1995: 348.

¹⁰ MARTINS, 1995: 191.

orçamentais – entre outros edifícios – terá partido de Cottinelli¹¹. Para se aprofundar esta questão, parece-nos ser importante ter em consideração um conjunto de documentação inédita que traz algumas novidades a este respeito. Efetivamente, segundo estes documentos, o Conselho de Ministros, pela mão de Oliveira Salazar, opôs-se à hipótese de exclusão daquele monumento por considerar que a sua construção seria «a possibilidade [...] de verificar experimentalmente se por aquele caminho se encontrou a solução do problema do Monumento ao Infante Sagres».¹² A oposição Conselho de Ministros voltaria a ser sublinhada no mesmo documento: «Repete-se que o Governo não desejaria que fôsse posto de lado o monumento da Descoberta»¹³, ficando bem evidente a importância reconhecida a este monumento.

Em setembro de 1939, com o agravamento da crise internacional, tornou-se necessário refletir novamente acerca da exposição e da sua realização. De entre três hipóteses então colocadas: a anulação do evento, o seu adiamento ou a sua efetiva realização, optar-se-ia pela terceira, adotando-se uma postura mais comedida relativamente ao previsto inicialmente¹⁴. Esta determinação deve ter levantado novamente questões relativamente à construção do Padrão encontrando-se um novo parecer da Presidência do Conselho datado do final desse ano:

Ao Governo interessava muito a construção do Padrão das Descobertas por três razões: pela contribuição que daria ao conjunto da Exposição, pela beleza própria do monumento, e em último lugar, sem se motivo menos importante, pela lição de experiência que desejava tirar não só da realização como do juízo público. A necessidade de diminuir as despesas, fazendo que coubessem dentro da verba concedida, levou a sacrificar um certo número de construções encaradas no programa primitivo, e entre elas o Padrão dos Descobrimientos, porque, não fazendo em absoluto falta ao conjunto, a sua eliminação trazia logo economia apreciável. Pelos motivos indicados acima deixou-se porém ainda uma expectativa. Por mim creio que se deve ser pessimista à cerca das receitas da Exposição e mesmo até em relação a alguns orçamentos de despesas, e por isso acharia mais prudente pôr já de lado a idéia de se construir o Padrão. Mas como ao Ministério das Obras Públicas tem competido a superintendência das obras e a disciplina superior dos orçamentos e cálculos feitos, a Sua Ex^a. o Ministro das Obras Públicas deve ser apresentado o problema¹⁵.

¹¹ MARTINS, 1995: 376.

¹² ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 20, «Andamento das construções da Exposição do Mundo Português (1939)», 25-5-39, p. 3-4.

¹³ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 20, «Andamento das construções da Exposição do Mundo Português (1939)», 25-5-39, p. 5.

¹⁴ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 25, «Comemorações Centenários, Excerto do Conselho de Ministros de 14-9-1939».

¹⁵ ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 27, «Presidência do Conselho, Padrão das Descobertas 26-XII-1939».

A decisão relativa à construção do grande monumento caberia a Duarte Pacheco, acabando esta por se concretizar com um cariz efêmero, numa estrutura de ferro e cimento dotada de uma composição escultórica em estafe¹⁶.

Após o encerramento da exposição, e eliminada a hipótese da sua reabertura na primavera do ano seguinte¹⁷, o monumento efêmero acabaria por ser desmantelado em 1943. Nesta altura estaria já gravemente danificado em consequência de um temporal que assolou a região em 1941¹⁸, bem como de um vento ciclónico ocorrido no mês seguinte, fenómeno que provocou um rombo na base e a queda da figura do Infante D. Henrique no rio Tejo¹⁹. A documentação referente ao processo de demolição encontra-se no arquivo do Ministério das Obras Públicas, tendo sido anteriormente tratada por outros autores²⁰.

3. O PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS – DE EFÊMERO A PERENE

O regime salazarista e os seus arquitetos souberam inquestionavelmente tirar proveito das virtudes da arquitetura efêmera no âmbito de exposições e comemorações centenárias de cariz nacionalista, tanto na metrópole como nas colónias. Neste último caso devem destacar-se as reproduções de monumentos históricos como forma de absorção, de instrumentalização destes monumentos e da sua capacidade de interpelar a memória. Assim o atestam diversas reproduções tridimensionais de monumentos ultramarinos, realizadas sobretudo em estafe, muitas vezes à escala real, com a reconstituição meticulosa dos seus referentes²¹, tratando-se de uma prática com raízes nas reconstituições de monumentos do Camboja nas exposições mundiais de Paris (1878, 1889 e 1900) ou de Marselha (1906 e 1922)²².

Voltando ao caso em estudo, observe-se que Cottinelli Telmo compreendia plenamente a essência da arquitetura efêmera, razão pela qual, apesar de lamentar que o conjunto expositivo fosse demolido²³, defendia determinantemente a não perpetuação da mostra e, conseqüentemente, do Padrão²⁴: «Conservar bocados

¹⁶ SYNEK, 1985: 43.

¹⁷ ACCIAIUOLI, 1998: 193.

¹⁸ *Diário de Notícias*, 2 jan 1941.

¹⁹ *Diário de Notícias*, 2 jan 1941.

²⁰ MARTINS, 1995; ELIAS, 2006.

²¹ MARIZ, 2016.

²² Bureau International des Expositions, 2013.

²³ AHMOB, CAPOPI, *Secretaria*, Processo 127, «Plano de conjunto das obras», «Plano de Obras da Praça do Império e da zona Marginal de Belém», s/d.

²⁴ MARTINS, 2015: 45.

da Exposição [...] parece-me êrro! São restos, ruínas, farrapos»²⁵. Esta posição do arquiteto relativamente ao monumento seria devedora de um entendimento que remontava, pelo menos, ao ano de 1934, data do artigo «O que costumam ser e o que poderiam ser os Monumentos Comemorativos»²⁶. Este conjunto, no qual alguns pretendiam integrar o Padrão, deveria ser «*um grito*, apenas, e não...*uma gritaria!*...»²⁷, obras bem pensadas que refletissem uma ideia de forma inovadora, mas sem exageros, sem «forçar a sua efígie [do homenageado] a uma ginástica vexatória que confrange, que oprime, que nos faz lembrar o cansaço muscular, a caimbra, a falta de fôlego»²⁸. Definitivamente, o Padrão, com a sua grande marcha de heróis, poetas, navegadores, cientistas ou monarcas, pensada para um momento festivo que exigia uma composição monumental, espetacular, dramática, não se coadunava com esta ideia de monumento comemorativo. Neste caso, esta não era a única objeção de Cottinelli, alegando também problemas ao nível da própria composição, concretamente da fachada do rio e do recorte da fachada lateral²⁹.

O envolvimento de Cottinelli na mostra de 1940 parece ter estado na origem de novas reflexões acerca da arquitetura efémera. No ano de 1938, na linha do que viria a defender a partir de 1943 contra a ideia da construção definitiva do Padrão, o arquiteto não hesitaria em afirmar que pelo facto de esta arquitetura ser sempre arrojada, espetacular, dramática e aparatosa, acabava, invariavelmente, por ser parte fundamental da estratégia de propaganda subjacente à iniciativa, a sua imagem de marca, o seu cartaz³⁰. O Padrão dos Descobrimentos seria tudo isto e, precisamente por essa razão, não poderia ser um monumento comemorativo, solene e respeitoso.

O arquiteto-chefe teve sempre presente este carácter efémero não só do Padrão como de toda a mostra. Em 1939 esclarecia que desta ficaria a preparação de um vasto e muito necessário plano de urbanização de Belém, uma ligação cultural ao local, uma aplicação de energias e valores até então desconhecidos e uma orgulhosa demonstração de capacidade, funcionando como um ensaio geral para uma exposição internacional³¹. Porém, a posição de Cottinelli seria contrária à vontade do ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, quem, após a demolição do monumento no ano de 1943, tomaria a ideia da sua reconstrução de forma

²⁵ AHMOP, CAPOPI, *Secretaria*, Processo 132, «Museu das Recordações Centenárias – decoração e instalação do museu», s/d.

²⁶ TELMO, 1934: 8.

²⁷ TELMO, 1934: 8.

²⁸ TELMO, 1934: 8.

²⁹ AHMOP, CAPOPI, *Secretaria*, Processo 127.

³⁰ TELMO, 1938: 162.

³¹ TELMO, 1939: 257.

definitiva como «inabalável»³². Cottinelli Telmo protestou, como seria expectável, mas o ministro permaneceu irredutível, dando ao arquiteto a hipótese de corrigir os aspetos mais incómodos. Afinal, ao contrário das propostas dos concursos de Sagres, o Padrão teria tido uma larga aprovação e a sua concretização permitiria, aos olhos de Duarte Pacheco e, possivelmente, de Oliveira Salazar, concluir um longo e penoso processo do monumento ao Infante. Neste sentido, a utilização da expressão «Monumento ao Infante D. Henrique»³³, presente nas discussões para os planos da Praça do Império e da zona marginal de Belém, não terá sido casual.

No entanto, esta nova prova da capacidade de realização do regime não teria a concretização esperada, podendo apontar-se como barreiras a morte prematura de Duarte Pacheco ou a escassez de materiais e o aumento dos seus custos devido à guerra³⁴. Dois anos mais tarde, o assunto parecia ter sido esquecido³⁵, voltando a surgir em 1947 durante uma reunião promovida pela Câmara Municipal de Lisboa³⁶ durante a qual Manuel Vicente Moreira sugeriu a reconstrução do monumento ao Infante D. Henrique de 1940³⁷. Mais uma vez Cottinelli discordou, mostrando-se orgulhoso por ter contribuído para não se proceder à construção definitiva daquele monumento inequivocamente efémero³⁸.

4. O CENTENÁRIO HENRIQUINO

*Vai-se fazer reviver uma grande figura da história – a história que é a política do passado. Mais do que nunca, nesta hora caracterizada pela perturbação das ideias e pela incerteza das convicções, debatendo-se o Ocidente entre o temor e a ilusão, e em que, em nome da paz, tanto se fala de reorganização do Mundo Atlântico, vem a propósito a consagração daquele que, trazendo na alma a chama generosa, aventureira e descobridora, deu, primeiro do que todos e para sempre, o Atlântico à Humanidade*³⁹.

O ano de 1960, época de crescente condenação do colonialismo português, ficaria marcado pelo V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, cujas come-

³² AHMOP, CAPOPI, Secretaria, Processo 127.

³³ AHMOP, CAPOPI, Secretaria, Processo 127.

³⁴ ELIAS, 2006: 499.

³⁵ ELIAS, 2006: 499.

³⁶ MARTINS, 1995: 376-377.

³⁷ *Diário de Notícias*, 20 out 1947.

³⁸ TELMO, 1948: 63.

³⁹ Excerto do discurso proferido por Caeiro da Mata na tomada de posse da Comissão Nacional das Comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique in *Boletim Geral do Ultramar*, 1954: 103.

morações foram preparadas a partir de 1954, ano da criação da Comissão Nacional das Comemorações. Foi neste contexto que se retomou a questão do monumento ao Infante em Sagres, datando de 1955 a abertura de um concurso internacional para um novo projeto para o simbólico promontório. Porém, depois da apresentação várias propostas bastante inovadoras, de concorrentes portugueses e estrangeiros, este concurso também viria a ser anulado por um despacho de 1957⁴⁰.

A aproximação do centenário henriquino terá facilitado a escolha da capital para a construção definitiva do monumento ao Infante, mesmo depois de Salazar ter defendido que apenas se construiria ali, caso falhasse esta hipótese de Sagres⁴¹.

Por outro lado, devemos ter em consideração que no projeto para a recuperação da zona marginal de Belém, onde se pretendia construir um conjunto de edifícios públicos destinados aos estudos Ultramarinos, pedido a Cristino da Silva em 1954, já figurava a reconstrução do monumento semelhante ao da exposição de 1940⁴².

No ano seguinte seria publicado o Decreto-lei nº41 157, autorizando o Governo a promover a construção do monumento em causa por intermédio do Ministério das Obras Públicas, com a comparticipação das províncias ultramarinas e da Câmara Municipal de Lisboa. O novo Padrão seria erguido «de harmonia com o modelo erigido em materiais provisórios na Exposição do Mundo Português, de 1940»⁴³, e no mesmo local. Finalmente, conforme Oliveira Salazar ambicionou, nascia assim o monumento definitivo que celebrava condignamente «a pessoa do Infante e a sua obra»⁴⁴, figura maior da História de Portugal e, mais concretamente, do período inicial da expansão portuguesa ultramarina. Devido ao falecimento de Cottinelli Telmo⁴⁵, Pardal Monteiro acabaria por ser o arquiteto responsável pelo projeto definitivo e pelo novo arranjo interno do monumento, com a colaboração de uma diversificada equipa constituída por Leopoldo de Almeida e por muitos outros elementos discriminados no panfleto de propaganda de 1960⁴⁶. A conceção estética manter-se-ia inalterada, mas com dimensões superiores⁴⁷. Segundo José-Augusto França, este facto refletia a «atemporalidade histórica da escultura que em 40 vigorava e a perenidade do seu gosto»⁴⁸.

⁴⁰ ELIAS, 2006: 455.

⁴¹ ELIAS, 2006: 455.

⁴² ELIAS, 2006: 449.

⁴³ *Diário do Governo*, 1958: 51.

⁴⁴ *O Padrão dos Descobrimentos*, 1960: s.p.

⁴⁵ MARTINS, 1995: 348, 374-377.

⁴⁶ *O Padrão dos Descobrimentos*, 1960: s.p.

⁴⁷ MARTINS, 1995: 377.

⁴⁸ FRANÇA, 1985: 281.

No novo projeto, para além da figura do Infante, nas duas rampas laterais surgia novamente um desfile histórico de navegadores, guerreiros, homens da ciência, artistas, letrados, monarcas ou evangelizadores. A identificação destas figuras, apesar de ter sido pensada inicialmente com a ajuda do professor Macedo Mendes, colega de Leopoldo de Almeida na Escola de Belas-Artes de Lisboa, só foi oficializada depois da inauguração⁴⁹. Ainda nas vésperas se referia este facto na imprensa, salientando-se as várias épocas da história ali representadas e o anonimato das figuras como uma medida para evitar discussões públicas sobre quem faltava⁵⁰.

Na reconstrução foram introduzidas algumas alterações na parte escultórica. Para além da adição de Pero da Covilhã empunhando uma bandeira na fachada este, para se preencher um espaço vazio e harmonizar o conjunto ⁵¹, notada por Sandra Silva anteriormente, são também visíveis outras diferenças. Umas são mais subtis, como é o caso da pormenorização do globo carregado por Pedro Nunes, da sugestão de inscrições nas cartelas de Zurara e de Luís Vaz de Camões e da alteração da sua gola; ou o aumento do bordão de Fernão Mendes Pinto omitindo a bota existente em 1940. Outras alterações são mais óbvias, como o barrete acrescentado à figura de Nuno Gonçalves ou a torsão do tronco e a colocação do rosto de frei Henrique de Carvalho de modo mais visível. Na fachada oeste as modificações parecem ter sido menores, destacando-se a colocação das mãos e da inclinação do tronco de São Francisco Xavier, bem como a inclusão de uma barba conferindo um certo envelhecimento ao «Apóstolo das Índias».

Na sua versão final, o imponente monumento com 50 metros foi construído com uma estrutura em betão armado assente por intermédio de uma sapata nervurada num sistema de estacaria no mesmo material. O revestimento exterior é de pedra rosal de Leiria e as esculturas em calcário de Sintra⁵².

CONCLUSÃO

O Padrão dos Descobrimentos é, sem dúvida, um dos monumentos mais ilustrativos da ideologia do Estado Novo e da sua tentativa de comemorar, mas, sobretudo, de igualar – se não ultrapassar – aquela que terá sido a época de ouro da história de Portugal. Este monumento tinha como objetivo trazer ao imaginário dos portugueses, lembrando também aos estrangeiros de visita ao país, a importân-

⁴⁹ *Diário Ilustrado*, 1959: 5.

⁵⁰ *Diário Ilustrado*, 1959: 5.

⁵¹ SILVA, 2009: 176-177.

⁵² *O Padrão dos Descobrimentos*, 1960: s.p.

cia alcançada pelo povo lusitano em tempos passados, mostrando a sua capacidade para repetir a proeza. Ao voltar à mesma mensagem iconográfica, passados vinte anos, reforçando a sua perenidade em betão e pedra, é sublinhada a continuidade da ideologia do regime. Mesmo face aos tempos conturbados, este monumento acaba por ser um testemunho da manutenção/longevidade da ideologia e da quase total imobilidade mental do regime.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

- AHMOP, *CAPOPI, Secretaria*, Processo 122, «Demolição do Padrão», 194.
- AHMOP, *CAPOPI, Secretaria*, Processo 127, «Plano de conjunto das obras», «Plano de Obras da Praça do Império e da zona Marginal de Belém», s/d [1943].
- AHMOP, *CAPOPI, Secretaria*, Processo 132, «Museu das Recordações Centenárias – decoração e instalação do museu», s/d.
- ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 20, «Andamento das construções da Exposição do Mundo Português (1939)», 25-5-39.
- ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 25, «Comemorações Centenários, Excerto do Conselho de Ministros de 14-9-1939».
- ANTT, *Arquivo Salazar*, PC-22, cx 524, Cp. 27, «Presidência do Conselho, Padrão das Descobertas 26-XII-1939».

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida (1991) – *Os Anos 40 em Portugal – O país, o Regime e as Artes «Restauração» e «Celebração»*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Tese de doutoramento.
- (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Boletim Geral do Ultramar* (1954), n.º 350, p. 103.
- Bureau International des Expositions (2013), *Angkor in Paris, it happened at World Expos*, <http://www.bie-paris.org/site/en/news/104-news-announcements/past-expos-news/942-angkor-in-paris-it-happened-at-world-expos>, 6-11-2015.
- Diário de Notícias* (2 jan 1941).
- Diário de Notícias* (16 fev 1941).
- Diário de Notícias* (20 out 1947).
- Diário do Governo* n.º 21, I Série, “Decreto-lei 41 157”, 3 de fevereiro de 1958, p. 51.
- Diário Ilustrado* (21 set 1959), pp. 1 e 5.
- ELIAS, Helena (2006) – *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP*

- (1938-1960). Barcelona, Departamento de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona. Dissertação de mestrado.
- FRANÇA, José-Augusto (1985) – *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (1982) – *Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida: Padrão dos Descobrimentos*. In *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 1. pp. 60-61.
- MARIZ, Vera (2016) – *A “memória do império” ou o “império da memória”: a salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino: (1930-1974)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- MARTINS, João (1995), *Cottinelli Telmo /1897-1948, a obra do arquitecto*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- MARTINS, João Paulo (2015) – *A arquitectura dos nossos dias*. In *Cottinelli Telmo – os arquitectos são poetas também*. Lisboa. EGEAC, pp. 21-50.
- MEGA, Rita (2012) – *Vida e obra do escultor Leopoldo de Almeida:(1898-1975)*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- O Padrão dos Descobrimentos, Belém, 1960*, [Lisboa], Ministério das Obras Públicas, Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império.
- Revista dos Centenários* (jan 1939), n.º 1, ano I, p. 3.
- Revista dos Centenários* (fev/mar 1939), n.º 2 e 3, ano I, p. 7.
- Revista dos Centenários* (jun 1939), n.º 6, ano I, p. 16.
- Revista dos Centenários* (jul/ag 1940), n.º 19 e 20, ano II, p. 30.
- SAIAL, Joaquim (1991) – *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. S.l.: Bertrand Editora.
- SILVA, Sandra (2009) – *A exposição de Belém: novos elementos para a construção de uma “memória”*. Lisboa: Universidade Aberta. Dissertação de mestrado.
- SYNEK, Manuela O (1985) – *O Padrão dos Descobrimentos – a gesta portuguesa rasgando o mar*. In «Lisboa – Revista Municipal», n.º13, 1985, pp. 42-43.
- TEIXEIRA, José (2008) – *Escultura pública em Portugal: monumentos, heróis e mitos (séc. XX)*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- TELMO, Cottinelli (1934) – *O que costumam ser e o que poderiam ser os Monumentos Comemorativos*. In «O Diabo», 16-9-1934.
- (1938) – *Arquitectura efémera*. In «Revista Arquitectos», n.º 6, agosto/outubro de 1938, p. 161.
- (1948) – *Renovação da Fisionomia da Cidade*. In *Primeira Reunião Orlisiponense*, vol. II, p. 63.
- (1939) – *Exposição histórica do Mundo Português. A inaugurar em Junho de 1940*. In «Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos», n.º 9, abril/junho de 1939, p. 257.

