

UMA NOVA ARTE PARA UM NOVO REINO

PAULO ALMEIDA FERNANDES*

INTRODUÇÃO

A afirmação da arte românica em Portugal acompanhou a afirmação do próprio reino e a trajetória pessoal do seu primeiro rei, desde as décadas pujantes de 30 e 40 até ao iminente desastre de 1184 e o falecimento do monarca, ocorrido no ano seguinte. O que sucedeu no nosso país, naquelas décadas centrais do século XII, foi a completa e rápida alteração da paisagem arquitectónica e sua modelação segundo um estilo internacional que, como nenhum outro estilo posterior, revolucionou o território, tanto do campo como da cidade, desde o Alto Minho até Lisboa, e mesmo para lá do Tejo.

Sobre este processo, conhece-se relativamente bem a sua densidade geográfica, as principais opções tipológicas, as características estilísticas mais evidentes da sua escultura ou o sentido geral da iconografia nela representada. Uma intensa investigação, realizada, sobretudo, entre 1972 e 1991, motivou um surpreendente avanço no conhecimento sobre este período.

No capítulo artístico que coincide com o tempo de vida do nosso primeiro rei, balizado genericamente entre a vigência do programa de peregrinação da Sé de Braga (Braga III) e o início dos trabalhos na fachada principal da Sé de Lisboa, a arte românica realizada em solo português cresceu, transformou-se, enriqueceu-se com contributos «inesperados», europeizou-se e regionalizou-se, foi objecto de surpreendentes monumentalizações e de muitas mais soluções empíricas, modestas e locais. Desde finais do século XI até à década de 80 da centúria seguinte, é possível acompanhar numerosas oficinas, vinculadas a poderosas correntes artísticas que, em pouco tempo e em conjunto, deixaram uma herança artística que ainda hoje espanta pela radicalidade com que operou no território.

* Investigador do CEAACP/CAM.

Mas neste largo capítulo, também subsistem problemas de datação por resolver, compartimentações internas da evolução estilística por sistematizar e um sem número de questões em torno do valor da escultura como indicador cronológico, da qual, de resto, não existe qualquer inventário.

ALGUMAS PRECISÕES CRONOLÓGICAS

Uma das mais repetidas tendências historiográficas é a opção por uma datação excessivamente tardia para o núcleo mais numeroso de obras do nosso românico, atribuindo-se ao reinado de D. Sancho I (1185-1211) o período de maior fulgor do estilo¹. Tal opinião, repetida em numerosos contributos, assumida em recentes obras de grande divulgação, é muito diferente da caracterização que os historiadores têm feito sobre o final do século XII. O retrocesso português face aos ataques almóadas (onde se conta a perda de praticamente todo o Alentejo, o dramático cerco a Santarém de 1184, a perda de Torres Novas e uma vaga de pilhagens em toda a Estremadura, incluindo o ataque a Alcobaça em 1195), motivou uma conjuntura regressiva, continuada até cerca de 1210, com maus anos agrícolas, o aparecimento de peste, revoltas e guerras com Leão². No campo artístico, foi nesta altura que o principal estaleiro do país abrandou consideravelmente a sua actividade: a partir de 1176, com a renúncia à cátedra episcopal de D. Miguel Salomão, as grandes empresas artísticas de Coimbra entraram em declínio – ou arrastamento, pois testemunham-se obras para cá de 1176, como o portal da igreja de Santiago (1179), ou outras empreitadas na Sé Velha³, o que motivou a dispersão dos seus responsáveis por outras áreas do país. O arquitecto Soeiro Anes transitou para a catedral do Porto, que recebeu então novo impulso⁴, e muitos mestres secundários, pedreiros e escultores, dirigiram-se para a bacia do Sousa, zona de povoamento recente e, por essa altura, em franco crescimento.

¹ ALMEIDA, 2001: 61: «Será, certamente, o reinado sanchino o período mais intenso de construção românica». Também RODRIGUES, 1995: 324-325 e GRAF, 1986, vol.1: 26: «*La plupart des constructions parvenues jusqu'à nous datent des XII^e et XIII^e siècles*».