ANTÓNIO FERRO E A PROPAGANDA DE UM CERTO PORTUGAL: BERNA E ROMA, 1950-1956

CARLA RIBEIRO*

Resumo: Em finais de 1949, António Ferro, diretor do Secretariado Nacional de Informação (SNI), era nomeado ministro de Portugal, primeiro em Berna e depois em Roma.

Esta mudança não significou, contudo, uma interrupção da sua atividade como intérprete e divulgador da “personalidade portuguesa”, descortinando-se na sua ação enquanto ministro de Portugal uma continuidade no “modelo identitário SNI”, centrado no demótico como emblema da portugalidade.

Este artigo procura esclarecer esta ação de Ferro, propondo leituras sobre a ideia de Nação portuguesa difundida, explorando as relações estabelecidas entre esta ação diplomática de Ferro e o Secretariado, órgão por excelência da propaganda nacional, e apresentando informação sobre as iniciativas enquadradas nesta ação de divulgação de Portugal no estrangeiro liderada por Ferro.

Palavras-chave: António Ferro; Ação diplomático-cultural-propagandística; Berna; Roma.

Abstract: By the end of 1949, António Ferro, director of the National Bureau of Information, was appointed Minister of Portugal, first in Berne and later in Rome.

This shift did not mean, however, an interruption of his activity as an interpreter and popularizer of the “Portuguese personality,” revealing in his action as Minister of Portugal a continuity of the National Bureau “identity model”, focused on the demotic as an emblem of Portugality.

This article tries to clarify Ferro’s action, proposing interpretations on the pervasive idea of Portuguese nation constructed by him, exploring the relationships established between Ferro’s diplomatic action and the National Bureau, the Portuguese agency for national propaganda, and presenting information on initiatives framed in this action of promoting Portugal abroad led by Ferro.

Keywords: Diplomatic; Cultural and propagandistic activity; Berna; Roma.

* CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade/UP. InEd, Centro de Investigação e Inovação em Educação/ESEP. carla_ribeiro2@sapo.pt.

NOTAS INICIAIS

Apontado como uma das figuras mais controversas da primeira metade do século XX português, António Ferro foi diretor, entre 1933 e 1949, do Secretariado Nacional de Propaganda/Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI). Dele disse Leitão de Barros, seu amigo de longos anos: «O próprio Salazar, sem você, é como um belo quadro a que [...] se tirasse a moldura»¹. Estas palavras elucidam sobre o papel que Ferro desempenhou ao serviço do Estado Novo e do seu presidente do Conselho, tendo sido um dos principais obreiros de uma imagem modernizada do Portugal estadonovista.

Todavia, apesar do que sobre ele se escreveu, permanecem ainda inúmeros aspetos por esclarecer e explorar.

Com efeito, grande parte dos estudos em torno desta figura centra-se no período de 1933 a 1949, nas suas iniciativas em torno da *Política do Espírito* e enquanto diretor do Secretariado. Mas quanto ao Ferro depois do Secretariado, pouco se investigou e quase nada se escreveu até ao momento. É sobre este período da sua vida, de 1950 a 1956, e sobre o seu trabalho diplomático-cultural-propagandístico enquanto ministro de Portugal, em Berna primeiro e em Roma depois, que este artigo se debruça, propondo leituras sobre a ideia de Nação difundida, explorando as relações estabelecidas entre esta ação diplomática de Ferro e o Secretariado, órgão por excelência da propaganda nacional, e apresentando informação sobre as iniciativas enquadradas nesta ação de divulgação de Portugal no estrangeiro, refletindo sobre a correspondência entre os objetivos traçados e as realizações efetivas.

Os dados recolhidos provêm na sua maioria do fundo do SNI depositado no arquivo nacional da Torre do Tombo, e do fundo relativo a Ferro existente na Fundação António Quadros.

A SAÍDA DO SECRETARIADO

A 7 de novembro de 1949, António Ferro era nomeado ministro de Portugal em Berna, abandonando o cargo de diretor do Secretariado, onde permaneceu cerca de 17 anos. Esteve em Berna até 1954, altura em que se mudou para Roma, até 1956, data da sua morte.

Parece ser ponto assente para alguns investigadores apresentar estes últimos anos da vida de Ferro como um período de apatia, em particular na sua passagem

¹ FAQ – *Fundo António Ferro/Fernanda de Castro* (Carta de Leitão de Barros a António Ferro), cx. 0004, 28.01.1950, p. 2.

por Roma. Com efeito, Raquel Pereira Henriques afirma mesmo: «Nunca mais tentou divulgar Portugal aos estrangeiros, e a sua casa não passou de um refúgio, para onde se recolhia após as obrigações sociais que o seu cargo lhe impunha»². O próprio Ferro o parecia confirmar, nas páginas dedicadas a 1953 do seu diário:

*Sempre que me levanto para trabalhar, tenho de me reconstituir, lentamente, imagem a imagem, passo a passo, olhar a olhar ... Sou o puzzle de mim próprio. E vivo ou morro (viver é morrer pouco a pouco ...) com a impressão de que vou perdendo, hora a hora, pedaços desse puzzle ... Um dia já nem sei como era o desenho ...*³.

Estas leituras devem-se em muito à noção de que a saída de Ferro teria sido forçada e não uma escolha sua. Independentemente desta discussão, certa parece ser a ideia de que a saída não se fez abruptamente, e de que teria razões de fundo político, adivinhando-se desde o final da II Guerra Mundial, com a mudança no contexto político internacional, de vitória dos regimes democráticos, e com a consequente inflexão de rumo do regime, inflexão mais figurada do que real, mas necessária: o SPN passava a SNI, procurando eliminar a conotação negativa que o termo “propaganda” entretanto assumira, substituindo-a pela mais neutra “informação”. Decorrente destas mudanças, a política personificada por Ferro já não se encaixava neste novo Estado Novo, tendo o diretor do Secretariado ficado isolado, atacado, cada vez mais, por figuras do regime que não compreendiam a sua visão, aquilo que Artur Portela chamava de «adversários culturais do estilo que ele personifica»⁴.

Independentemente das dúvidas que continuam a subsistir, a verdade é que os amigos e simpatizantes de Ferro, nos jantares de despedida, apresentaram uma imagem do agora ex-diretor do Secretariado onde ressaltava o «seu talento [...] como esteta [...], como orador e como homem de acção», como o apelidou António Maria Pinheiro Torres, diretor do SNI no Porto, ou de «diplomata de bom gosto popular, da poesia e da beleza da alma do povo português»⁵, nas palavras do conde de Aurora. Com efeito, é o retrato de grande estimulador cultural do país aquele que então se pinta.

E parece ter sido esta a linha de atuação que Ferro continuou na Suíça e em Itália, como ministro de Portugal, na sua tarefa de «intérprete e divulgador da

² HENRIQUES, 1990: 75.

³ FERRO, 2015a: s/p.

⁴ PORTELA, 1982: 54.

⁵ “O escol da cidade do Porto prestou ontem brilhante e expressiva homenagem a António Ferro”. *Diário do Norte*. Porto, 7.12.1949, p. 6

personalidade portuguesa»⁶, convicto que «pela Europa fora há muito a fazer por Portugal e pelas nossas coisas»⁷.

BERNA, 1950-1954

Na Legação de Portugal, a vida diplomática de Ferro era intensa, num rodopio de receções, almoços, jantares, bailes, *cocktails*, idas ao cinema, ao teatro e a concertos e, também, passeios turísticos por cidades e aldeias suíças. A intenção era clara: apresentar Portugal à nação suíça. Assim, logo em 23 de março de 1950, Ferro convidou e recebeu em sua casa a imprensa suíça, a rádio e os dirigentes do turismo helvético, para um porto⁸.

Ferro organizava igualmente exposições na Legação, como a que Carlos Botelho (que continuava a integrar os serviços técnicos do SNI) lhe sugeriu. A exposição, intitulada “Lisbonne aux mille couleurs”, inaugurada a 22 de setembro de 1951, era constituída por cerca de uma vintena de quadros a óleo, de Botelho, tendo como tema Lisboa⁹.

Para além das exposições, o ministro de Portugal investiu ainda numa variedade de atividades culturais de divulgação da cultura e da nação portuguesa:

- Concertos de artistas portugueses, em 1951 (canto por Stella Tavares e concerto de piano por Isabel Maria Hitzmann, em Março e violoncelo por Vasco Barbosa e piano por Grazi Barbosa, em junho) e em 1952, com o recital de fado de Amália Rodrigues, em fevereiro, na Legação;
- Projeção de filmes nacionais: em abril de 1951, assistiu-se ao *Camões* de Leitão de Barros e ao documentário *Sintra*, no cinema Victoria e, em junho de 1952, na comemoração do Dia da Raça, realizou-se uma Festa do Cinema Nacional; em dezembro de 1952, na sala do Théâtre de la Cour de St. Pierre, apresentou-se o filme *Uma revolução na paz*;
- Receções, como a organizada na Legação, em maio de 1952: “Un soir au Portugal” com que inaugurou a “Casa Portuguesa”, espaço decorado por Paulo Ferreira¹⁰.

⁶ “António Ferro”. *Notícias de Portugal*. Lisboa, nº 498, 17.11.1956, p. 12.

⁷ “Recordando António Ferro, embaixador de Portugal em Roma”. *Diário de Notícias*. Lisboa, 25.11.1971, p. 18.

⁸ FERRO, 2015a.

⁹ FERRO, 2015a.

¹⁰ ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Genebra, 1951-53), cx. 3098, 1951-1953.

Facilmente se percebe que, nesta atividade diplomático-cultural, Ferro recorreu às fórmulas por ele anteriormente utilizadas no Secretariado para a projeção da imagem de Portugal no estrangeiro, certo de que, tendo tido êxito uma vez, fatalmente o teria também agora¹¹.

Todavia, homem de ação por natureza, a Legação não parecia chegar para o antigo diretor do Secretariado e, logo em inícios de 1950, pouco tempo após a sua chegada, Ferro enviava uma proposta ao presidente do Conselho, referente à criação de um Centro Português de Informações (CPI) em Genebra, que ocuparia o espaço da antiga delegação portuguesa na já extinta Sociedade das Nações.

Para o ex-diretor do Secretariado, o CPI teria como orientação fundamental uma ação de propaganda política. Ferro encarava o CPI como o «esboço, projecto duma futura Casa de Portugal» num país fulcral como a Suíça, «pela posição geográfica [...] de encruzilhada, no centro da Europa»¹².

Assim, previam-se como atividades do Centro Português de Informações o contacto com jornalistas e escritores de todos os países, procurando despertar-lhes interesse por Portugal; através de um boletim semanal, a distribuição de informações sobre Portugal, a toda a imprensa suíça «que muito nos interessa pois é lida em todos os círculos políticos da Europa»; a organização de pequenas exposições de fotografia, de folclore, de gravuras, de quadros; a realização de concertos e conferências que alimentassem a curiosidade, o interesse por Portugal; um intercâmbio radiofónico, de grupos folclóricos e de professores universitários, uma vez que «o pensamento dos dois países só tem a lucrar com a interpenetração das duas doutrinas e teorias de paz social», além do «aproveitamento do núcleo de estudantes portugueses em Lausanne e de Zurich como agentes naturais da propaganda do nosso país no seu mais lato sentido»¹³.

Ferro teria igualmente estabelecido contacto com Ricardo Espírito Santo, convencendo-o a colaborar na sua estratégia editorial, de publicação de uma revista de arte portuguesa na Suíça, com uma periodicidade bianual. O ministro de Portugal sugeria ainda a edição em francês dos clássicos nacionais e dos melhores autores modernos.

¹¹ Basta para tal comparar-se estas iniciativas com o programa da Quinzena Portuguesa, organizada em Genebra em 1935.

¹² ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Exposição de António Ferro sobre o Centro Português de Informações), cx. 3098, s/d, p. 2.

¹³ ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Exposição de António Ferro sobre o Centro Português de Informações), cx. 3098, s/d, p. 2 e 4.

A esta atuação política, Ferro acrescentava uma segunda linha de ação, de cariz turístico, avaliando a Suíça como «o país do turismo por excelência»¹⁴ e considerando que o CPI poderia

*aproveitar [...] esse vai-vem de turistas, na Suíça, procurando canalizá-los para Portugal através de indicações, distribuição de brochuras; de publicidade em revistas e jornais; de afixação de cartazes nas agências de turismo, no hall de hotéis, de passagem de filmes, etc.*¹⁵.

Finalmente, para o projetado CPI Ferro antevia ainda uma função de propaganda económica dos produtos nacionais. O Centro serviria então como um espaço para se obterem informações económicas e promover contactos entre exportadores e importadores, para a apresentação de exposições de amostras, para a edição de brochuras de propaganda dos produtos portugueses, para apoio à organização da participação nacional nas feiras realizadas nesse país¹⁶.

De acordo com Ferro, a ação do Centro deveria estender-se por toda a Suíça, apresentando um plano de semanas portuguesas a realizar em várias cidades do país.

Em 1951, em resposta ao pedido de Ferro, a opinião do então diretor interno do SNI, António Eça de Queirós, revelava-se positiva. Concedida a dotação pedida¹⁷, e até à inauguração do Centro, Ferro procedeu a trabalhos preparatórios, aproveitando a sua grande rede de amizades e conhecimentos no estrangeiro, reatando velhas relações adquiridas durante a Quinzena de Portugal em Genebra em 1935 e realizando um conjunto de atividades de publicitação do futuro Centro, como o almoço para a imprensa e autoridades de Genebra, do qual terão resultado vários artigos jornalísticos onde se lançaram elogios à ideia de Ferro. Nada de novo, portanto: o ministro de Portugal continuava a sua campanha de sedução de personalidades influentes, à semelhança do que tinha feito em Portugal, enquanto diretor do Secretariado.

Na inauguração, a 3 de outubro de 1951, estiveram presentes as mais altas individualidades da vida diplomática e cultural na Suíça. Os convidados foram recebidos por uma rapariga portuguesa vestida à moda do Minho, podendo apreciar, logo

¹⁴ ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Exposição de António Ferro sobre o Centro Português de Informações), cx. 3098, s/d, p. 1.

¹⁵ ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Exposição de António Ferro sobre o Centro Português de Informações), cx. 3098, s/d, p. 1-2.

¹⁶ Esta propaganda económica constituiria uma secção autónoma, gerida pelo Ministério da Economia, mediante a Comissão Delegada para o Comércio Externo, através do seu Fundo de Fomento de Exportação.

¹⁷ Na exposição enviada por Ferro, este propunha que o CPI funcionasse a título experimental durante o ano de 1950 com uma verba anual de 200 000 escudos, atribuindo-se a quantia de 15 000 escudos mensais para a atividade normal do Centro.

no vestíbulo, um grande painel da autoria de Paulo Ferreira, representando «uma síntese sugestiva das actividades da vida portuguesa»¹⁸.

Apesar dos desejos de Ferro, e dos seus pedidos ao SNI, insistentes, de colaboração, para uma multiplicidade de eventos a realizar pelo CPI (como uma apresentação dos Bailados Verde Gaio ou, para a comemoração do 27 de abril, data da entrada de Salazar para o governo, a edição de um Boletim de Informações consagrado à obra de Salazar), as resistências com que se deparou por parte do Secretariado dirigido por José Manuel da Costa foram muitas e deste empenho resultou, dos dados recolhidos, apenas uma concretização: uma exposição de arte popular, no Museu de Arte e História de Genebra, de 23 de março a 25 de abril de 1954, sob o título «Cores e Reflexos de Portugal».

Tratou-se de uma «Exposição de Arte Popular, Artesanato e Fotografias representativas da vida portuguesa em vários dos seus aspectos, especialmente o monumental», esperando-se que contribuísse «para o melhor conhecimento no meio internacional [...] da vida e carácter da gente portuguesa»¹⁹. A exposição, montada por Paulo Ferreira, ter-se-á realizado com peças emprestadas por museus regionais e coleções particulares, ou adquiridas expressamente em Portugal por Ferro bem como outras cedidas pelo próprio SNI, objetos familiares pela sua utilização anterior nas exposições internacionais em que o país tinha participado e nas exposições temporárias organizadas pelo órgão de propaganda nacional – peças de filigrana e de barro, associadas à religião popular, artefactos de uso doméstico e relacionados com atividades económicas, trajes regionais, etc.

ROMA, 1955-1956

Em 1954, Ferro mudava de cidade: era agora ministro de Portugal em Roma, posição que ocupou até à sua morte, em 1956. Desenvolve a sua «Ação Representativa da Delegação de Portugal em Roma», como lhe chama nos seus registos, que passava pela organização e participação em visitas, pequenas viagens, cerimónias, homenagens, refeições, almoços e jantares.

Todavia, chegado à cidade, Ferro cedo se apercebeu que, «numa terra como Roma, a melhor diplomacia não era a dos consuetos canais diplomáticos, mas a

¹⁸ «Inaugurou-se em Genebra o Centro Português de Informações». *Diário da Manhã*. Lisboa, 4.10.1951, p. 6.

¹⁹ ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Carta do chefe da 1ª Repartição do SNI ao ministro da Presidência), cx. 3098, 5.4.1954, p. 1-2.

de promover actos culturais que não dividem, antes unem os homens»²⁰. Com efeito, uma presença forte de Portugal em Itália, no campo cultural, revelava-se indispensável à projeção política da Nação, sendo que outros países, grandes e pequenas potências, já o faziam, levando a cabo uma intensa atividade cultural e de propaganda²¹.

Desta forma, em dezembro de 1954, o novo ministro propôs ao Ministério dos Negócios Estrangeiros a criação de um Centro Português de Informações, instituição semelhante à criada em Genebra, que seria, na sua visão, o primeiro dos elementos para a concretização de uma grande ambição relativamente à presença portuguesa na Cidade Eterna: a fundação de um bairro português na Via dei Portoghesi, «onde casas e institutos nossos [...] poderiam ser os pergaminhos visíveis de uma presença espiritual fecunda»²².

Além de funções propagandísticas puras, o Centro constituiria uma fonte informativa e documental de referência a nível comercial, económico, turístico, político e cultural, ficando desta forma habilitado a prestar esclarecimentos até aí solicitados à Legação. O Centro serviria igualmente como ponto de apoio à participação de Portugal nas diversas exposições e feiras promovidas pelo governo italiano, em Roma, Milão, Florença, Bari, Nápoles, Veneza, uma vez que «cada participação portuguesa levada a efeito, de cada vez, atinge um custo exagerado e é feita em condições precárias, até no respeitante a prazos»²³; desta forma, o Centro forneceria um local de depósito do material utilizado e pessoal especializado para colaborar. Ferro ressaltava que, através do Centro, «seria fácil [...] exercer aqui uma actividade que [...] colocaria Portugal entre os países cujo reflexo em Itália poderia exercer a mais profunda atracção»²⁴.

Ouvido o parecer favorável do SNI, então dirigido por Eduardo Brazão, a Presidência do Conselho aprovou, em 28 de junho de 1955, a criação deste Centro em Roma. Inaugurado oficialmente numa data simbólica, a 10 de junho de 1956, o Centro Português de Informações, dirigido por Pedro Batalha Reis, foi decorado por Paulo Ferreira, então chefe dos Serviços Artísticos das Casas de Portugal.

²⁰ «Recordando António Ferro, embaixador de Portugal em Roma». *Diário de Notícias*. Lisboa, 25.11.1971, p. 17.

²¹ Ferro referia-se em particular a nações europeias como a Áustria, a Bélgica, a Suécia ou a Holanda, mas também a países como o Egito e a Argentina, que desenvolviam a sua ação através de institutos, cursos de línguas, concertos, conferências, projeção de filmes e através da publicação de boletins, em geral distribuídos gratuitamente. Alguns destes países possuíam ainda centros de informações, casos do Egito e da Suécia.

²² «Recordando António Ferro, embaixador de Portugal em Roma». *Diário de Notícias*. Lisboa, 25.11.1971, p. 17.

²³ *Apud* MATOS, 2010: 231.

²⁴ *Apud* MATOS, 2010: 231.

Mais uma vez, Ferro recuperava algumas das atividades desenvolvidas em Berna, Genebra e em Portugal, enquanto diretor do Secretariado, tendo organizado a «Exposição de Lisboa», em outubro de 1955, e uma «Exposição de Arte Popular Portuguesa», na galeria La Feluca, da Via Frattina, em dezembro de 1955.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As linhas que antecedem estas notas finais representam dados de um trabalho ainda em curso, esperando-se que a continuação da investigação possa trazer mais elementos relevantes para se continuar a refletir sobre a diplomacia cultural de Ferro em Berna e Roma.

Não obstante, procura-se mesmo assim dar respostas, ainda que parciais, a algumas das questões de investigação lançadas.

Assim, nas suas funções diplomáticas, Ferro apoiou-se em alguns dos elementos da equipa artística do Secretariado, como Paulo Ferreira e Carlos Botelho, bem como na sua rede de contactos internacionais, que se constituíram como elementos privilegiados de divulgação da sua ação em prol de Portugal, a par do seu prestígio pessoal.

Além da atividade cultural via Legação de Portugal, os Centros Portugueses de Informações criados por Ferro foram uma das suas grandes apostas, embora não muito bem-sucedidas, face aos objetivos inicialmente estipulados. Com efeito, a sua criação esteve dependente das verbas que o Secretariado, órgão por excelência da propaganda nacional, disponibilizasse do seu orçamento, na secção de encargos administrativos ou de turismo. Para o ministro de Portugal, os Centros Portugueses de Informação eram considerados um elo de ligação entre as Legações de Portugal por si dirigidas, e o SNI, considerando que, uma vez que «a acção externa do Secretariado sofrerá durante algum tempo enquanto o novo Secretário Nacional não se adaptar às necessidades de expansão exterior do organismo», o CPI seria “a única forma de se manter a continuidade dessa expansão”²⁵. Todavia, apesar da verba ter sido desbloqueada (muito por via das decisões tomadas então pelo diretor interno, António Eça de Queirós, ex-braço direito de Ferro no Secretariado), a verdade é que a colaboração entre os dois organismos, tal como o ministro a via, nunca aconteceu, verificando-se antes uma resistência clara por parte do SNI em apoiar, mesmo que a nível de material, as atividades idealizadas por Ferro para os Centros de Informação. Tal dever-se-á se, pelo menos em parte, ao fato de António Ferro

²⁵ ANTT – *Secretariado Nacional de Informação* (Exposição de António Ferro sobre o Centro Português de Informações), cx. 3098, s/d, p. 5.

ver esta sua ação através dos CPIs, como uma espécie de extensão da sua anterior atividade no Secretariado ou, melhor dizendo, como se o Secretariado assumisse agora dois diretores, um para as questões internas e outro, o próprio Ferro, para as questões externas. Parece, pois, que se terá aqui verificado uma disputa de território no que à propaganda nacional dizia respeito.

No que concerne à identidade nacional promovida e divulgada por Ferro enquanto ministro de Portugal, pode afirmar-se que a verdade é que, em Berna, em Genebra e em Roma, nas Legações de Portugal e nos CPIs, foi possível descortinar uma continuidade da *Política do Espírito* idealizada por Ferro no cargo de diretor do Secretariado, parecendo lógico afirmar-se, perante a continuidade da ação de Ferro na Suíça e em Itália, que só a morte, em novembro de 1956, terá interrompido o seu trabalho – melhor será dizer, a sua missão – de divulgação de (um certo) Portugal no estrangeiro.

Quanto ao Portugal que divulgou, parece ter seguido o modelo que tinha implementado enquanto diretor do SPN/SNI, de uso do demótico como emblema da portugalidade. Com efeito, uma das principais atrações do Centro em Roma eram as suas montras, que exibiam o folclore nacional, destacando-se duas vitrinas, uma dedicada ao Alentejo e outra à Nazaré, onde se distribuíam as figuras típicas destas localidades; na totalidade, fariam parte da decoração deste Centro cerca de doze bonecos com trajes regionais, trazidos de sua casa por António Ferro. Também o CPI de Genebra apresentava uma decoração composta por bonecos de madeira e barro, filigranas, bordados e rendas, trabalhos de cortiça, apresentados em estantes envidraçadas na sala de receção²⁶. Muitas das iniciativas de Ferro no campo da divulgação da cultura nacional, quer através das Legações, quer através dos Centros de Informações, centraram-se, afinal, num figurino expositivo de cariz folclórico, que assentava numa imagem ruralista, de valorização da cultura popular como objeto exótico e pitoresco. Todavia, em Portugal, assumia-se agora, em termos de propaganda externa, um “estilo moderno”, sustentando-se a imagem do país num discurso histórico, de apreciação pela longevidade da Nação e da herança universal deixada a nível civilizacional; na matriz ideológica de um Portugal imperial, “do Minho a Timor”, e numa modernidade económica, através das indústrias nacionais de pesca e de energia elétrica, minas, transportes e comunicações. O *ethos* tradicionalista de Ferro, com as suas características folclóricas e regionalistas, tinha sido a imagem de Portugal durante cerca de uma dezena de anos. Mas, a partir de 1945, tornou-se impossível manter o paradigma idealizado por Ferro: o mundo tinha mudado e isso afetou o país, que não poderia continuar o mesmo. Ou, pelo menos, a sua imagem exterior teria inevitavelmente de mudar:

²⁶ «Inaugurou-se em Genebra o Centro Português de Informações». *Diário de Lisboa*, 4.10.1951, p. 6.

o Portugal da pobreza honrada, das aldeias constituídas por gente trabalhadora, pobre e feliz, até aí apresentado como um exemplo às outras nações civilizadas, onde abundavam grandes urbes industrializadas minadas pela desordem e imoralidade, não podia persistir. Esta ideia (ficção?) de Portugal estava definitivamente ultrapassada como imagem de marca.

FONTES ARQUIVÍSTICAS:

IAN/TT – *Secretariado Nacional de Informação*, cxs. 3098; 5603.

PT/FAQ – Fundo António Ferro/Fernanda de Castro, cx.0004.

FONTES HEMEROGRÁFICAS:

Diário de Lisboa. Lisboa: 1951.

Diário da Manhã. Lisboa: 1951.

Diário do Norte. Porto: 1949.

Diário de Notícias. Lisboa: 1971.

Notícias de Portugal. Lisboa: 1956.

BIBLIOGRAFIA:

FERRO, Mafalda (2015a) – *Subsídios para uma biografia de António Ferro*. Disponível em <http://www.fundacaoantonioquadros.pt/newsletter/newsletter-preview.php?id=118> [Consulta realizada em 15/04/2016]

— (2015b) – *Subsídios para uma biografia de António Ferro (1953-1954)*. Disponível em <http://www.fundacaoantonioquadros.pt/newsletter/newsletter-preview.php?id=119> [Consulta realizada em 15/04/2016]

— (2015c) – *Subsídios para uma biografia de António Ferro (1955-1956)*. Disponível em <http://www.fundacaoantonioquadros.pt/newsletter/newsletter-preview.php?id=123> [Consulta realizada em 15/04/2016]

HENRIQUES, Raquel Pereira (1990) – *António Ferro. Estudo e Antologia*. Lisboa: Publicações Alfa.

MATOS, Vera Margarida Coimbra de (2010) – *Portugal e Itália: Relações Diplomáticas (1943- 1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

PORTELA, Artur (1982) – *Salazarismo e Artes Plásticas*. Amadora: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

OS REGISTOS DE SANTOS NA AZULEJARIA DE FACHADA DE VILA DO CONDE

GUSTAVO DUARTE VASCONCELOS*

Resumo: A tradição de pintar figuras religiosas sobre azulejos surgiu em Portugal no século XVI, devendo-se este facto à inovadora técnica da majólica. Na transição do século XVII para o XVIII surgiram nas fachadas portuguesas alguns painéis cerâmicos de caráter devocional aos quais se atribuiu a designação de registos de santos. Estes são formados por vários azulejos, que justapostos originam uma composição.

Este fenómeno também se manifestou na cidade de Vila do Conde, onde foram inventariados cerca de cinquenta registos de santos. Neste trabalho procuramos estabelecer tipologias, determinar as fábricas e/ou os autores e sugerir datações para os registos inventariados.

Palavras-chave: Vila do Conde; Azulejaria, Registos de Santos; Pintura.

Abstract: The tradition of painting religious figures on tiles emerged in Portugal in the sixteenth century, due to the innovative technique of majolica. In the transition from the seventeenth to the eighteenth century, some ceramic panels showing devotional characters appeared in the Portuguese facades, called *registos de santos*. These are constituted by several tiles, that when combined give rise to a composition.

This phenomenon was also manifested in the city of Vila do Conde, where about fifty of these structures were inventoried. In this work we try to establish typologies, determine the factories and/or authors and suggest dates for the inventoried panels.

Keywords: Vila do Conde; Tiles, *Registos de Santos*; Painting.

* Mestrando em História da Arte Portuguesa. gustavvasconcelos@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Os registos de santos são pequenos painéis cerâmicos onde figuram, na maioria dos casos, conhecidas imagens da religiosidade católica. Estas representações foram durante longos anos designadas de diversas formas, até que se convencionou denomina-las de registos de santos. Os painéis são constituídos por um restrito número de azulejos, que justapostos originam uma cena. Estas realizações são essencialmente compostas por dois elementos, o núcleo, que acolhe a representação de uma ou mais divindades, e a cercadura, que as circunscreve. A maior parte dos painéis devocionais possui na parte inferior uma pequena cartela, na qual constam preciosos informes sobre os azulejos, como por exemplo o nome da divindade representada e o ano de execução do painel¹.

O estudo que agora se apresenta faz parte de uma investigação bastante mais dilatada, que procurou estudar a azulejaria de fachada de Vila do Conde. Um dos objetivos do trabalho era compreender se na cidade existiam registos de santos coevos aos primeiros painéis de Lisboa. Uma vez que tal não se verificou houve a necessidade de se estabelecerem limites cronológicos e físicos. Assim, inicialmente limitamo-nos a estudar os painéis que eventualmente pudessem ter sido produzidos entre o século XIX e as primeiras décadas da centúria passada. No que concerne à área geográfica, foi essencialmente examinada a que circunscreve a freguesia urbana de Vila do Conde.

Todavia, no caso específico dos registos houve a necessidade de nos adaptarmos às circunstâncias, pois raros são os que se encontram datados. Por isso mesmo os registos localizados na área urbana da cidade foram todos inventariados. Também foram feitas prospeções nas Caxinas, uma zona da cidade localizada a norte que ocupa grande parte da corda litoral. Ali foi encontrado um significativo número de registos, embora a maioria seja de produção recente. Assim, dessa zona somente foram contabilizados os registos localizados em três ruas: a Avenida do Infante D. Henrique, a Avenida do Dr. Carlos Pinto Ferreira e a Rua de Alfredo Bastos. Esta opção foi tida em conta, pois constatamos que nestas artérias existem algumas casas antigas, onde constam interessantes painéis devocionais, podendo a sua cronologia coincidir com a dos edifícios.

Deste modo, propusemo-nos identificar, inventariar e categorizar os vários tipos de registos de santos vila-condenses. Para tal foi feito o registo fotográfico dos painéis e das construções onde estão inseridos, de modo a evidenciar o seu contexto arquitetónico. Seguiu-se a análise pormenorizada dos registos – figuras, motivos decorativos, datas, fábricas ou autores. Por fim, recorreremos ao Arquivo

¹ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 34.

Municipal de Vila do Conde (Projetos de Obras Particulares²), de modo a obter a cronologia das edificações onde constam estes painéis cerâmicos.

OS REGISTOS DE SANTOS EM PORTUGAL

A representação de figuras sagradas sobre uma superfície cerâmica surgiu em Portugal no século XVI. Deve-se a origem desta prática a Francisco Niculoso, artista italiano que introduziu a técnica da majólica na Península Ibérica. Esta inovação permitiu a pintura sobre superfícies cerâmicas vidradas, uma vez que as diferentes cores utilizadas não se misturavam durante o processo de cozedura das peças. A época em questão ficou então marcada pela gradual produção de painéis figurativos, dedicando-se Francisco Niculoso e o português Francisco de Matos à pintura desta temática³.

No século XVII este género de representação adquiriu grande relevo. Eram então preferencialmente pintados temas marianos e hagiográficos, sendo os painéis figurativos conjugados com azulejos de padrão. Esta concomitância deu origem a uma nova tipologia azulejar – os tapetes cerâmicos, que ornamentavam exclusivamente os interiores arquitetónicos⁴.

Todavia, na transição do século XVII para o século XVIII, emergiram nas fachadas portuguesas pequenos painéis cerâmicos com características devocionais, os quais receberam posteriormente a denominação de registos de santos⁵. Este fenómeno obteve grande difusão entre as camadas sociais ditas populares. Dentro deste grupo social muitos foram os que dedicaram um pequeno espaço da fachada das habitações para a afixação de um painel devocional⁶. Por norma, os registos de santos eram colocados entre os vãos de iluminação, podendo também encimar a porta da habitação, ou em casos menos comuns, enquadrados em frontões⁷.

A maioria destas representações caracteriza-se pelo desprimor artístico, pois, como já foi referido, muitos dos seus encomendantes eram indivíduos de uma condição modesta. Este facto pode também estar relacionado com a inaptidão dos artífices ou por se encontrarem numa fase incipiente da carreira. Até mesmo os

² Somente foram analisados alguns projetos de obras particulares, pois uma grande parte da documentação, à época da investigação, ainda não se encontrava tratada arquivisticamente.

³ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 32.

⁴ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 32.

⁵ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 33.

⁶ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 33.

⁷ MECO, 1989: 173.

registos de grande qualidade artística não são atribuídos aos grandes mestres da pintura, uma vez que nenhum dos painéis cerâmicos foi assinado⁸.

As origens ideológicas destas representações estão intimamente relacionadas com as dos *ex-votos*, através dos quais se consumavam promessas. Também o seu carácter apotropaico produziu grande impacto na sociedade portuguesa, crendo-se que as casas e as pessoas que nelas habitavam ficariam protegidas, principalmente contra fenómenos climáticos como terremotos⁹ ou incêndios, que não raras vezes deflagravam nos aglomerados urbanos¹⁰. Um bom exemplo desta circunstância é a representação de Santo António. Esta personagem, bastante cultuada no século XVIII, era conotada com a proteção dos lares e da família, figurando por isso mesmo em muitos painéis cerâmicos setecentistas¹¹.

A evolução do tempo fez-se acompanhar de mutações estilísticas, sofrendo os registos de santos ligeiras alterações, tal como se verificou na azulejaria em geral. Os registos do século XVII, bastante raros, caracterizam-se pela policromia e formato retangular, enquanto que no século XVIII predominam painéis em tons de azul sobre fundo branco. A configuração das cercaduras também se alterou, ganhando complexidade à medida que as formas regulares se dissipavam. A partir da década de 1760 tornou-se frequente a pintura destes painéis com recurso a uma gama mais alargada de cores, como o amarelo, o verde e o roxo, aspeto transversal à restante azulejaria nacional. Foi também nesse período que as molduras ganharam novos motivos decorativos, passando a ser ornamentadas com elementos caros à linguagem rococó¹², como por exemplo folhagens, enrolamentos e concheados. Já entre o final de setecentos e o início de oitocentos, os registos de santos aproximaram-se da gramática neoclássica, sendo os núcleos pintados com tonalidades azuis sobre fundo branco e as cercaduras com diversas cores¹³.

Na primeira metade do século XIX a azulejaria portuguesa presenciou um conturbado período quando Portugal vivenciou uma crise sociopolítica, a que os registos de santos não passaram incólumes. Contudo, em finais de oitocentos reavivou-se esta manifestação de pendor popular, prolongando-se esse fulgor no decorrer do século XX, principalmente nos meios suburbanos¹⁴ como é o caso de

⁸ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 33 e 34.

⁹ O terramoto de 1755 originou um grande incêndio na capital portuguesa, perdurando durante vários dias. Este fenómeno certamente exacerbou a veneração de S. Marçal, advogado contra os incêndios. A partir da data em questão emergiram nas fachadas lisboetas muitos registos, bem como no interior das novas construções pombalinas, figurando em muitos desses painéis a representação do referido santo.

¹⁰ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 33.

¹¹ MECO, 1989: 174.

¹² VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 34.

¹³ MECO, 1985: 74.

¹⁴ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 37 e 39.



Fig. 1. Registo de santo integrado na fachada da casa n.º 234 da Rua de Alfredo Bastos. O painel, produzido pela Fábrica do Carvalhinho (Vila Nova de Gaia), representa a Sagrada Família. Fotografia do autor.



Fig. 2. Registo de santo integrado na fachada da casa n.º 176 da Rua do Dr. Elias de Aguiar. O painel, realizado pela Fábrica Aleluia (Aveiro), representa Nossa Senhora da Conceição. Fotografia do autor.

Vila do Conde. Um fenómeno que consolidou os registos de santos na centúria passada foi a aparição de Nossa Senhora em Fátima, constituindo-se uma nova temática representativa. A partir dessa fase multiplicaram-se os registos com a representação da Virgem com essa invocação¹⁵.

OS REGISTOS DE SANTOS DE VILA DO CONDE

Na cidade de Vila do Conde foram inventariados cinquenta e três registos de santos, sendo todos presumivelmente do século XX. Obter a sua cronologia exata é uma tarefa difícil, uma vez que raros são os que se encontram datados. Contudo, muitas das edificações onde estão integrados são de finais do século XIX ou das primeiras décadas do século XX, o que de certa forma limita a cronologia dos painéis.