² MATTOSO, 1981: 14: «As calamidades descritas e a insegurança dificilmente podem ter deixado de exercer influência sobre a construção civil. A falta de géneros e a debilitação dos trabalhadores deve ter prejudicado o prosseguimento das obras. O dinheiro disponível deve ter sido canalizado para a compra de alimentos, para as operações militares e as obras de defesa».

³ REAL, 1986: 60; —, 1974: 162-164.

⁴ Ficou a dever-se ao bispo portuense D. Fernando Martins (1175-1185) o novo fôlego da catedral do Porto. Em todo o caso, as obras decorreram com relativa lentidão, entrando pelo século XIII, como se comprova pela rosácea já gótica da fachada principal (REAL, 1984: 32-37; —, 2001: 14).

No actual estado de conhecimentos, não é ainda possível alicerçar uma crítica objectiva aos defensores de uma dinâmica construtiva pretensamente maioritária no reinado de D. Sancho I em análises monográficas rigorosas aos edifícios eventualmente situados nesse período. No entanto, alguns dados podem ser invocados. Para além dos elementos históricos atrás enunciados e do enfraquecimento das oficinas conimbricenses, uma nova sistematização dos elementos epigráficos estudados por Mário Barroca⁵ assume uma dimensão inteiramente nova: entre 1060 e 1240, contabilizam-se 107 inscrições comemorativas de obras, sagrações e dedicações de edifícios religiosos e militares românicos⁶. O período entre 1070 e 1090 centra-se, compreensivelmente, na acção de D. Pedro, bispo de Braga; a época condal revelou apenas 6 inscrições, sintoma que deve advertir para a possibilidade de a acção de D. Henrique não ter sido tão enérgica quanto se supunha; a partir de 1120, no entanto, o número de epígrafes cresce, conhecendo-se 22 até 1150 e 32 entre o meio do século e 1180. Estes números parecem ser reveladores de um país em franco desenvolvimento, longe de circunscrito ao Entre-Douro-e-Minho e Coimbra, uma vez que muitas inscrições procedem de outras zonas, como a Beira, o Alto Douro e, muito importante, Lisboa, sem esquecer o contributo templário ao nível da arquitectura militar. A partir de 1180, todavia, o número decresce, conhecendo-se apenas 14 epígrafes para o período 1180-1210, genericamente coincidente com o reinado de D. Sancho I. Mais importante que esta quantificação é o que se pode dizer a respeito da proveniência deste reduzido número de epígrafes: apenas uma inscrição procede de uma grande cidade (São Salvador de Coimbra), cessando, por exemplo, os dados relativos a Lisboa; por outro lado, apenas três inscrições se situam no Entre-Douro-e-Minho, concentrando-se os restantes exemplares em zonas excêntricas do reino (Oliveira de Frades, Anadia, Seia); finalmente, três epígrafes relacionam-se com estruturas militares, duas delas comemorando a construção de torres de Coimbra (Hércules e Belcouce). A partir de 1210, regista-se novo impulso e, retirando inscrições relativas a edifícios já góticos, conhecem-se 23 epígrafes entre 1210 e 1240, destacando-se as relativas às zonas de Lamego e da bacia do rio Sousa.

⁵ BARROCA, 2000.

⁶ Inclui-se neste lote a inscrição da Igreja Velha de Arentim, datada de 1062, que diz respeito a uma obra ainda longe de se poder considerar românica (BARROCA, 1990: 136-141), embora se admita que a construção que a inscrição comemora seja mais relacionável com o processo de renovação da área bracarense, que levará à restauração da diocese e às grandes obras do bispo D. Pedro, do que com a realidade pré-românica do templo que ali existiu (século X) e do qual restam importantes vestígios.



Fig. 1.
S. Pedro de Leiria.
Fachada principal.

Esta análise⁷, valorativa em alguns pontos quanto ao retrocesso construtivo verificado no reinado de D. Sancho I, é ainda redutora, pois não inclui dois outros aspectos essenciais para uma maior profundidade de abordagem: as inscrições funerárias (em quantidade ainda maior que as reveladoras unicamente de fases construtivas) e, ainda mais importante, a posição relativa de todos estes letreiros nos respectivos monumentos, sendo evidentemente diferente se uma epígrafe se encontra associada à capela-mor, a um portal ou a uma empreitada no corpo do edifício.