¹⁵ VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 39.

Estilisticamente predominam duas tipologias: a primeira inspirada na azulejaria barroca azul e branca (Fig. 1), enquanto a segunda procurou imbuir-se da linguagem rococó (Fig. 2). Os registos integralmente azuis e brancos possuem, na maioria dos casos, formato retangular, havendo quatro exemplares que apresentam uma forma irregular. Quanto às cercaduras que envolvem as imagens nalguns casos funcionam meramente como frisos, havendo outros exemplares onde as molduras são muito mais ricas e ornamentadas.

Uma grande parte dos painéis de pendor rococó caracteriza-se pelo formato ovalado, sendo os seus limites irregulares, uma vez que a ornamentação composta por motivos concheados e vegetalistas confere aos registos uma configuração mais dinâmica. Todavia, também existem alguns exemplares de formato retangular. No que respeita às tonalidades, a maioria dos painéis apresenta núcleos em tons de azul e branco e cercaduras policromas. Existem somente dois exemplares onde quer o centro, quer a cercadura receberam diversas tonalidades. Um facto interessante é o de este tipo de painéis ter sido amplamente produzido pela Fábrica Aleluia (Aveiro), conforme nos afixam as inscrições presentes nos azulejos.

Existe ainda um género de registos que exprime composições mais livres e espontâneas, pois foram produzidos por artífices amadores ou por indústrias sem tradição neste tipo de trabalhos. Estas representações são facilmente reconhecidas, caracterizando-se sobretudo pelo formato retangular dos painéis e pela predominância de policromia.

Dos cinquenta e três registos inventariados, vinte e três foram produzidos por indústrias nacionais, dez por autores independentes, e dois em que a identificação não foi possível apurar, apesar de ambos conterem a seguinte inscrição: *VISTAL, COIMBRA*. A fábrica mais representada em Vila do Conde é a Aleluia (Aveiro) com dezoito painéis, seguindo-se a Fábrica do Carvalhinho (Vila Nova de Gaia) com somente dois, estando identificadas com apenas um painel as fábricas Lusitânia (Coimbra), Lufapo (Coimbra), do Cavaco (Vila Nova de Gaia) e de Valentes (Devezas). Quanto aos dez registos de autor, seis foram realizados por dois pintores monografistas, dos quais quatro por *J. F. O.* e dois por *SER.M.AS.*, estes últimos datados de 1963 e 1969. Os restantes quatro foram concebidos por Margarida Costa (1922), O Alcobça (1939), Nelson Cruz e Francisco Cunha (d'arte).

O mais interessante e talvez o mais antigo registo de santo de autor encontra-se integrado na casa n.º 278 da Rua de Estêvão Soares, projetada em 1914¹⁶. O painel (Fig. 3) foi pintado em tons de azul sobre fundo branco e representa S. Cristóvão, constando no canto inferior esquerdo a assinatura da autora, bem como a data: Margarida Costa – 1922. Este registo é bastante curioso, pois foi executado por

¹⁶ AMVC – *Obras e urbanismo. Obras particulares*, caixa n.º 2676.

uma pintora relativamente famosa do circuito artístico portuense. Margarida Costa (1881-1937) nasceu numa família de artistas, sendo o pai, Júlio Costa (1853-1923), bem como o tio-avô, António José da Costa (1840-1929), conhecidos pintores da cidade do Porto¹⁷. Para além dos ensinamentos familiares, Margarida Costa frequentou as Belas Artes, casando-se em 1901¹⁸ com o também artista José da Maia Romão Júnior (1878-1949), o que provavelmente a fez interromper os estudos¹⁹. A artista foi uma «das mais reputadas pintoras de flores»²⁰, encontrando-se esta característica patente no registo de santo pintado pela autora para a casa da Rua de Estêvão Soares. A cena principal é envolvida por uma cercadura repleta de flores, provavelmente camélias, não fossem estas as flores favoritas do tio-avô da pintora, de quem certamente recebeu preciosas lições²¹.

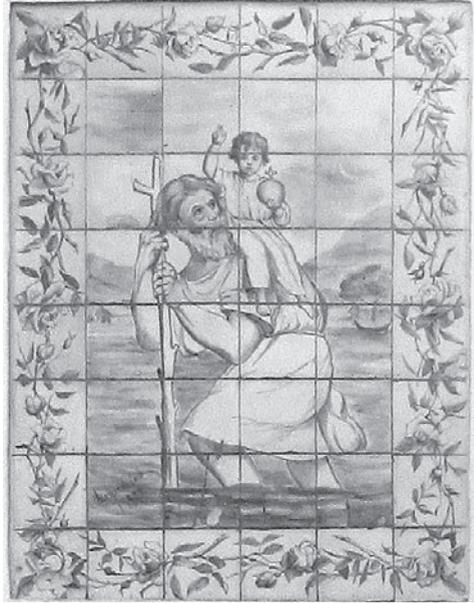


Fig. 3. Registo de santo afixado na fachada da casa n.º 278 da Rua de Estêvão Soares. O painel, pintado por Margarida Costa em 1922, representa S. Cristóvão.

Fotografia do autor.

Quanto às figuras sagradas mais representadas nos painéis vila-condenses, evidencia-se a de Nossa Senhora com catorze exemplares; seguindo-se-lhe a de Cristo com dez; a de S. José com nove; e a de Santo António com oito representações. Sendo as temáticas mariana e cristológica bastante diversificadas, elencamos as diferentes representações vila-condenses. Dos catorze painéis sobre a invocação da Virgem, cinco são da Imaculada Conceição; três de Nossa Senhora de Fátima; dois de Nossa Senhora do Sameiro, tal como os do Sagrado Coração de Maria; e apenas um painel de Nossa Senhora das Dores e de Nossa Senhora de Lourdes. Quanto às dez representações de invocação cristológica, destaca-se a figura do Sagrado Coração de Jesus em seis registos, constando em dois painéis a imagem de Nosso Senhor na Agonia e unicamente num painel a representação do Bom Pastor, assim como uma composição livre alusiva a Cristo.

¹⁷ MOURATO, 2011: 141.

¹⁸ MOURATO, 2011: 146.

¹⁹ MOURATO, 2011: 147.

²⁰ MOURATO, 2011: 141.

²¹ MOURATO, 2011: 147.



Fig. 4. Registo de Santo enquadrado na platibanda da casa n.º 170 da Rua de Alfredo Bastos. Painel representativo de Nossa Senhora do Sameiro produzido pela Fábrica Aleluia (Aveiro). Fotografia do autor.



Fig. 5. Registo de santo enquadrado entre os vãos de iluminação do piso superior da casa n.º 278 da Rua de Estêvão Soares. Painel representativo de S. Cristóvão pintado em 1922 por Margarida Costa. Fotografia do autor.

Entre os quarenta e oito edifícios em que os alçados têm pelo menos um registo de santo, quinze são térreos, enquanto trinta e três são sobradados. Em construções de um só piso os painéis encontram-se sobretudo na platibanda que remata a edificação (Fig. 4), sendo inventariados nove registos nesse contexto. Dos restantes seis, um encontra-se sob o alpendre; outro no alçado lateral da edificação; dois na parte central da fachada, sobre os vãos; e outros dois entre os vãos de iluminação. Quanto aos registos presentes em edifícios com mais de um pavimento, vinte estão entre os vãos do primeiro andar (Fig. 5); seis entre os vãos do piso térreo e do subsequente; quatro no alçado lateral; encontrando-se os restantes três na platibanda, no alçado posterior da casa, e entre os vãos do rés-do-chão.

CONCLUSÃO

Todos os registos de santos vila-condenses são presumivelmente do século XX, sendo escassos os exemplares datados. Contudo, grande parte dos painéis possui inscrições que identificam os seus autores ou as fábricas que os produziram.

Estilisticamente, predominam duas tipologias: a primeira inspirada na azulejaria barroca azul e branca, enquanto a segunda deixou-se sugerir pela linguagem rococó. Existe ainda um outro tipo de registos, cujas composições são mais livres e simples, sendo fruto de produções amadoras ou totalmente industrializadas.

A relação entre os registos e as arquiteturas nas quais estão inseridos é curiosa, uma vez que muitos estão presentes em casas de cariz popular, desprovidas na maioria dos casos de qualidade arquitetónica. Em casas com um só pavimento os registos localizam-se sobretudo na platibanda, já em construções com mais pisos, os painéis localizam-se maioritariamente entre os vãos de iluminação do andar superior.

Apesar de ainda pouco valorizados, os registos de santos fazem parte da cultura portuguesa, sendo um testemunho vivo das devoções mais populares. Este trabalho procurou, acima de tudo, preservar a memória destes objetos de cunho artístico-popular, estando muitos na iminência de desaparecer. Para que tal não suceda é necessário sensibilizar as populações, bem como as várias entidades competentes, para que se proceda à conservação e à salvaguarda deste importante património.

FONTES

ARQUIVO MUNICIPAL DE VILA DO CONDE – *Obras e urbanismo. Obras particulares*. Nº 2676 a 2678 (1876-1949).

BIBLIOGRAFIA

- MECO, José (1985) – *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand.
- (1989) – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- MOURATO, António (2011) – *A família Costa e a Santa Casa da Misericórdia do Porto*. In ALVES, Natália Marinho Ferreira, coord. – *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESSE, pp. 141-162. Disponível em <<http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/a-misericordia-de-vila-real-e-as-misericordias-no-mundo-de-expressao-portuguesa>>. [Consulta realizada em 18/04/2016].
- VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel (1991) – *Azulejaria de Exterior em Portugal*. Lisboa: Inapa.

A LENDA DAS SETE SENHORAS: CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA IMAGINÁRIA DE VESTIR EM BRAGANÇA-MIRANDA

DIANA RAFAELA PEREIRA*

Resumo: A Lenda das Sete Senhoras conta que no cimo de sete serras de Bragança, Zamora e Salamanca, estão sete santuários marianos, cujas titulares se vêm e falam entre si. Não existe consenso sobre quais as sete Senhoras, sendo que as diversas versões portuguesas e espanholas diferem quanto às mesmas.

Entre as dezassete habitualmente indicadas, contam-se cinco imagens de vestir portuguesas, as quais constituem o nosso objeto de estudo. São elas as Senhoras da Luz (Constantim), da Assunção (Vilas Boas), do Naso, das Neves (Sambade e Covelas), e do Monte (Duas Igrejas).

Os casos acima identificados são contemplados tendo em conta a origem do seu culto, as sub-tipologias escultóricas e os enxovais. Para tal foi imprescindível o contacto direto com as zeladoras, as quais são o principal repositório de memória das vivências que envolvem estes objetos.

Palavras-chave: Imagens de Vestir; Senhoras Ouradas; Devoção Mariana; Trás-os-Montes.

Abstract: The Legend of the Seven Ladies says that on top of seven hills between Bragança, Zamora and Salamanca, there are seven Marian sanctuaries, whose Ladies see and talk amongst each other. There is no consensus about which are the exact seven Ladies, as they differ according to the several Portuguese and Spanish sources.

Among the seventeen usually indicated, there are five Portuguese dressed sculptures, which are our study objects. They are Our Lady of Light (Constantim), of Assumption (Vilas Boas), of Naso, of Snow (Sambade and Covelas), and of the Mount (Duas Igrejas).

Aspects as the origin of their worship, their sub-typologies and their trousseaus are taken into consideration. For such purpose the direct contact with these sculptures' caretakers is crucial, as they are the main memory repository for the practices involving these objects.

Keywords: Dressed Sculptures; Adorned Virgins; Marian Devotion; Trás-os-Montes.

* FLUP/ CITCEM/ FCT. dianarafaelpereira@gmail.com.

SAN SIETE E TODAS SAN SANTAS

A Lenda das *Siete Senhouras Armanas* remonta a tempos incertos e foi transmitida oralmente de geração em geração por terras de Miranda versando que «no alto dos siete cabeços, estan las siete senhoras, san siete e todas san Santas, todas santas e ermanas, a toda a hora se beim e falam todas las manhanas»¹.

Em 1942, o pároco e estudioso António Maria Mourinho² materializou por escrito uma das suas versões que, pelo que nos foi possível apurar, é a versão escrita mais antiga desta tradição que tão bem exemplifica a presença da devoção mariana no nordeste transmontano.

No extenso poema identifica como as sete irmãs as Senhoras do Castelo de Pereña de la Ribera (Salamanca), do Naso (Póvoa), da Assunção de Vilas Boas, da Saúde de Vale de Janeiro, da Serra da Nogueira, das Neves de Sambade e Covelas, e da Luz de Constantim³.

Mas são várias as versões que diferem entre os diversos autores consultados, a memória dos mirandeses inquiridos, e o lado da fronteira, visto ser esta uma lenda partilhada com o imaginário espanhol.

Tal não surpreende, se tivermos em conta os inúmeros santuários marianos localizados no cimo de montes transmontanos, que dependendo da região, se alcançam uns aos outros.

Entre as dezassete⁴ Senhoras habitualmente indicadas nas diversas versões, contam-se oito imagens de vestir, três espanholas e as cinco portuguesas que constituem o nosso objeto de estudo.

Seriam ainda mais, isto porque através do *Santuario Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria, sabemos que as antigas imagens da N.^a S.^a da Serra da Nogueira e da N.^a S.^a da Ribeira de Quintanilha seriam vestidas pelo menos até inícios do séc. XVIII⁵, mas atualmente são ambas de talha inteira.

¹ OLIVEIRA, 1998: 68.

² MOURINHO, 1961: 130.

³ MOURINHO, 1961: 14-18.

⁴ N. S. da Luz; N. S. do Naso; N. S. da Assunção (Castanheira, Mogadouro); N. S. da Serra da Nogueira (Rebordãos); N. S. da Assunção (Vilas Boas); *Virgen del Castillo*; N. S. da Saúde; N. S. da Ribeira (Quintanilha); *Virgen de la Soledad* (Trabazos, Zamora), de vestir; N. S. das Neves; N. S. do Amparo (Mirandela); N. S. do Aviso (Serapicos); N. S. de Pereiras/Visitação (Vimioso, Bragança); N. S. do Monte (Duas Igrejas); *Virgen de la Salud* (Alcañices, Zamora); *Virgen de la Encarnación* (Villalcampo, Zamora), de vestir; *Virgen de Árboles* (Carbajales, Zamora), de vestir. MOURINHO, 1961: 14-18; RIBEIRO, 1967: 410; OLIVEIRA, 1998: 68; FEIO, 2012; SEBASTIÁN, 2015.

⁵ MARIA, 1716: 610-618.

Salvo possíveis incongruências muitas vezes patentes na obra «mais hagiográfica que historiográfica» de Fr. Agostinho⁶, não podemos descartar de imediato a veracidade destas e de posteriores descrições, visto que o autor tem o cuidado de referir que obteve informações através de uma relação feita pelo vigário geral de Duas Igrejas, Manoel de Matos Botelho (1661-1744)⁷.

AS SENHORAS VESTIDAS

A primeira das cinco imagens portuguesas que se mantêm de vestir atualmente é a N.^a S.^a da Luz de Constantim (Miranda do Douro), a mais consensual em todas as versões da Lenda, cujo santuário se situa no alto do cabeço da Luz, na raia portuguesa com Zamora.

Visto que este se encontra num local ermo, a imagem de vestir da Senhora da Luz recolhe-se durante todo o ano à Igreja de N.^a S.^a da Assunção (Matriz de Constantim) e apenas sobe ao seu santuário por altura da romaria e feira internacionais no último fim-de-semana de abril. Aí passa apenas uma noite, guardada pela Guarda Nacional Republicana (em tempos idos pela juventude da aldeia) para que não seja roubada.

A referida escultura não está datada. Segundo o *Santuário Mariano*, em inícios do século XVIII a imagem ao culto era «de roca & de vestidos», de estatura grande e com o Menino Jesus nos braços⁸, aspeto que não se verifica na atual.



Fig. 1. N.^a S.^a da Luz, Constantim. Em cima vestida para a Quaresma (2016, Diana Pereira), em baixo vestida para a Festa em abril. (2013, Jesusario Blogspot)

⁶ GOMES in MARIA, 2006: XXII-XLV.

⁷ MARIA, 1716: 614; 618; Governador do Bispado de Miranda na ausência do arcebispo D. João Franco de Oliveira, e protonotário apostólico e comissário do Santo Ofício.

⁸ MARIA, 1716: 637.



Fig. 2. N.ª S.ª do Naso.
(2016, Diana Pereira)

Além desta imagem vestida, existe uma escultura de pedra bastante anterior, atribuída ao século XVI e considerada a imagem original da Senhora da Luz – essa sim com o Menino nos braços e que permanece sempre no seu santuário, mas que não é vestida.

A segunda imagem mais consensual entre as sete irmãs é a N.ª S.ª do Naso (Póvoa, Miranda do Douro). Ao que parece é um dos cultos marianos mais antigos de Trás-os-Montes, que segundo as lendas remonta aos tempos da Reconquista.

O santuário atual, cuja construção se atribui ao século XVI e tendo sofrido várias alterações posteriores, implantou-se perto de uma suposta via romana e de uma lagoa artificial que servia para acumular a água das chuvas numa região naturalmente árida mas cuja atividade principal era a agro-pastorícia⁹.

Como sublinham António M.ª Mourinho e Francisco Vaz, as lendas conhecidas sobre este culto, associam-no por um lado aos conflitos entre mouros e cristãos durante a Reconquista e, por outro, à feição agro-pastoril da comunidade que ali vivia¹⁰.

Fr. Agostinho de Santa Maria relata que:

he tradição, que estando em Argel captivo hum homem daquellas partes; se encomendàra com grande fé em huma noyte à mesma Senhora, e que na madrugada seguinte se achara às portas da sua Igreja, de que ainda hoje existem nella por memoria os grillhões do mesmo captivo¹¹.

Sobre a origem do santuário é conhecida outra lenda que relata como a Nossa Senhora apareceu a um pastor que guardava as suas vacas, e lhe disse para ali lhe construir uma capela¹².

⁹ VAZ, 1995: 258-259.

¹⁰ MOURINHO, 1984: 11-13; VAZ, 1995: 258.

¹¹ MARIA, 1716: 631.

¹² MOURINHO, 1984: 12.

Quanto à imagem de vestir em funções, também não tem datação reconhecida. No *Santuário Mariano*, Fr. Agostinho descreve uma imagem «de roca & de vestidos», que tal como a da Senhora da Luz tinha cinco palmos e o Menino nos braços¹³, mas a atual escultura pode ser igualmente posterior.

Em Duas Igrejas (Miranda do Douro) fica o santuário da N.^a S.^a do Monte.

Segundo a tradição, apareceu ali no dia 15 de agosto uma imagem da Senhora sobre uma giesteira a uma pastorinha surda-muda, a qual curou e à qual pediu que transmitisse a toda a gente daquele lugar, a necessidade de lhe construírem ali uma igreja¹⁴.

Nesta lenda, à semelhança de inúmeras lendas que relatam o aparecimento de imagens, a população tenta levar a imagem de Nossa Senhora para a igreja paroquial (de St.^a Eufémia) e dedicar-lhe aí um altar, no entanto vê as tentativas frustradas porque a escultura volta continuamente para o lugar onde apareceu, obrigando os devotos a ceder e erigir-lhe uma igreja própria¹⁵.

Fr. Agostinho conta-nos que em 1665, a «muyto delicada» imagem «de roca & de vestidos» da N.^a S.^a do Monte terá sobrevivido por milagre à queda de um raio sobre a capela do seu santuário onde o abade celebrava missa e o qual teve morte imediata¹⁶. À semelhança das anteriores imagens, não temos como saber se a atual é ainda a mesma descrita por Fr. Agostinho.

Segue-se a N.^a S.^a da Assunção de Vilas Boas (Vila Flor). Segundo Fr. Agostinho, do seu santuário viam-se «as terras de sete Bispados, assim de Portugal, como de Castilla»¹⁷.

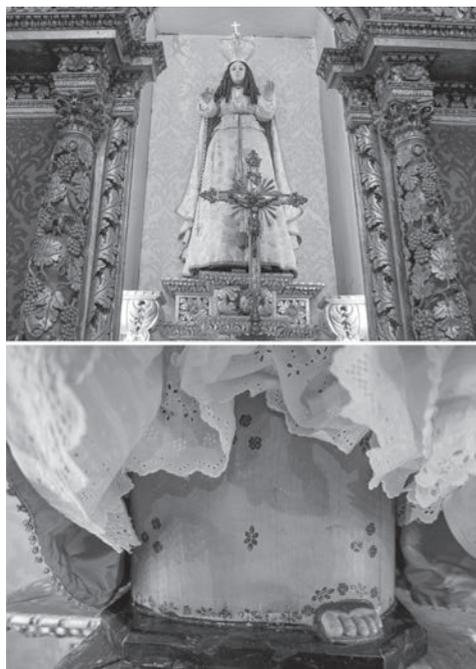


Fig. 3. N. S. do Monte, Duas Igrejas. Em baixo, detalhe da estrutura inferior. (2016, Diana Pereira)

¹³ MARIA, 1716: 632.

¹⁴ MARIA, 1716: 627-628; MOURINHO, 1983.

¹⁵ MARIA, 1716: 627-628.

¹⁶ MARIA, 1716: 629-630.

¹⁷ MARIA, 1712: 224.



Fig. 4. N. S. da Assunção, Vilas Boas.
(2009, cortesia Pe Delfim Gomes)

A origem da edificação primitiva perde-se no tempo, mas datam de 1673 as aparições de Nossa Senhora a uma menina de dez anos chamada Maria, filha de Jacome Trigo, a quem a Virgem terá curado as maleitas, e pedido que se concertasse a sua antiga igreja, deixada ao abandono, e onde naquela altura se recolhia o gado nos dias de verão¹⁸.

Perante o sucesso de tais milagres, começaram a chegar de todo o Reino «os Romeyros, & os enfermos, & logo na presença da Senhora cobravaõ perfeytissima saude em todos os seus achaques»¹⁹, tornando-se este um santuário bastante celebre, que em 1837 seria reconstruído como vemos hoje.

A imagem de vestir da Senhora da Assunção, de pequenas dimensões, fica colocada na capela-mor, num nicho do lado da epístola. Parece ser bastante mais recente que as anteriores pelo que, apesar de não se encontrar datada, é atribuível ao séc. XX.

Segundo o *Santuário Mariano* a imagem em funções era «de escultura de madeyra incorruptível, com estatura de três palmos, & apesar de ser perfeytissimamente obrada, a adornavam (por mayor veneração) com ricas roupas»²⁰.

Além da imagem de vestir existe uma outra escultura anterior da Senhora da Assunção que pode corresponder a esta descrição.

Saem as duas em procissão na Festa de 15 de agosto: a de vestir num grandioso andor com baldaquino carregado por cinquenta homens, e a anterior numa carroça de bois. A romaria é a maior da região e a procissão de onze andores e cerca de cem figuras bíblicas é acompanhada por bandas de música e milhares de peregrinos²¹.

Por fim refira-se a N.^a S.^a das Neves de Sambade e Covelas (serra de Bornes ou Monte-Mel, Alfândega da Fé), cuja tradição conta que terá aparecido a uma pastora, sobre um castanheiro e entre um círculo de neve, o qual indicava o sítio onde se devia construir a sua capela.

¹⁸ MARIA, 1712: 225-229; LEAL, 1886: 1402.

¹⁹ MARIA, 1712: 227-228.

²⁰ MARIA, 1712: 229.

²¹ FERREIRA, 2015: 130.

Não há certezas sobre o início do seu culto ou da sua ermida primitiva que foi substituída por uma «moderna» segundo o *Portugal Antigo e Moderno* de 1878²². Desde então o santuário sofreu várias remodelações profundas.

A imagem atual é a mais recente das que aqui analisamos. Substituiu uma anterior também de vestidos em meados do século XX, que segundo a atual zeladora da imagem era ligeiramente mais pequena e «tinha o mundo aos pés»²³.

Dela, Pinho Leal disse ser «uma das mais perfeitas de Portugal, que tem sido admirada por diferentes escultores e pintores»²⁴.

A imagem é mudada do seu santuário de Covelas para a Matriz de Sambade no primeiro Domingo de maio e aí fica até ao terceiro Domingo de agosto, dia da Festa, no qual volta em Procissão e passa pelas ruas principais de Sambade.

Após a identificação dos objetos em análise, tornou-se imperativo o contacto direto com as zeladoras ou camareiras responsáveis por vestir as imagens.

Na maioria dos casos as comissões de festas ou confrarias renovam-se a cada dois ou três anos. São tradicionalmente compostas por quatro ou cinco casais e jovens solteiros e solteiras. Ao fim dos anos previstos, os mordomos a sair nomeiam os seguintes.

Às mulheres cabe tratar da limpeza da igreja, da imagem e suas vestes. Aos homens cabe a organização das festas e o transporte dos andores.

No caso da Senhora do Monte, além dos casais, nomeiam-se cinco raparigas solteiras especificamente para zelar e vestir a imagem. Estas raparigas exercem



Fig. 5. N. S. das Neves, Sambade e Covelas. (2016, Diana Pereira).

²² LEAL, 1878: 376.

²³ Otilia Afonso (zeladora de N. S. das Neves), 25/03/2016: entrevista da autora.

²⁴ LEAL, 1878: 376.

funções durante quatro anos, ou até casarem, e são escolhidas «quando chegam à idade de assumir responsabilidades»²⁵.

Já a camareira da Senhora das Neves voluntariou-se ainda jovem para tratar da imagem e santuário, dedicando-lhe assim grande parte da sua vida²⁶.

Um dos aspetos absolutamente centrais para o estudo da imaginária de vestir, é perceber como são as estruturas escondidas pelas roupas. Embora seja o conjunto final, com vestes e adornos, que permite a leitura iconográfica e devocional do objeto, nunca poderão ser ignorados os seus corpos mais ou menos esculpidos.

No entanto, ao falarmos de imagens devocionais em funções, existem barreiras difíceis de ultrapassar.

Às perguntas «Posso tirar fotografias à imagem sem as roupas» ou «Como é a imagem sem vestes», os entrevistados em Constantim responderam «Não. Você também não gosta que lhe tirem fotos nua, pois não?» e «Isso é um segredo da aldeia, nem os homens sabem». Após alguma insistência, revelaram apenas que a escultura da Senhora da Luz «não é toda inteira»²⁷.

A mesma ocultação sucedeu relativamente às imagens do Naso, de roca²⁸, e de Vilas Boas, cujo pároco descreveu como um corpo completo mas tosco e sem estofado.

Este recato e preocupação em não permitir ver as imagens sem vestes prender-se-há com variadíssimos factores.

Em primeiro lugar, o ato de despir e vestir indicia desde logo nudez. Deste modo, vista como uma verdadeira mulher, a escultura da Virgem deve ser vestida apenas por mulheres e em privado.

Mas na realidade são poucas as imagens de vestir que, de facto, representam nudez anatómica. Na sua maioria indicam a presença de vestes interiores simplificadas com uma policromia plana que cobre todo o corpo a vestir²⁹.

A escultura da Senhora do Monte apresenta um estrutura cónica e oca mas fechada em vez de pernas, deixando entrever apenas um pé. Esta tem uma policromia azul, com pontuais registos vegetalistas, que continua pelo tronco, e a pintura de carnações encontra-se apenas nas mãos, rosto, pescoço e pé existente (ver Fig. 3). Toda a estrutura tem, assim, o desenho de um vestido interior.

A imagem novecentista da Senhora das Neves tem esculpido um vestido simples que a cobre até aos pés, apenas pintado a azul-escuro, e mostra carnações somente no rosto, pescoço e mãos.

²⁵ Teresa Lopes (mordoma de N. S. do Monte), 26/03/2016: entrevista da autora.

²⁶ Otilia Afonso, 25/03/2016: entrevista da autora.

²⁷ Irene Fernandes; Regina Pimentel (mordomas de N. S. da Luz), 26/03/2016: entrevista da autora.

²⁸ MOURINHO, 1984: 8.

²⁹ QUITES, 2006: 253; PEREIRA, 2014: 101-102; PEREIRA, 2016: 12.

Existem ainda esculturas de talhe perfeito, policromadas e estofadas, que ainda assim são totalmente vestidas com têxteis, e estão envoltas nesse mesmo sigilo.

Apesar de, no que toca às zeladoras, a questão da ocultação da nudez da Virgem ser essencial, o problema central parece ser o acesso à intimidade com o sacro.

Em Miranda do Douro a mudança de vestes é um ritual restrito em que assistem as mulheres da comunidade, habitualmente escolhidas por nomeação. Trata-se de um privilégio.

Como explica Albert-Llorca, «concéder que l'on puisse les vêtir de pied en cap, c'était ouvrir la possibilité de sacraliser cette opération et ses agents»³⁰.

A paradigmática escultura da N.ª S.ª da Conceição de Vila Viçosa, vestida apenas por mulheres distintas da comunidade, continua a ser um mistério para a mesma. Em 1683, Cadornega dizia que a matéria da imagem não era determinada³¹, o que é repetido por Fr. Agostinho que explica que a mesma estava envolta por um tecido branco que nunca se lhe tirava³², e pelo P.e Espanca já no séc. XIX³³. Ainda hoje, a escultura, que sabemos ser de pedra, está envolta por um pano que nunca se remove aquando as “mudas”, o que significa que apenas uma escassa minoria teve a oportunidade de ver a totalidade da escultura até à atualidade.

Encontramo-nos, porventura, perante uma tentativa de restrição do contato direto com o sacro a um mínimo possível, talvez como forma de precaução contra a banalização e generalização do mesmo. Ao mesmo tempo privilegiam-se determinadas personalidades da sociedade e perpetua-se o caráter milagroso dos objetos e inalcançável do sagrado.

Por último, é palpável o grande sentimento de posse por parte das populações a que as imagens de facto pertencem, o que leva a uma necessidade de proteção das mesmas e a alguma desconfiança por quem vem de fora da comunidade.

Os extensos enxovais destas esculturas demonstram bem a ampla devoção que lhes é votada. Cada uma conta com dezenas de vestidos, imponentes mantos, roupas interiores e jóias, oferecidos como pagamento de promessas ou simples veneração.

Nos casos mirandeses não existem critérios específicos para vestir as imagens no que respeita a cores e tempos litúrgicos, prevalecendo o gosto das mordomas e das pessoas que oferecem os vestidos, entre os quais predominam cores claras e dourados. Apenas a Senhora da Luz segue a convenção do roxo durante a Qua-

³⁰ ALBERT-LLORCA, 2002: 153.

³¹ CADORNEGA, 1983 [1683]: 24.

³² MARIA, 1718: 200-201.

³³ ESPANCA, 1985: 73.

resma³⁴. Existe sim a preocupação em seguir um “código de pregas” simétrico, conseguido através de um jogo de alfinetes³⁵.

Os vestidos da N.^a S.^a do Naso seguem sempre o mesmo modelo constituído por corpete, mangas e saia aos quais se junta um cinto, um longo manto e o vestido do Menino³⁶. Já a Senhora da Luz apenas tem vestidos de peça única, peitilho, manto e um cinto com laço frontal³⁷.

A maioria dos vestidos da N.^a S.^a do Monte são também de peça única à qual se adiciona o manto. Ao longo da sua Novena em agosto, os conjuntos trocam-se regularmente por consideração pelos ofertantes que gostam de os ver usados. Para a saída em procissão veste-se o conjunto que não é usado há mais tempo³⁸.

As imagens da N.^a S.^a das Neves e da N.^a S.^a da Assunção só usam o convencional branco e azul.

A primeira conta com dezenas de conjuntos recentes encomendados pela zeladora à Paramentaria Vasconcelos de Braga, mas também com alguns vestidos mais antigos, que não lhe servem (possivelmente pertencentes à antiga escultura substituída) e que recentemente eram usados pelas raparigas que representavam figuras bíblicas nos cortejos processionais³⁹.

Além dos extensos enxovais têxteis, todas estas imagens, umas mais do que outras, são presenteadas com jóias que exibem sobretudo em procissão.

Segundo Rosa Mota, as ofertas de objetos áureos são feitas sobretudo por mulheres⁴⁰.

A doação de peças de joalharia assume um papel especial na aproximação do devoto à santa visto falarmos de objetos pessoais usados pelas ofertantes, o que habitualmente não acontece com as vestes apesar de ainda ser comum a oferta de vestidos de casamento, baptismo ou primeira comunhão.

Ao serem expostas nas imagens as jóias impressionam pela quantidade, expressando o grande poder milagroso daquele santo ou santa que a tantos pedidos atendeu ou que tanta comoção move.

A mesma autora conclui que este fenómeno alcança maior presença no interior do país, estando praticamente extinto no litoral, admitindo ainda que é mais comum a imagens de vestir⁴¹.

³⁴ Irene Fernandes; Regina Pimentel, 26/03/2016: entrevista da autora.

³⁵ Teresa Lopes, 26/03/2016: entrevista da autora.

³⁶ Rosalina Falcão (mordoma de N. S. do Naso), 26/03/2016: entrevista da autora.

³⁷ Irene Fernandes; Regina Pimentel, 26/03/2016: entrevista da autora.

³⁸ Teresa Lopes, 26/03/2016: entrevista da autora.

³⁹ Otilia Afonso, 25/03/2016: entrevista da autora.

⁴⁰ MOTA, 2014: 243-244.

⁴¹ MOTA, 2014: 257.

As zeladoras da N.^a S.^a das Neves e da N.^a S.^a da Assunção optam por adornar as imagens com poucas peças, contrariando o carácter expositivo das restantes esculturas em estudo. Por altura das festividades usam-se apenas as coroas douradas, brincos e alguns cordões e medalhas, devidamente guardados longe de olhares alheios ao longo do ano.

Já as Senhoras do Naso, da Luz e do Monte saem em procissão adornadas com complexos sistemas compositivos que primam pela simetria e que ultrapassam o mero carácter ornamental de quando se recolhem ao altar.

O número e a disposição dos ornatos utilizados depende do gosto das zeladoras, mas seguem composições semelhantes, cuja origem se perde na memória mas que é transmitida de geração em geração.

Como sistematizado por Rosa Mota, os adornos são colocados em três níveis: no cabelo, sobre as vestes e em triângulos a partir da coroa e das mãos⁴².

Sobre as cabeleiras exibem as coroas em ouro. Além destas, a N.^a S.^a do Naso usa uma grinalda de flores, comum a outras imagens da região, e a N.^a S.^a da Luz usa uma grinalda de pérolas. Lateralmente usam dois ou quatro ganchos e brincos compridos.

De seguida o ouro é colocado sobre as vestes: primeiro os colares ao pescoço e de seguida peças soltas são dispostas de forma simétrica do peito até abaixo da cintura, em crescendo de tamanho.

À semelhança do que acontece habitualmente em Espanha, a N.^a S.^a da Luz tem também um peitilho rendado onde se coseram algumas jóias numa disposição simétrica.

Por fim, vários fios são arrançados a partir da coroa e das mãos, desenhando triângulos crescentes onde se penduram memórias, massos, borboletas, cruces, corações, ou medalhas, de maior tamanho consoante se desce⁴³.

Além do ouro, predomina obviamente a oferta de dinheiro, flores e toalhas de altar, mas no caso da Senhora do Monte, são ainda habituais as doações de terras⁴⁴.

A zeladora da mesma refere que os doadores geralmente pedem segredo e que antigamente havia um desejo maior de mostrar a oferta – inclusivamente colocavam-se fitas de seda na imagem, onde se pregavam notas. Hoje em dia oferece-se de forma anónima, escondendo dinheiro ou joias sob o manto da imagem ou da toalha de altar⁴⁵.

⁴² MOTA, 2014: 263.

⁴³ MOTA, 2014: 262-268.

⁴⁴ Teresa Lopes, 26/03/2016: entrevista da autora.

⁴⁵ *Idem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A convivência direta com pessoas responsáveis por guardar e vestir as imagens é uma ferramenta indispensável para esta investigação, já que só assim se entende a vivência e experimentação afetiva destes objetos devocionais e a sua proximidade com os crentes.

Apesar do envolvimento dos homens e da sua função de transporte dos andores, que requer algum sacrifício e dedicação, o fenómeno de vestir imagens da Virgem em Portugal afigura-se, sem dúvida, como uma prática do universo feminino, que privilegia as mulheres no seio das suas comunidades.

Todas as zeladoras expressaram a sua devoção, gosto, sentido de obrigação e honra pelas funções que exercem. Por fim, foi igualmente tangível a preocupação em querer manter vivos os costumes identitários destas comunidades, ameaçadas pela desertificação, e o orgulho na posse de tradições que tantos romeiros trazem às suas aldeias.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERT-LLORCA, Marlène (2002) – *Les Vierges miraculeuses: Légendes et Rituels*. Bona: Gallimard.
- CADORNEGA, António de Oliveira; TEIXEIRA, Heitor G. [int.] (1983 [1683]) – *Descrição de Vila Viçosa*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- ESPANCA, Joaquim J. R. (1985) – *Memórias de Vila Viçosa*. «Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa», nº 24. Vila Viçosa: Gráfica Calipolense.
- FEIO, Rui (2012) – *Roteiro do Culto Mariano em Terras de Bragança e Zamora*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança.
- FERREIRA, Sofia (2015) – *Festas e Romarias: Norte de Portugal*. Disponível em <<http://www.portoenorte.pt/client/files/000000001/3006.pdf>>. [Consulta realizada em 08/04/2016].
- GARCÍA SOTO, Alberto (2013) – *Romería de la Virgen de la Luz*. «Jesusario». Disponível em <<http://jesusario.blogspot.pt/2013/04/reportaje-romeria-de-la-virgen-de-la-luz.html>>. [Consulta realizada em 29/11/2015].
- LEAL, Augusto S. A. B. Pinho (1878) – *Portugal Antigo e Moderno*, Vol. 8. Lisboa: Mattos Moreira & Companhia.
- (1886) – *Portugal Antigo e Moderno*, Vol. 11. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.
- MARIA, Fr. Agostinho de Santa (1712) – *Santuario Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora...* Tomo IV. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram.
- (1716) – *Santuario Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora...* Tomo V. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram.
- (1718) – *Santuario Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora...* Tomo VI. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram.