A igreja de São Pedro de Leiria (Fig. 1) é um dos casos em que se possa avaliar a relevância da localização relativa de inscrições funerárias em partes específicas de

⁷ BARROCA, 2000, vol.1: 309, chamou já a atenção para a extraordinária concentração de epígrafes relacionadas com fundações, sagrações, dedicações ou fases de obras no século XII. O autor explicou este facto à luz da «importância que estas cerimónias adquiriram aos olhos da época», não parecendo lícito «concluir-se (...) que o Séc. XII fundou, sagrou ou dedicou mais templos que o Séc. XIII ou XIV». Mais adiante (BARROCA, 2000: 322-327), concordando com a abordagem que José Mattoso (MATTOSO, 1981) fez da arquitectura religiosa no século XII, afirma que «a grande concentração de epígrafes que se verifica depois de 1145-1147 e até 1184 (com um total de 34 epígrafes) espelha bem o período de pujança económica, de dinamismo demográfico e de sucesso da empresa da Reconquista. Por outro lado, a fase crítica que acompanha a afirmação almóada, a partir de 1184, e que José Mattoso prolonga até 1210, está igualmente bem caracterizada no nosso *Corpus*, com apenas 6 epígrafes» (BARROCA, 2000: 325-326). Barroca apresentou quadros por século (p.309) e por períodos de 50 anos (p.325). Penso que uma organização por períodos de 30 anos é mais elucidativa para a realidade do século XII: entre 1060 e 1090 contam-se 10 inscrições; 1090-1120: 6; 1120-1150: 22; 1150-1180: 32; 1180-1210: 14; 1210-1240: 23.

monumentos. Tem-se atribuído a este templo uma datação por volta dos finais do século XII e na dependência do românico de Coimbra, mas numa fase posterior ao período de maior fulgor artístico daquela cidade, ou seja, após o episcopado de D. Miguel Salomão⁸. Um dado que só muito recentemente foi introduzido nesta discussão é o facto de, até pelo menos 1721, a fachada principal da igreja ter ostentado um conjunto de inscrições funerárias (datadas respectivamente de 1180, provavelmente de 1181, 1199 e 1210⁹), três das quais mencionadas num manuscrito actualmente conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e redigido pelo Provedor da Comarca de Leiria no reinado de D. João V – *Notícias Remetidas á Academia Real debaixo da Real Protecção do Muito Alto e Poderozo Rei N. Snr. D. João o 5º*. Apesar de as epígrafes terem desaparecido, elas provam que, no início da década de 80 daquele século XII, trabalhava-se já no sector ocidental da igreja, devendo a sua fundação ser ainda mais recuada¹⁰. Saul António Gomes, avaliando também estas inscrições e uma outra notícia de 1778, sugere que a sagração do templo tenha ocorrido em 1176¹¹. Em trabalho anterior, o mesmo autor concluiu que a paróquia pedrina de Leiria estaria já activa por volta de 1150¹². Na posse destes dados, torna-se evidente que a realização românica de São Pedro de Leiria pode não ser um eco tardio e já estilisticamente epigonal do foco original criado na cidade de Coimbra durante o reinado de D. Afonso Henriques, mas que, ao invés, são mais fortes as possibilidades de o templo participar activamente da evolução dessa poderosa corrente. É até mais: se se puder estabelecer que o seu portal principal foi realizado na década de 70, provar-se-á que a oficina leiriense participa também do curso natural do românico meridional, que teve como principal pólo a Sé de Lisboa, mas que, evidentemente, não se restringiu ao edifício catedralício da futura capital do reino¹³. Neste cenário mais realista, o que era uma

⁸ REAL, 1987: 539 situou a capela-mor na década de 80 e a conclusão das obras pouco antes de 1200, citando uma inquirição desse ano, ou do seguinte, onde a igreja já é mencionada. Aponta ainda para que os artistas formados na cidade do Mondego que realizaram a capela-mor ter-se-iam inserido num movimento de dispersão das oficinas conimbricenses. Sem atribuições cronológicas, mas igualmente vinculando a igreja a um momento posterior à grande dinâmica românica de Coimbra, veja-se ALMEIDA, 2001: 134. COSTA, 1988: 14, recuou ligeiramente para c. 1176. MATTOSO, 1985, republicado em 1987: 99, situa a sua fundação antes de 1184. SOUSA, 2005: 18 é o autor que atribui uma cronologia mais adiantada, atribuindo a conclusão do projecto ao «primeiro quartel do século XIII».