- MARIA, Fr. Agostinho de Santa; AZEVEDO, Carlos Moreira [ap.]; GOMES, J. Pinharanda [Int.] (2006) – *Santuário Mariano e História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas...* (Edição Fac-símile). Imperitua – Alcalá.
- MOTA, Rosa M.^a dos Santos (2014) – *O Uso do Ouro Popular no Norte de Portugal no Século XX*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. Tese de Doutoramento.
- MOURINHO, António M.^a (1961) – *Nossa Alma i Nossa Terra*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1983) – «*Scôba Frolida ã Agosto...*» *Liênda de Nôssa Senhora del Monte de Dúes Eigrëijas (em Mirandês)*. Bragança: Escola Tipográfica.
- (1984) – *Nossa Senhora do Naso Rainha dos Mirandeses*. Bragança: Escola Tipográfica.
- OLIVEIRA, Casimiro (1998) – *Raízes: poesia, contos e lendas*. Porto: Loja Gráfica.
- PEREIRA, Diana (2014) – *Imagens de Vestir em Aveiro. A Escultura Mariana do século XVII à Contemporaneidade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Dissertação de Mestrado.
- (2016) – *As Aias de Nossa Senhora: zelar e vestir a Virgem em Portugal*. In MENEZES, Marlucci; RODRIGUES, José Delgado, coord. – *Património: suas Matérias e Imatérias*. Lisboa: LNEC, Coleção Reuniões Nacionais e Internacionais, série RNI 98, ISBN 978-972-49-2288-1.
- QUITES, Maria Emery (2006) – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutoramento.
- RIBEIRO, Margarida (1967) – *Nossa Senhora da Luz. Nota Etnográfica da Raia Mirandesa*. «Revista de Etnografia», vol. 8, tomo 2, nº 16. Porto: Museu de Etnografia e História, p. 393-411.
- SEBASTIÁN, Chany (2015) – *Romería de la Virgen de la Soledad: Protectora de las gentes y sus tierras*. «La Opinión de Zamora». Disponível em <http://www.laopiniondezamora.es/especiales/romerias/2015/05/romeria-virgen-soledad-protectora-gentes-tierras-n667_5_20430.html>. [Consulta realizada em 29/11/2015].
- VAZ, Francisco (1995) – *Contributo para o estudo do culto mariano no distrito de Bragança: a Nossa Senhora do Naso*. «Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias» (separata), 2ª série, vol. III. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, p. 257-262.

NUDEZ DE IMAGENS RELIGIOSAS: ALGUMAS REFLEXÕES E UM EXEMPLO

FLORBELA ESTÊVÃO*

Resumo: Uma das manifestações da escultura religiosa cristã é a das chamadas imagens de vestir. Entre elas, são conhecidas as imagens de roca, ou seja, figuras que têm uma parte do seu corpo constituída por uma estrutura de travessas de madeira. Torna-se particularmente notória ao nosso olhar a sua “nudez”, a sua estrutura interna parcialmente “vazia”, quando não estão ainda revestidas de vestuário. Daí todo um cuidado e conjunto de ritos relacionados com o “pudor” das imagens e com a especificação das pessoas encarregadas de as vestir, antes de se exibirem em público. Para o espírito cristão, a nudez está intimamente conotada com a perda da graça divina, ou seja, com a Queda originária de Adão e Eva no paraíso.

Palavras-chave: “Imagens de vestir”; Procissão do Anjo Custódio; Nudez.

Abstract: One of the manifestations of Christian religious sculpture is the so-called dress pictures. These are known as spindle images, figures having a portion of their body with wooden battens structure. Their internal structure partially “empty”, becomes particularly evident as we look at their “nakedness”, when they are not yet covered by clothing. Hence a whole set of care and rites related to the “modesty” of the images and the specification of persons authorized to dress them before they be exhibited in public. For the Christian spirit, nudity is intimately connected with the loss of divine grace, that is, with the Fall of Adam and Eve in paradise.

Keywords: Religious images; “Dressing images”; Procession of the Custódio Angel; Nudity.

* Instituto História Contemporânea -FCSH. florestevao7@gmail.com.

Uma das manifestações da escultura religiosa cristã é a das chamadas imagens de vestir. Entre elas, são conhecidas as imagens de roca, ou seja, figuras que têm uma parte do corpo constituída por uma estrutura de travessas de madeira. É notória ao nosso olhar a sua “nudez”, isto é, a sua estrutura interna parcialmente “vazia”, quando não estão ainda revestidas de vestuário. Para o espírito cristão, a nudez está intimamente conotada com a perda da graça divina, ou seja, com a Queda originária de Adão e Eva no paraíso, quando, depois de terem “pecado”, se sentem pela primeira vez nus e têm de cobrir os respetivos sexos.

Quando integrei uma equipa de investigadores que estudou a festa do Anjo Custódio de Bucelas (Loures)¹, celebração que atinge o seu momento de maior exuberância na procissão, constatámos que o ritual de preparar os andores e nomeadamente o ato de vestir as imagens estava interdito à maioria dos fiéis. Particularmente no que diz respeito à Nossa Senhora do Rosário que ali se cultua, apenas um grupo restrito tinha acesso ao manuseamento das vestes da santa; mas, mais do que isso, apenas alguns podiam vislumbrar a “Senhora nua”. Quem? Aqueles que por tradição familiar cuidavam há várias gerações do enxoval da referida imagem.

1. A PROCISSÃO COMO DISCURSO DE PODER

A festa religiosa tem sido um acontecimento social constante em várias épocas da cultura europeia ocidental, manifestando o seu apogeu durante o período barroco²; ou seja, foi sempre um momento de exceção no quotidiano das comunidades católicas ao longo de séculos. São manifestações coletivas, públicas, assumindo naturezas diversas: festivas, comemorativas, penitenciais ou expiatórias, quaresmais, de desagravo, em ação de graças. O momento da procissão, que é o seu auge, implica uma colisão de tempos pois é um acontecimento simultaneamente cíclico e de rutura com o quotidiano³. Todos os anos a festa religiosa marca uma nova etapa da vida, sabendo os fiéis que no ano seguinte retornarão ao mesmo local e na mesma altura para celebração idêntica⁴. Mas ela marca obviamente também

¹ O estudo da Festa do Anjo Custódio da Nação, promovido por uma equipa multidisciplinar da Divisão de Cultura -Área de Museus da Câmara Municipal de Loures, deu lugar a uma exposição temporária patente no Museu do Vinho e da Vinha de Bucelas intitulada “Da Devoção à Festa. O Anjo Custódio em Bucelas” (2015/2016).

² «O Barroco ao assumir-se como uma cultura de massas escolheu a cidade como cenário e palco de festa. (...) A festa, com todo o seu maravilhoso, enquanto escape, enquanto negação da rotina, enquanto tempo de esquecimento e de esvaziamento, acaba por funcionar como travão de ousadias, enfim, como esfriamento de transformações sociais repentinas.» In TEDIM, 2001: 317.

³ LOPES & GUINOTE, 1992.

⁴ OLIVEIRA, 1984.

uma quebra nas rotinas, na medida em que as tarefas usuais da comunidade são interrompidas, sobretudo para a preparação da procissão.

Festa de cariz religioso, nela as fronteiras do sagrado e do profano são esbati-das nesse momento especial, nomeadamente pela devoção prestada às imagens dos santos preferidos, pelo cumprimento de promessas, e pelo arraial onde todos se cruzam. A comensalidade também está presente, assim como a música e a dança, que concorrem para a sociabilidade dos festeiros. Tudo isso apesar das recomendações do Concílio de Trento, que procuraram afastar os aspetos profanos do espaço religioso, proibindo um conjunto de práticas consideradas pouco próprias, como a dança e o ato de comer no interior das igrejas. A mesma preocupação enformou a reforma tridentina do culto e veneração de imagens e relíquias, regularizando práticas aceitáveis de acordo com a ortodoxia da fé⁵.

A festa, como momento excecional cíclico, envolve a performance de muitos elementos da comunidade, fortalecendo a coesão social e o sentimento de pertença através de experiências e memórias comuns. Porém, revela duplicidade, pois é igualmente uma representação da organização social vigente, exibindo desigualdades de estatutos, nomeadamente no cortejo. Os que desfilam para serem vistos, e os que a ele assistem, criam um jogo cénico de espelhos em que todos se reconhecem como elementos pertencentes à mesma comunidade. A procissão é igualmente uma ampliação do espaço sagrado: representa a saída do interior da igreja para o âmbito público. Movimento expansivo de dilatação espacial do “sacro”, não pode acontecer de modo aleatório: o percurso é assinalado no espaço urbano por um conjunto de símbolos que demarcam claramente o trajeto. Ruas e edifícios são metamorfoseados por uma arquitetura efémera que invade o espaço público durante o tempo da festa: arcos de madeira pintados, pendões, grinaldas de papel colorido, colchas pendentes das varandas e janelas “vestem” o lugar. Muitas vezes as povoações são “renovadas” com a pintura das fachadas e muros, e limpezas no interior das casas nos dias que antecedem a festividade. Tudo se prepara para o acontecimento: lugar, pessoas e santos. O campo visual é enriquecido com materiais e cores diversas; no chão, além de flores, ervas aromáticas, como alecrim e rosmaninho, “purificam” e dão cor ao caminho do cortejo. Os sons dos foguetes, dos sinos, das bandas de música pautam os vários momentos da festa. Podemos, pois, afirmar que a procissão é um acontecimento total, envolvendo sensorialmente os sentidos, e alterando as consciências pela proximidade das pessoas entre si e com os ícones sagrados; estes parecem figuras quase humanas deslocando-se no ar sobre os andores, expostos à luz do dia, mas, todavia, envoltos na sua aura, inanimados, mas também sobre-humanos. A procissão implica, pois, espaço, tempo, e ainda movimento. Com efeito,

⁵ MARTINS, 2002.

nela, tanto imagens como fiéis movimentam-se de forma compassada; é uma altura em que a imagem “assume” uma característica dinâmica, saindo do nicho ou altar (onde só pode ser observada de frente ou de perfil) para aparecer “viva” em toda sua volumetria. Similarmente o crente abandona uma atitude passiva de contemplação, parada, no interior do espaço religioso, para se deslocar, como a imagem, no pequeno “mundo” exterior de toda esta liturgia.

A secular celebração do Anjo Custódio da Nação em Bucelas ocorre no terceiro domingo de julho⁶. Terá sido no início do século XVI, com D. Manuel I, que a veneração a este anjo assumiu um carácter público; a primeira alusão à sua existência na matriz de Bucelas data de 1594, com o assentamento do falecimento de Maria Fernandes no livro de registo de óbitos que nos indica que a paroquiana foi sepultada dentro da igreja e junto à “Mensa” do Anjo.

Ainda hoje continua a envolver a comunidade da freguesia, atraindo pessoas de outros concelhos limítrofes. No dia anterior à procissão começam os preparativos dos andores e das imagens. Das gavetas da sacristia retiram-se vestes, faixas, brincos, asas, uma espada, fitas, enfim, objetos destinados a engalanar as figuras sacras. Sem esquecer as flores, elemento simbólico marcante que enfeita os andores e a igreja.

2. AS IMAGENS DE VESTIR E A TEATRALIZAÇÃO DA FESTA PÓS CONCÍLIO DE TRENTO

As imagens católicas são muito variadas. Podem ser ou não imagens de vestir e, destas, as imagens de roca são um subconjunto. Cada imagem possui certas “virtudes” que muitas vezes se estendem ao próprio vestuário. Existe, portanto, uma óbvia reciprocidade entre imagens e fiéis; é através delas, da devoção a elas, que Deus continua a conceder as graças e os milagres. É essa relação que explica o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões⁷. Após o Concílio de Trento assistiu-se à multiplicação do culto mariano⁸ como forma de substituir progressivamente a devoção a outros santos; por outro lado, a dificuldade e o interesse em conter a proliferação de relíquias reforçou a difusão do culto da Virgem (nas suas

⁶ Embora a celebração do Anjo Custódio fosse anterior ao século XVI, somente em 1504 a mesma passou a ter um caráter público quando o rei D. Manuel I obteve do Papa Júlio II a consagração de São Miguel como Anjo Custódio do Reino de Portugal. A sua veneração passou a ser obrigatória ao ser inserida nas Ordenações do Reino de D. Manuel (1512), e confirmada novamente nas Ordenações Filipinas (1603). Ambos os códigos legislativos determinavam a sua celebração anual, ao terceiro domingo de julho, com o mesmo fausto das solenidades do Corpo de Deus, situação que se mantém no caso de Bucelas.

⁷ ROCHA, 1996.

⁸ ALMEIDA, 1979: 163.

diversas “modalidades”) e a veneração de certas imagens, entre elas as de roca e, em geral, as de vestir⁹.

Os jesuítas da Contra-Reforma, na sua utilização do “teatral”, inserem-se numa tradição milenar. Como se sabe, também durante a Idade Média se recorria a marionetas e a atores vivos para representações dos Mistérios nas catedrais e igrejas, modo de explicar o invisível, encenando junto do homem comum o dogma católico. A Igreja sempre usou expressões “teatrais”, incluindo a processional, como formas de mediação entre os fiéis e o transcendente¹⁰. Assim, o período áureo da função das imagens de vestir foi indubitavelmente a época barroca. Já no século XVI a sua existência é confirmada nos inventários portugueses de Confrarias e Irmandades. E vão ser estas associações de leigos as principais responsáveis pelo incremento da veneração das imagens e das festividades ao longo dos séculos¹¹. A Igreja tenta, após o Concílio de Trento, uma posição algo paradoxal em relação à veneração de imagens, pois sabe da sua importância como agentes mediadores entre Deus e os crentes católicos. Todas as recomendações conciliares foram sublinhando, nas várias Constituições Sinodais que se seguiram ao dito Concílio, a mesma preocupação: limitar e “normalizar” o culto das esculturas santas. Nelas é notória a ideia de que as imagens fossem “vestidas com decência”, e, acima de tudo, que se não usasse para esse efeito roupas seculares emprestadas¹². Mas, apesar das restrições que procuraram diminuir e regulamentar o culto das imagens de vestir, conforme referido, aquelas continuaram nos altares, veneradas por Irmandades e Confrarias que muitas vezes competiam entre si na tentativa de lograrem ostentar a imagem mais adornada¹³.

A imagem de roca representando Nossa Senhora do Rosário da matriz de Bucelas, a qual se identifica com o ideário barroco¹⁴, é uma imagem de roca típica constituída por duas partes: a superior, mais elaborada, correspondendo à parte “encarnada”, ou seja, neste caso, abrangendo a cabeça, as mãos, braços e parte do tronco; a inferior, mais simplificada, composta por uma armação de ripas em

⁹ SERAFIM, 2001.

¹⁰ PEREIRA, 2014: 50.

¹¹ PENTEADO, 1995: 38.

¹² As Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa (1585), expressam advertências relativamente às imagens, apesar de insistirem no seu carácter educativo recordam que estas não deviam representar temas contrários aos dogmas da fé, nem utilizarem vestidos profanos nas imagens de roca (ROCHA, 1996).

¹³ PENTEADO, 1995: 15.

¹⁴ No período barroco são comuns as invocações dos Santos Mártires, as de Nossa Senhora das Dores, do Carmo e do Rosário, além, está claro, do Senhor dos Passos. Na freguesia de Bucelas apenas subsiste uma imagem de roca; uma outra terá existido até há poucos anos na Capela de Nossa Senhora da Paz.

madeira¹⁵. Possui uma articulação ao nível dos membros superiores e a possibilidade de encaixe da imagem do Menino Jesus na mão esquerda¹⁶.

De acordo com recolhas orais¹⁷, sabemos que nos inícios do século XX uma mesma família cuidava da imagem e do altar, sendo da sua responsabilidade manter e enriquecer o enxoval, tarefa que passava de geração em geração. Tanto nessa altura, como agora, apenas as mulheres podiam vestir a imagem e em ambiente resguardado para que somente esse grupo privilegiado pudesse ver a Senhora “descomposta”. Durante o trabalho de recolha ficou claro que este “olhar”, no que respeita à imagem em apreço sempre esteve vedado ao masculino. De fato, só mãos femininas podem despir e vestir a Virgem; para esse grupo de mulheres é impensável registar por qualquer meio a Senhora “nua”. Claro que o que está em causa não é o olhar do objeto nu, neste caso a parte “vazia” da imagem sacra, mas a impossibilidade de presenciar o ato de desnudar. Ligadas à igreja matriz de Bucelas não existem atualmente confrarias ou irmandades, e por isso a imagem de Nossa Senhora do Rosário tem um enxoval muito reduzido. Os vestidos e mantos mais antigos não saem à rua por causa do seu estado frágil. Todavia, antes da procissão, a Senhora muda de indumentária, bem como de peruca, que é substituída por uma de cabelo natural que lhe confere um aspeto de certo modo mais estranho.

3. A NUDEZ NO ESPIRITO CRISTÃO E A SUA CONOTAÇÃO COM A PERDA DA GRAÇA DIVINA

No capítulo “Nudez” do livro que tem o mesmo título, o filósofo italiano Giorgio Agamben¹⁸ elabora uma lúcida síntese sobre a questão da nudez na nossa cultura ocidental, e sua íntima relação com a teologia cristã; explicitando a essa luz, a importância simbólica do vestuário e do ato de vestir/despir. A veste que Adão e Eva envergavam no Paraíso, antes do Pecado Original, era a da graça, ou seja, uma “veste de glória”, de inocência, que tinham recebido de Deus, e que cobria a sua natureza de algum modo pré-humana. Nesse sentido, o pecado, ou seja, o desejo

¹⁵ Maria Quites sugere um quadro classificatório para a escultura policromada em madeira onde inclui as imagens de roca, tendo como base o estudo das coleções das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil (QUITES, 2006: 246-259). Para ela, as imagens de vulto subdividem-se em várias classes, sendo as imagens de roca um subgrupo, podendo ser de corpo inteiro ou anatomizadas.

¹⁶ Não foi encontrada documentação que nos possibilite identificar o autor da encomenda e onde foi produzida.

¹⁷ Agradeço à Dra. Eugénia Correia o acesso às gravações de várias entrevistas efetuadas a algumas mulheres que cuidam da Igreja Matriz de Bucelas e realizadas no âmbito do estudo da procissão do Anjo Custódio da Nação.

¹⁸ AGAMBEN, 2010: 71-105.

do conhecimento, funcionou como um elemento de separação definitiva em relação a essa veste que os não permitia verem-se nus, isto é, que, cobrindo-os da graça os envolvia no mundo natural, onde não tem lugar a vergonha, que é tipicamente humana, ligando-se ao erotismo. O pecado, portanto, apartou «(...) a natureza e a graça, a nudez e a veste»¹⁹, possibilitando, sobretudo desde a época de Agostinho, associar a vergonha à *libido*, ou seja, ao desejo, à incapacidade humana de controlar os genitais pela vontade, como quaisquer outros órgãos do corpo (logo, aquilo a que hoje chamaríamos o “desejo sexual”, sensual, erótico). Mas a nudez, explica-nos o mesmo autor, não é tanto um “estado”, como um “acontecimento”, quer dizer, a nudez está sempre em relação com uma adição (o vestir) ou com uma subtração (o despir): a nudez é essencialmente desnudamento, algo que aponta para a falta, que é originariamente, a perda da graça. Portanto, neste caso concreto das imagens de roca (e de Nossa Senhora do Rosário da igreja matriz de Bucelas), o que se tenta esconder, ou o que é vedado a alguns é a nudez da Virgem, a visão da sua estrutura ou representação anatómica parcialmente através do ritual de desvelar. É esse desvelar que é perturbador, revelando de algum modo o vazio da imagem.

Toda a tradição teológica, explica-nos o mesmo autor, se empenhou na associação da veste à graça, e da nudez à natureza; ou seja, a natureza (incluindo, evidentemente, a natureza humana) é a da graça perdida, e a nudez só é tal enquanto despojamento da veste. Veste no que esta tinha de invisível, e, no entanto, de fundamental, porque ligada à condição edénica de beatitude, plenitude, êxtase, feliz ignorância de si, ócio e contemplação de Deus. Nesse sentido, o pecado, ao abrir os olhos do corpo, e, por conseguinte, despoletando a cobiça maliciosa da satisfação, do preenchimento de uma falta (a graça, ou veste, perdida), fechou os olhos da alma, ligou a nudez à procura do conhecimento²⁰. Porém, o conhecimento (a filosofia e a mística medievais) vão tentar de algum modo reverter o desnudamento em imagem pura, e é aqui que se liga para sempre, na nossa tradição cultural, a imagem à nudez, no sentido de uma *desnudatio perfecta*: como escreve Agamben «o conhecimento perfeito é a contemplação numa nudez de uma nudez»²¹. Ou seja, a tentativa impossível de reencontrar, pela imagem do corpo humano nu, a graça, a plenitude, da nudez edénica para sempre perdida; não a «nudez da coisa», mas «a coisa mesma», como explica o autor, na forma extremamente concisa e brilhante que o caracteriza. Todavia – e Agamben recorre aqui a reflexões de Walter Benjamin – há sempre um segredo, um invólucro que esconde o que se não mostra (o corpo belo), mas que, a desvelar-se, revelaria a sua própria vacuidade, ou seja, a

¹⁹ AGAMBEN, 2010: 80.

²⁰ AGAMBEN, 2010: 97.

²¹ AGAMBEN, 2010: 98.

ausência de segredo. E é aí que entra o conceito kantiano de sublime a que alude Benjamin, ou seja, e como refere Agamben, a apresentação da própria apresentação: esta não apresenta nada, não revela qualquer segredo, apresenta-se apenas na sua nudez, e nomeadamente no seu rosto “descarado”, isto é, desprovido de vergonha. Quer dizer que a nudez, válida apenas enquanto se mantém velada, provoca um desencantamento particular quando se exhibe, porque assim ela exhibe uma ausência de segredo, e essa ausência pode ser especialmente perturbante. Confronta-nos com o vazio do segredo, com a sua inexistência radical.

E evidentemente que isto tem tudo a ver com a questão que me proponho abordar, a das imagens de vestir, isto é, a das figuras sacras que de modo algum podem ser exibidas “nuas” em público, ou manipuladas, aquando da mudança das suas vestes, seja por quem for. Porque a imagem – que na nossa cultura centrada no escópico, na visão, é a própria representação viva de algo real, transcendente, sagrado, intocável – não pode ser vista na sua vacuidade, na sua realidade puramente “material” e cenográfica que, para um não crente, é o que ela exhibe. O que ela tem de secreto é a sua pura representação, a apresentação que se sublima no simples facto de se apresentar aos olhos dos crentes e do público em geral. Trata-se de uma “magia teatral” que, como vimos, tem as suas raízes profundas no culto ocidental das imagens. É esse “segredo” sem fundo que se passeia nas procissões e nos desfiles. No Cristianismo em particular, a imagem por excelência, sempre foi e é ainda hoje, a de Cristo, e em especial a do seu *pathos*, na crucificação, momento-ápice no qual se poderia resumir toda a nossa tradição religiosa. Todavia, não deixa de intrigar a proliferação, no catolicismo em particular, de toda uma imagética e culto dirigidos a uma multiplicidade inaudita de santos e de outros elementos da “corte celeste”, complexa e com diferentes versões ao longo do tempo, incluindo arcanjos, anjos, etc., etc. Claro que neste contexto só posso aflorar o assunto de forma muito ligeira.

No seu contributo para o livro que acompanhou uma exposição realizada há cerca de uma década em Paris um texto brilhante intitulado «La chaire est image», Jean-Marie Schaeffer diz-nos logo de início que a Europa é o «(...) lugar de invenção da questão do corpo (...)», que «(...) a questão do corpo é uma questão cristã e, ao mesmo tempo, a nossa visão do corpo é, no essencial, uma visão cristã»²², e ainda que nós, hoje, mesmo os não crentes, continuamos a pensar o corpo a partir dessa herança. De onde provém o nosso, europeu, pensamento do corpo? – pergunta-se o autor a seguir. Esse pensamento sobre o corpo advém de três elementos: dualismo (corpo-alma), criacionismo monoteísta (Deus fez o homem à sua imagem, mas o corpo humano inocente, após a Queda, transformou-se em corpo pecador, portador de luxúria, e no qual se joga de forma sensível a luta entre o bem e o mal)

²² SHAEFFER, 2006: 59.

e – mais importante – pensamento da Encarnação²³. Assim, Deus, por definição para lá de qualquer imagem (a qual pertence ao domínio do sensível), através de Cristo tornou-se, porém, imagem. Não só o homem se pode identificar com ela, com a figura crística, como também a Encarnação ou mais corretamente a Paixão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho de investigação que visou compreender a importância da secular celebração da festa do Anjo Custódio da Nação no contexto das manifestações da religiosidade popular da vila de Bucelas, colaboraram com a equipa de técnicos municipais vários interlocutores locais ligados quer à igreja, quer às organizações laicas que em conjunto concorrem para a referida festa. Para além das várias filmagens que documentam as diversas fases do processo, a realização de entrevistas possibilitou a compilação de um conjunto de informações, memórias e vivências, performances coletivas fundamentais para caracterizar e compreender o momento especial que é a Festa.

Com efeito, o lugar transmuta-se, o espaço religioso expande-se para fora da igreja e estende-se pelas ruas da povoação, cumprindo-se um momento especial, cíclico, mas sempre em cada caso único, que agrega grande parte da comunidade, e onde o religioso e o laico confluem. A procissão é um dos momentos simbólicos mais importantes, e nessa “teatralização” as imagens religiosas ocupam um papel de destaque.

Ora, na fase antecedente, a da preparação das imagens e dos respetivos andores, identificou-se um comportamento contrastante com uma certa abertura até então manifestada pelos cuidadores da igreja, relativo à mudança de vestuário e de outros adereços da Imagem da Nossa Senhora do Rosário. Verificou-se que essa ação era reservada a um grupo restrito, feminino, fora dos olhares alheios. Importava compreender os motivos dessa “interdição” (a imagem de roca não devia ser “olhada” por estranhos ao grupo que tinha o privilégio de dela cuidar, bem como do seu enxoval). Indagadas as mulheres intervenientes, explicaram tratar-se de uma “tradição” local (apenas um grupo restrito de mulheres, normalmente da mesma família, o podia fazer, estando vedado às outras paroquianas e especialmente ao olhar masculino presenciar tal ato de “desvelar” o corpo da imagem).

Este texto procura contribuir (através do exemplo de uma imagem religiosa) para uma reflexão sobre o problema da imagem da nudez na teologia cristã e na nossa cultura ocidental, nudez essa que não é necessariamente a da totalidade do corpo ou suas partes componentes (especialmente tratando-se de imagens de roca), mas se reporta

²³ SHAEFFER, 2006: 60.

ao próprio ato de despir, ao ritual de remover a veste, de retirar a “graça” da imagem sagrada. A nudez revela-se apenas nesse ritual, porque a sua força simbólica reside em manter-se velada, escondida. Quando se exhibe, provoca um desencantamento, uma “vergonha”, confrontando quem presencia tal nudez com aquilo que podemos considerar ser o próprio vazio do segredo. Este é, portanto, paradoxal: a sua força simbólica reside na sua própria ocultação sob as vestes da imagem.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2010) – *Nudez*. Lisboa: Relógio d' Água Editores.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1979) – *O Culto A Nossa Senhora, No Porto, Na Época Moderna. Perspetiva Antropológica*. «Revista de História do Centro de História da Universidade do Porto», vol. II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 159-173.
- LOPES, António; GUINOTE, Paulo (1992) – *Os Tempos da Festa. Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na Primeira Metade do Século XVIII*. In SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, coord. – *A Festa*. Atas do VIII Congresso Internacional, Vol. I. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, p. 365-385.
- MARTINS, Fausto Sanches (2002) – *Normas Artísticas das Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa*. In *Atas da Conferência Internacional Frei Marcos de Lisboa: cronista franciscano e Bispo do Porto*. Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 297-309.
- OLIVEIRA, Selma Soares de (2009) – *As Seculares Imagens de Roca*. «In Sitientibus», nº40. Novo Horizonte: Universidade Estadual de Feira de Santana, p. 203-215.
- PENTEADO, Pedro (1995) – *Confrarias Portuguesa da Época Moderna: Problemas, Resultados e Tendências de Investigação*. «LUSITANIA SACRA – Revista do Centro de Estudos de História Religiosa», 2º Série, nº 7. Lisboa: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, p. 15-52.
- (1996) – *Tesouros do Santuário da Nazaré: estudo de um inventário de bens de 1608*. «MUSEU», IV Série, nº5. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo – Amigos do MNSR, p. 43-72.
- PEREIRA, Diana Rafaela Martins (2014) – *Imagens de Vestir em Aveiro: A Escultura Mariana. Do Século XVII à Contemporaneidade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- QUITES, Maria Regina Emery (2006) – *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Campinas S.P: Universidade Estadual de Campinas. Tese de Doutoramento.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (1996) – *Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais*. «MUSEU», IV Série, nº5. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo – Amigos do MNSR, p. 187-202.
- SERAFIM, João Carlos (2001) – *Relíquias e propaganda religiosa no Portugal pós-tridentino*. «Via Spiritus – Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso», nº8, Porto: Universidade do Porto, p.157-184.
- SHAEFFER, Jean-Marie, 2006 – *La chaire est image*. In BRETON, Stéphane, coord. – *Qu'est-ce Qu'un Corps?*. Paris, Musée du Quai Branly/Flammarion, p. 58-81.
- TEDIM, José Manuel (2001) – *A Festa e a Cidade no Portugal Barroco*. In *Atas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 317-323.

CONFRONTANDO INTERPRETACIONES DE CIUDAD: OVIEDO, EL PERFIL DEL PASADO Y GIJÓN CIUDAD QUE SE INCORPORA AL SIGLO XXI

ROSER CALAF MASACHS*
SUÉ GUTIÉRREZ BERCIANO**

Resumo: O património urbano e a sua relação com a imagem cultural da cidade, são o propósito deste trabalho, que se centra nas duas principais cidades das Astúrias (Norte de Espanha). Por um lado, a capital asturiana, Oviedo, com as suas igrejas e palácios, vestígios distantes como centro real que oferecem ao visitante um escaparate perante todo aquele que pretenda contemplar a beleza da sua imagem de tradição. Por outro lado, Gijón, com atividade económica relacionada com o mar, o comércio e a indústria, conta com um urbanismo adaptado ao crescimento da segunda metade do século XX. A análise dos dois diferentes conjuntos arquitetónicos, esculturas, praças e ruas mais representativos de ambas as cidades permitem-nos expor como é a imagem da cidade que projetam. A evolução da cidade responde a um plano, premeditado, organizado e mediatizado pela trajetória histórica, política e ideológica.

Palavras-chave: Didática do Património; História local; Simbolismo Urbano; Espaços e significados.

Resumen: El patrimonio urbano y su relación con la imagen cultural de la ciudad, es el argumento de este trabajo, que se centra en las dos principales ciudades de Asturias (Norte de España). Por un lado, la capital asturiana, Oviedo, con sus iglesias y palacios, vestigios lejanos como centro real que ofrecen al visitante un escaparate ante el que contemplar la belleza de su imagen de tradición. En el otro polo, Gijón, con actividad económica relacionada con el mar, el comercio y la industria, cuenta con un urbanismo adaptado al crecimiento de las décadas de la segunda parte del siglo XX. El análisis de los diferentes conjuntos arquitectónicos, esculturas, plazas y calles más representativos de ambas ciudades nos permite exponer como es la imagen de ciudad que proyectan. La evolución de la ciudad responde a un plan, premeditado, organizado y mediatizado, por la trayectoria histórica, política e ideológica.

Palabras-clave: Didáctica del Patrimonio; Historia local; Simbolismo urbano; espacios y significados.

* Universidad de Oviedo. rcalaf@uniovi.es.

** Universidad de Oviedo. gutierrezsue@uniovi.es.

Abstract: The urban heritage and its relationship with the city cultural image is the main argument of this work, dedicated to the two main cities of Asturias (Northern Spain). In one side, Oviedo, the asturian capital, with churches and palaces as far vestiges of royal center, offers to the visitor a showcase to watch the beauty of the tradition. Meanwhile, in the other pole, Gijon, influenced by the economic activities related with the sea, the market and the industry, has an adapted urbanism to the population growing of the second half of the 20th century. The analysis of the two both different architectonic sets, sculptures, squares and more popular streets, allow us to explain each city image showed. The evolution of the city follows a premeditated, organized and mediated plan by the historical, political and ideological development.

Keywords: Heritage Education; Cultural Education; Local History; Urban symbolism; sites and meaning.

1. INTRODUCCIÓN LA PERSPECTIVA PATRIMONIAL PARA DESVELAR LA IMAGEN DE CIUDAD

Desde la asignatura de Didáctica del Patrimonio planteamos estrategias para la comprensión de los contextos y significados de la ciudad. Se aborda la permanencia y mutabilidad del patrimonio, que ponen de manifiesto dos concepciones, el primero un modelo conservador anclado en el pasado y con reminiscencias culturales preconstitucionales, y el segundo, un modelo en continuo cambio en busca de un objetivo educativo-cultural sostenible. Pensamos este proceso de educación patrimonial desde la rentabilidad ciudadana y desde criterios de desarrollo personal que logren el conocimiento, la comprensión, respeto y valoración del patrimonio, se generan individuos proactivos y sensibilizados hacia el patrimonio¹.

El interés didáctico de desvelar la imagen de ciudad desde la perspectiva patrimonial, es sencilla, es analizar cómo los distintos espacios urbanos se simbolizan a partir de edificios, esculturas, mobiliario urbano hasta articular la configuración de ciudad que alcanza a transmitir una determinada identidad cultural. El transeúnte observa, lee y asimila la información de ese patrimonio, valora el mobiliario urbano, es a través de esta experiencia personal como construye su propia interpretación y definición de la ciudad², y el ciudadano la asimila y la adopta como propia.

¿Es posible que los espacios urbanos pueden estar simbolizados a partir de arquitecturas, esculturas, mobiliario urbano... De manera que confieren a la ciudad una suerte de espacios de encuentro y diálogo cultural? Consideramos la ciudad contemporánea como una estructura sostenible y consistente en la construcción de bienestar y calidad de la ciudadanía, donde la cultura y la educación son los ejes

¹ FONTAL, 2003; —, 2013.

² LOPES, 2008; PRATS & SANTACANA, 2009.

transversales del proyecto político³. Existen numerosas ciudades europeas, como Barcelona, que evidencia nuestra premisa, manifestando en sus intervenciones urbanísticas un proceso de regeneración para revalorizar el espacio público, donde el museo está en la calle y los espacios prometen ser un buen recurso educativo. Sus esculturas no sólo consiguen simbolizar espacios, sino también regenerarlos y conectarlos al núcleo urbano, así como potenciar el uso social de los mismos. El ciudadano entiende, comprende y se compromete con su entorno y su patrimonio.

La posibilidad de que el simbolismo urbano se manifieste a partir de arquitecturas, esculturas, mobiliario urbano, vemos que es una realidad. En este sentido, Gijón se desvela como ciudad educadora por su gestión de las estrategias culturales. La ciudad se expresa como un recurso artístico, económico, social y cultural, de carácter dinámico y comunitario. Podríamos decir que esta ciudad es interpretada como una «obra abierta»⁴ y Oviedo como una ciudad donde el conjunto de esculturas *kitsch* alimentan la interpretación conservadora que confunde a su ciudadanía porque se representan a los personajes más próximos al pueblo, como vendedores ambulantes «populismo»⁵. En esta ciudad los monumentos del Prerrománico Asturiano (Patrimonio de la Humanidad), la Catedral (Gótica) y dos prestigiosos museos, permanecen diluidos en esta imagen de ciudad que muestra sus esculturas más publicitadas como propaganda turística.

Por contra, Gijón ante el declive industrial de las últimas décadas del siglo XX, plantea una estrategia de modificar el paisaje urbano. Centrando su intervención en la línea de costa con la creación de dos playas más, liberando suelo industrial. Esta intervención junto con la inclusión acertada de escultura contemporánea, combinando obras de artistas locales prestigiados y de artistas de renombre internacional donde el *Elogio del Horizonte* de Chillida se ha convertido en el icono de la ciudad, dan muestra de una imagen diferente. En la construcción de su imagen, Gijón, a través de su urbanismo más reciente y la imposición de escultura contemporánea se ha intentado alfabetizar a la ciudadanía hacia la comprensión de su modelo de ciudad; apostando por estrategias de acción cultural, principalmente desarrolladas por la red de museos. De manera que confieren a la ciudad una suerte de espacios de encuentro y diálogo cultural. Y, en el caso de Oviedo la memoria del pasado conservador se encuentra en la propia concepción de la ciudad más reciente. Con un centro ciudad donde todo el poder es visible por ostentación de arquitecturas y de instituciones: catedral, Universidad, Ayuntamiento, Banca etc... y unas esculturas que construyen un imaginario ambiguo «Somos ciudad burguesa pero en nuestras

³ CALAF & GUTIÉRREZ, 2014.

⁴ ECO, 1964.

⁵ ECO, 1964.

calles representamos a personajes con los que el pueblo se identifica». En las últimas elecciones donde el poder municipal ha cambiado de signo se empieza a notar un cambio. Se percibe en organización de eventos que tiene un marcado carácter integrador, como ejemplos: la conmemoración del día de la mujer, el pasado 8 de marzo de este año, en la fachada del Ayuntamiento se expusieron los retratos de mujeres singulares (Simone de Beauvoir, Olimpia de Gouges, Rosa Parks o Clara Campoamor, entre otras) como expositor de toda una programación de actividades en la ciudad a este respecto, o también la Noche Blanca de los Museos y Galerías que, entre otras actividades, se organizó un itinerario por los principales escenarios de la ciudad vinculados a la Revolución de octubre de 1934.

Aunque estas ciudades, lugares con significado, se presentan como una dicotomía de urbanidad y también de identidad, la magia de la Didáctica del Patrimonio entra en juego para activar el valor de la historia, la cultura, los valores, que obliga a desempolvar los prejuicios y relanzar el patrimonio cultural de las ciudades para buscar un espacio de entendimiento y encuentro social.

Necesariamente, si hablamos de educación patrimonial, debemos ocuparnos de formas de relación entre los bienes patrimoniales y los individuos. Esa es la clave: el patrimonio no son sólo bienes, sino también formas de relación entre éstos y personas. Esas formas de relación darán lugar a los diferentes enfoques metodológicos. Así, nos movemos desde la transmisión hasta la construcción, pasando por intermedios como la interpretación o la mediación.