⁹ Adoptam-se as leituras de BARROCA, 2000: 429 (insc. n.º 162); 441-442 (insc. n.º 168), 541-542 (insc. n.º 207) e 646-647 (insc. n.º 264), a partir dos dados reavaliados por CRISTINO, 1983: 173-220 e SANTA MARIA, 1668, t.1: 264.

¹⁰ BARROCA, 2000: 429.

¹¹ GOMES, 2004: 167.

¹² GOMES, 1992: 210.

¹³ Não restam grandes dúvidas a respeito de uma extraordinária dinâmica construtiva na Lisboa do século XII, testemunhada pela criação das igrejas paroquiais que, ainda hoje, sob outras capas estilísticas, tutelam

tardia e relativamente modesta igreja¹⁴, passará a desempenhar um papel fulcral nas duas grandes correntes meridionais do país na segunda metade do século XII, novo estatuto proporcionado por umas discretas e até já desaparecidas inscrições.

EQUÍVOCOS DOS MODELOS EXPLICATIVOS DOMINANTES

Outro aspecto que muito tem contribuído para a manutenção de cronologias demasiado largas para monumentos (ou fases de obra) essenciais à caracterização do estilo românico em Portugal é a frequente sistematização do período a partir de dois modelos explicativos não-evolutivos: a análise arquitectónica com base numa organização geográfica do território e uma abordagem tendencialmente globalizante acerca da escultura (e alguma miniatura), a partir de grandes categorias iconográficas.

Ambos os modelos foram unilateralmente seguidos nas mais recentes obras de grande divulgação (1986, 1995 e 2001¹⁵), à excepção de Flórido de Vasconcelos (1983), que optou por uma outra velha tentativa de sistematização, iniciada, *grosso modo*, com Manuel Monteiro – uma abordagem tipológica da arquitectura, entre a arte das catedrais e a dos templos de uma e de três naves¹⁶. Ambos os modelos, ao apresentarem-se como tentativas simplificadoras de um período cuja complexidade o torna difícil de chegar a públicos não especialistas, resultaram em abordagens redutoras a vários níveis.

Desde logo, porque cristalizam as obras românicas num tempo longo a que falta especificidade própria, um tempo sem tempo, deixando implicitamente assumido a «irrelevância» de uma realização se situar na primeira metade do século XII ou cem anos depois. A narratividade própria do estilo – as suas naturais, ou pouco naturais, transformações através das décadas e dos contextos específicos de cada obra / oficina / promotor – foi secundarizada (ou esteve ausente), em benefício de

o espaço central de muitas freguesias. Lisboa foi a cidade onde mais se construiu em românico, apesar dos escassos testemunhos que chegaram aos nossos dias: a obra da Sé, as memórias gráficas do mosteiro de São Vicente de Fora e descontextualizados elementos de Chelas e de algumas igrejas nos arredores, como Sintra, Torres Vedras e eventualmente Mafra. Cf. REAL, 1987 e FERNANDES, 2008: 22-25.

¹⁴ Como ainda aparece mencionada em algumas obras saídas muito depois das observações de Mário Barroca e Saul António Gomes: RODRIGUES, 2009: 122 reafirma que a igreja estava «já em construção em 1195» e que só foi terminada na primeira metade do século XIII.

¹⁵ ALMEIDA, 1986 e 2001; RODRIGUES, 1995; Também MACEDO, 1996: 692-745, mas superando o carácter aproblemático, por incluir referências essenciais a outros contributos e alertando para a maior diversidade diacrónica, em particular na região de Coimbra (por711-714).

¹⁶ VASCONCELOS, 1983: 305-321; Cf. MONTEIRO, 1908, republicado em 1980.

sistematizações um tanto artificiais, julgadas necessárias por comodidade de estudo, ou como estratégia comunicacional com o público heterogêneo.