Asimismo, el conocimiento del patrimonio ha de ir vinculado a la valoración del mismo. Los bienes patrimoniales, por su carácter limitado y frágil, han de ser preservados en un contexto social que tiende al crecimiento continuo, al consumo indiscriminado y a la homogeneización de las costumbres. Esta responsabilidad sobre el patrimonio, compartida por toda la sociedad, recae en la administración como gestora de estos bienes y en todos los ciudadanos individual y colectivamente considerados. También, en la escuela se debe de considerar este conocimiento; cada etapa educativa constituye un buen momento para promover en el alumnado la reflexión y el debate acerca de la conservación del patrimonio, comprensión de su significado, la importancia de mantener su presencia o la necesidad de borrar o transformar su significado por cuestiones ideológicas (una escultura pública se puede retirar; una edificación importante se debe transformar).

2. OVIEDO, CAPITAL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

El simbolismo urbano de esta ciudad viene marcado por los acontecimientos históricos, la connivencia política, y subordinación del arte a la élite. En primer

lugar, es importante destacar el alto grado de destrucción que sufrió el núcleo urbano con la proclamación de adhesión a la sublevación militar contra la República en 1936 que duró casi 90 días de asedio. Convirtiéndose tras esta resistencia en un buen escaparate de la propaganda franquista, gesta heroica la de Oviedo, que aún perdura su conmemoración con el nombre de una plaza de bastante tránsito. Y por otro lado, este terreno baldío proporcionaba la oportunidad perfecta para enseñar los nuevos planteamientos urbanos que la “Nueva España” requería. Ciudad de “adopción” por Franco, criterio reservado para aquellos municipios arrasados por la guerra. Circunstancias todas ellas que han sembrado y cultivado el carácter del régimen en la gestión cultural y urbanismo de la ciudad, inmutables durante décadas de democracia. Solo las voces del presente, han abierto un nuevo capítulo de su historia, que permiten la entrada a otras corrientes culturales.

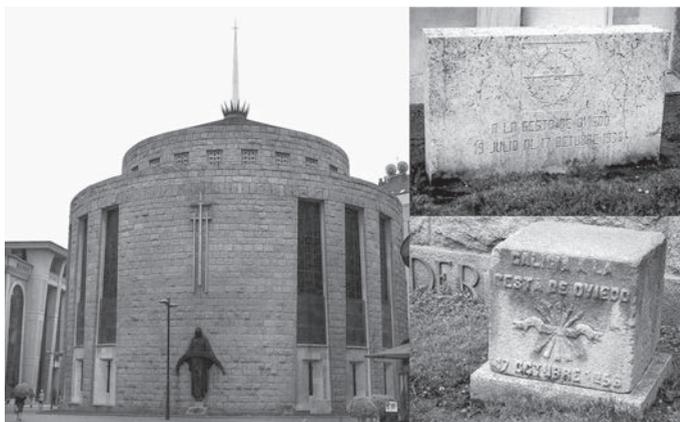
La topografía, también se convierte en una cuestión fundamental que se asume y potencia la segregación social, aprovechando el accidentado relieve como eficaz herramienta de escalonamiento social. Un ejemplo claro es la *Colonia Ceano*, planeada como lugar de residencia de obreros en la periferia (nordeste de Oviedo), zona por aquel entonces deprimida y ocupada por todo tipo de establecimientos que el centro de la ciudad había ido repeliendo, como edificios fabriles (*Industrial tornillera*, la *Química Industrial* o la fundición de hierro *Constructora Ovetense*), el manicomio, el matadero, etc.

Los espacios para obreros contrastan con la zona centro, en la que predomina la ostentación del llamado estilo imperial con el colosalismo en forma de bloques o torres como rasgo distintivo. Así, por ejemplo, podemos destacar el edificio de la Caja de Ahorros (1946), situado en pleno centro de la ciudad.



Fig. 1.
A la izquierda Edificio de la
Caja de Ahorros; a la derecha
edificio de la *Jirafa*.
Cedida por: Miguel Ángel Suárez,
investigador del equipo de
ECEPEME

Fig. 2.
A la izquierda, Iglesia situada en la Plaza de la Gesta y a la derecha monolitos que conmemoran el éxito de la resistencia en el asedio a la ciudad. Cedita por: Miguel Ángel Suárez, investigador del equipo de ECPME



El edificio que mejor ilustra la culminación de los propósitos constructivos y la propia idiosincrasia del franquismo es el rascacielos conocido comúnmente como *La Jirafa*. Se trata de una torre de dieciocho plantas, construida en la década de 1950, y que supone un claro ejemplo de racionalismo mussoliniano y un símbolo de reordenación autoritaria en el centro de la ciudad. En la difusión del estilo racionalista tuvo mucho que ver la influencia alemana e italiana, cuya afinidad política en los primeros años del franquismo permitió el trasvase directo de proyectos. No es casualidad las enormes semejanzas con la sede del Banco de Roma localizada en Milán.

Resultan de especial interés los intentos por conservar el mayor número posible de recuerdos sobre *la guerra civil y el franquismo*. Tal es el caso, por ejemplo, de la Plaza de la Gesta (Plaza de los Caídos), destinada a albergar un santuario que debía ser visible desde toda la ciudad o la monumental plaza porticada de España, lugar reservado a las sedes de los organismos oficiales y a las celebraciones políticas, lo que le confiere una carga simbólica importante. Precisamente, el acceso principal a la Plaza de España presenta una escalinata y un conjunto escultórico con simbología imperial. La construcción de un pensamiento único afín al régimen fue, sin duda, la primera prioridad de Franco, y ello pasaba por adueñarse de los discursos públicos, en los que por supuesto entraba el relato histórico del patrimonio urbano. De esta forma, los nombres de militares destacados e intelectuales afines, las fechas simbólicas, etc. contribuyeron a la creación de una nueva identidad a partir del discurso de la ciudad.

Sin embargo, la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975 y la llegada de la democracia, no supusieron en Oviedo ningún intento por revisar el relato histórico que se desprendía –y se desprende– del patrimonio urbano. Así, todavía encontramos en la ciudad numerosos elementos que siguen reproduciendo el

discurso dominante durante la dictadura. “Calle del Coronel Aranda”, y “Calle del 19 de julio”, que recuerdan, desde la perspectiva franquista, el sitio de la ciudad. Hay que llegar a las últimas elecciones (2015) para empezar a notar ciertos cambios (eliminar nombres y símbolos representativos de este pasado y promover ciertas acciones en el ámbito cultural de la ciudad que superan los gustos de los estamentos dominantes del pasado: ópera, procesiones, etc.).

En definitiva, la simbología del patrimonio urbano, promueve la continuidad frente a la reconciliación. Transitar por la ciudad supone, pues, sumergirse en un relato histórico que se desprende de los espacios públicos, de los edificios y monumentos, de los nombres de las calles, etc. Y debemos admitir que Oviedo nos evoca recuerdos del pasado, nombres de militares destacados e intelectuales afines, las fechas simbólicas, que contribuyen a la creación de una nueva identidad a partir del discurso de la ciudad. Debemos admitir que la ciudad, el patrimonio urbano, no es simplemente un conjunto de expresiones materiales con diferentes estilos y funcionalidades. El patrimonio urbano es, sobre todo, un reflejo del discurso dominante durante la dictadura.

Para nuestra experiencia didáctica, Oviedo nos ofrece la oportunidad de abrir un capítulo de la historia reciente de nuestro país y contemplar sus restos arqueológicos vivos; entendiendo la ciudad como un recurso didáctico más⁶. Pero también es cierto, que son necesarios los espacios de reconciliación en torno al pasado, analizar los discursos que emanan del patrimonio urbano, contrastar los hechos históricos a los que hacen referencia y generar un debate público en torno a ellos, superando la confrontación y reseñando la construcción democrática.

3. GIJÓN, CAPITAL DE LA COSTA VERDE

En las últimas décadas las ciudades se han unido al movimiento de la acción comunitaria. Gijón, como muchas otras, han hecho una apuesta firme por la promoción educativa como eje transversal de su desarrollo. La *Ciudad Educadora* lo es por el desarrollo de políticas públicas que tratan de transformar la ciudad en un lugar de calidad, sostenible y cívico. La gestión municipal es el catalizador que hace posible que la ciudad goce de una gran vitalidad cultural y la encargada de promover una red municipal de museos que pretende responder a una demanda lúdica de ocio y tiempo libre, y también de servicio educativo de calidad⁷. Avanzando en este sentido, la difusión del patrimonio se hace efectiva a través de la educación,

⁶ CALAF, 2009.

⁷ LLONCH & SANTACANA, 2011.



Fig. 3.
Frontal de la capilla de la
Universidad Laboral, con
los corredores laterales y al
fondo la torre del reloj.
Fuente propia: Sué Gutiérrez

debido principalmente a que se produce una interpretación deliberada de los objetos expuestos en el museo con fines pedagógicos⁸. «Saber ver lo que nos hacen mirar, es la tesis central para un programa dedicado a la educación»⁹ un proceso que debe impregnar la ciudad, que permita su accesibilidad, participación y disfrute de su entorno e instituciones socioculturales¹⁰.

Gijón se representa a sí misma a través de su urbanismo como un logro de la transición, superar el recuerdo del franquismo y participar de la democracia. Resulta interesante en este sentido destacar dos hitos patrimoniales que marcan esta trayectoria vital del municipio, por un lado el conjunto arquitectónico de la “Universidad Laboral”, ciudad del ideal franquista, reconvertida en ciudad de la cultura, actualmente y por el otro lado, el “Elogio del Horizonte” de Chillida símbolo de la democracia, no entendido por sus conciudadanos en el inicio y denostado por su inversión y su impacto visual, apreciado como icono de la ciudad en la actualidad.

El caso de Gijón resulta paradigmático porque la ciudad, a partir de su simbología urbana, actúa como proyecto de identificación, expresa su evolución y es consecuencia de las decisiones del poder, entendiéndose como un claro relato que muestra la transición del período franquista a la democracia¹¹. La arquitectura y la escultura sirven de hitos para desarrollar el argumento de un juego de contrapunto donde la Universidad Laboral de Luis Moyá y el Elogio del horizonte de Chillida son los

⁸ HEIN, 2005.

⁹ CALAF *et al.*, 2000: 84.

¹⁰ CALAF, 2009.

¹¹ CALAF, 2001: 94.



Fig. 4.
Escultura *Elogio del Horizonte* de Chillida.
Fuente propia: Sué Gutiérrez

dos polos opuestos en la ciudad; el primero trata de demostrar la superioridad de la arquitectura clásica frente a la moderna. Su grandiosidad permitía que se identificase desde prácticamente todos los puntos de la ciudad.

La Universidad Laboral fue concebida como ciudad ideal con su plaza, iglesia, teatro, rectorado y gran torre. Ha sido para muchos estudiosos el paradigma de la arquitectura del fascismo en España¹², produciendo dominación por su magnitud e imprimiendo la ideología del franquismo con una reinterpretación de El Escorial, cuya connotación sobre la importancia del imperio español es bien conocida. Asimismo reinterpreta los códigos arquitectónicos del pasado en el Atrio Corintio donde Luís Moya materializa las ideas de Vitrubio creando un patio rectangular con diez columnas de granito de diez metros y medio de altura cada una.

Este conjunto arquitectónico, hito de la ciudad, se ve secundado con la instalación del Elogio del horizonte en lo alto del cerro de Santa Catalina y supuso la reconversión del suelo, desde el uso militar al uso público. Se trata de una obra que transmite mensajes vinculados a los principios de la democracia, con una escultura-arquitectura abierta al mar, a los ciudadanos, al sonido y al paisaje del entorno¹³ (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000, 144-147). Instalada en 1990, su forma da la sensación de acogida y su carácter de arte público simboliza y expresa conciencia política. El material (cemento), es sencillo como el pueblo y la ausencia de detalles se entiende como otro rasgo para destacar lo importante –es una obra

¹² CIRICI, 1973: 92-102.

¹³ CALAF *et al.*, 2000: 144-147.

para el pueblo sin distinción de bando-. A este respecto, Antonio Brussa escribía lo siguiente:

*El Elogio, un monumento che esercita il potere singolare di trasformare l'oggetto più comune e democratico che esista al mondo, l'orizzonte, in un patrimonio unico. Il visitatore, non importa se locale o straniero, ne viene catturato, e ne impara la fierezza di un'appartenenza e di un'identità senza aggettivi*¹⁴.

¿Qué nos transmite esta escultura pública de Chillida? En primer lugar el emplazamiento privilegiado donde se encuentra ubicada, contemplando el cerro donde se alcanza a contemplar el mar, desde una perspectiva diferente a la bahía costera de la ciudad, no antes contemplada. Se sitúa en uno de los primeros lugares que originariamente los romanos se establecieron y que dio origen a la ciudad. Por otro lado, la sobredimensionalidad de la escultura, su escala, más que amedrentar al transeúnte, porque sus líneas rectas y curvas bien perfiladas, suavizan su tamaño, y despiertan curiosidad y cobijo entre sus brazos. Con todo ello la escultura se convierte en un símbolo en sí misma, y como imagen oficial de la ciudad, tanto por sus peculiaridades, significados que proyectan y sentimientos que evoca.

Las intervenciones en la línea de costa son un hecho recurrente en la historia de la ciudad, donde se encuentran referencias del pasado, pero se siguen fijando proyectos de futuro que nos hablan de un cambio en la funcionalidad de la ciudad¹⁵. Entre las más recientes fue la instalación y/o cambio de ubicación de las esculturas para potenciar el paseo marítimo. Las esculturas son de signo muy diverso, su valor simbólico tiene que ver con la evocación del pasado local (“La madre del emigrante” de Murieras y “Sombras de luz” de Fernando Alba); la construcción de lugar (“Nordeste” de Vaquero Turcios); el uso del espacio (“El andarín” de Mikel Navarro) y “Solidaridad” de Pepe Noja con explícita ideología.

Tras la crisis naval y textil de la década de 1980 Gijón experimenta un cambio en los planes estratégicos de la ciudad. Es un proceso de reconversión industrial hacia la modernidad, cauteloso y escalonado, promovido desde la esencia del arte y su funcionalidad ciudadana, rentabilidad turística y provecho personal y educativo de los ciudadanos. La mayoría de plazas, los parques y paseos, los barrios y los hitos de esta ciudad están llenos de signos de un pasado y un presente que conviven con una ciudadanía que ha aprendido a reconciliarse con el pasado y mirar hacia el futuro a través del arte, y valorar su patrimonio. Por ejemplo, con un simple paseo por el centro de la ciudad nos permite contemplar el paso del tiempo y su significado actual, ejemplos como la antigua “Plaza de los mártires” y

¹⁴ BRUSA, 2010: 81.

¹⁵ CALAF, 2001: 98.

con la llegada de la democracia es llamada “Plaza de la Constitución”, que con “El cubo” de Alejandro Mieres se conmemora este momento histórico, se encuentra en lugar de encuentro que recobra su sentido de noche cuando se ilumina en diversos colores y palpita como un corazón. La recuperación de la “Plaza Europa”, que había entrado en declive, con una intervención completa para convertirla en un lugar de encuentro familiar y lúdico. El resultado es una ciudad que contiene numerosos signos del pasado, del presente y que promueve una importante oferta cultural, conocida nacional e internacionalmente. Desde una perspectiva de educación patrimonial permite grandes posibilidades de apropiación, de interacción, de recreo, de vivencia y, en definitiva, de aprendizaje.

En conclusión y respondiendo a la pregunta inicial: ¿es posible que los espacios urbanos puedan estar simbolizados a partir de patrimonio urbano? Un rotundo sí, como hemos visto, y ¿de qué manera confieren a la ciudad una suerte de espacios de encuentro y diálogo cultural? Hemos indicado como a través del compromiso municipal, la ciudad se presenta como escaparate para disfrutar estéticamente o como una suerte de espacio de mediación cultural, ofreciendo al ciudadano la oportunidad de valorar, disfrutar, e identificar su patrimonio como propio¹⁶.

La *dream city*, como nos indicaba Jensen¹⁷, debe velar por el bienestar y calidad de vida de sus ciudadanos, y para ello debe abogar por su promoción educativa y cultural ¿cómo? proyectando historias, experiencias, emociones y elementos que transmitan un sentido o un significado. «Se hace imprescindible una Sociedad [ciudad] que eduque y de una Educación que socialice [Educación para la ciudadanía]»¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUSA, Antonio (2011) – *Paisaje y Patrimonio, Entre Búsqueda, Formación y Ciudadanía*. «Her & Mus: Heritage & Museography», vol 3, nº 2, p. 80-84.
- CALAF, Roser (2001). La ciudad contemporánea como texto: el caso de Gijón. *Aula historia social*, Nº 7, 2001, p. 92-101.
- (2009). *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudios de casos*. Gijón: Ediciones Trea.
- CALAF, Roser; FONTAL, Olaia (2002) – *Esculturas en la Ciudad. ¿Añadir Patrimonio o Borrarlo?* «Ciudad y Patrimonio: Revista de Arqueología. Arte y Urbanismo», nº 6, p. 175-184.
- (2004) – *Comunicación Educativa del Patrimonio: Referentes, Modelos y Ejemplos*. Gijón: Ediciones Trea.

¹⁶ CALAF & GUTIÉRREZ, 2014.

¹⁷ JENSEN, 2001.

¹⁸ ORTEGA, 1999: 19.

- CALAF, Roser; GUTIÉRREZ, Sué (2014) – *La ciudad como museo: Interpretaciones para construir utopía y urbanidad*. «Revista Midas» [En línea], consultado el 1 agosto 2016. URL: <http://midas.revues.org/728>; DOI: 10.4000/midas.728.
- CALAF, Roser; NAVARRO, Alfredo; SAMANIEGO, José Antonio (2000) – *Ver y Comprender el Arte del Siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- CIRICI, Alexandre (1977) – *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ECO, U. (1984) – *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores.
- FONTAL, Olaia (2003) – *La Educación Patrimonial: Teoría y Práctica en el Aula, el Museo e Internet*. Gijón: Ediciones Trea.
- (2013) – *La educación patrimonial: del patrimonio a las personas*. Gijón: Ediciones Trea.
- GUTIÉRREZ, Sué; CALAF, Roser (2013) – *La Evaluación Pedagógica: una Realidad en el Museo*. «Pulso: Revista de Educación», nº36, p.37-53.
- HEIN, George (2005) – *The Role of Museums in Society: Education and Social Action*. «Curator», vol 48, nº4, p. 357-363.
- JENSEN, Rolf (2001) – *Dream Society: How the coming shift from information to imagination will transform your business*. New York, EEUU: Mc Graw Hill.
- LLONCH, Nayra; SANTACANA, Joan (2011). *Claves de la museografía didáctica*. Lleida: Ed. Milenio.
- LOPES, João Teixeira (2008) – *Andante, Andante: Tempo para Andar e Descobrir o Espaço Público*. In LEITE, Rogério Proença, org. – *En Cultura e Vida Urbana: Ensaios sobre Cidade*. São Cristóvão: Editora da Universidade Federal de Sergipe.
- ORTEGA, José, coord. (1999) – *Educación social especializada*. Barcelona: Ariel.
- PRATS, Joaquín; SANTACANA, Joan (2009) – *La Ciudad un Espacio para Aprender*. «Aula de Innovación Educativa», nº 182, p.47-51.



GENIUS LOCI LUGARES E SIGNIFICADOS PLACES AND MEANINGS

COORD.
LÚCIA ROSAS
ANA CRISTINA SOUSA
HUGO BARREIRA