A sistematização arquitectónica a partir de núcleos geográficos tem sido a prática corrente de divulgação da arte românica mas, para a maior parte das obras analisadas, essa abordagem prescinde dos dados cronológicos. Coimbra é o caso mais grave, pois existem, pelo menos, três grandes ciclos no românico daquela cidade e, sabe-se já, uma multiplicidade de oficinas e influências que complexificam qualquer análise que tenha por ponto de partida e de chegada a caracterização geográfica. Mas também o Alto Minho sofre com esta metodologia – não se valorizando as escassas realizações que é possível atribuir às três primeiras décadas do século XII, prévias à natural e avassaladora influência galega¹⁷ –, assim como grandes sectores de estudo, como a castelologia ou a ourivesaria, cuja análise, simplesmente, não pode ser efectuada a partir de escolas geográficas. Este tipo de abordagem, por outro lado, não sublinha o facto de algumas obras serem substancialmente diferentes entre si mas apresentarem notáveis convergências cronológicas. Mais uma vez, o caso de Coimbra é paradigmático, especialmente se comparado com Braga: em ambas as cidades, e praticamente ao mesmo tempo, deu-se a entrada do românico, mas por vias distintas e com recurso a formas diferentes. Este exemplo, situado nas origens do estilo no nosso país, é apenas o primeiro caso dos muitos que se poderiam citar para os meados do século XII, ou mesmo para as décadas de 60 a 80. Para já, importa assumir que várias circunstâncias historiográficas explicam esta opção de estudo e de divulgação. Por um lado, uma tal metodologia estipulava a precaução quanto aos caminhos de abordagem essencialmente iconográficos, simbolizados na figura de Manuel Monteiro¹⁸ e com contributos decisivos de Aarão de Lacerda, Vergílio Correia e Pedro Vitorino, entre outros¹⁹. Por outro lado, aprofundava as ideias de

¹⁷ Na margem do rio Minho, e ainda na primeira metade do século XII, ter-se-á constituído um pequeno grupo (em Paderne I, Valboa e Vila Mou), tantas vezes secundarizado, mas que fez a sua incipiente trajectória até ser completamente absorvido pela hegemónica influência tudense (REAL & ALMEIDA, 1990: 1486-1488; ALMEIDA, 1986: 55, em relação à reutilização de frisos de calcário em Paderne II; também RODRIGUES, 1995: 194; BARROCA, 2000, vol.2: 191-192 a respeito da inscrição de Valboa, actual Santa Luzia de Campos; REAL, 2001: 32 sobre as peças de Vila Mou).

¹⁸ As palavras com que iniciou o seu primeiro estudo sobre os *focos* românicos são esclarecedoras: «A arquitectura românica portuguesa é um exemplo, bem elucidativo, de que em história da arte se deve, antes de uma “análise iconográfica genética”, estudar a função e as condições ecológicas, económicas, sociais e culturais que cercam a sua criação. Parece-nos que a maior limitação de Manuel Monteiro, talvez o maior investigador da arte românica portuguesa, foi o facto de a estudar, sistematicamente, sob o aspecto iconográfico (...)» (ALMEIDA, 1972: 5). Convém não esquecer, todavia, que também MONTEIRO, 1908, republicado em 1980: 141, alertava para o sentido crítico que devia estar presente em toda e qualquer interpretação iconográfica.

¹⁹ Sendo impossível elencar os numerosos trabalhos destes autores, veja-se, para uma primeira abordagem, MONTEIRO, 1938 e 1980; LACERDA, 1924, republicado em 1998; CORREIA, 1953; VITORINO, 1925 e 1941.

um estudo de Reynaldo dos Santos, ensaio onde o românico aparecia sistematizado precisamente a partir de uma base geográfico-cultural²⁰. Para além disso, surgia em perfeita actualidade com a restante historiografia ocidental dedicada ao estudo deste estilo, com particular importância para os trabalhos de Georges Gaillard – cujas impressões sobre o românico português Ferreira de Almeida não deixou de secundar²¹.

Idêntica reflexão crítica deve ser feita às tentativas de leitura iconográfica e iconológica saídas em obras de síntese. Elas têm privilegiado a atemporalidade dos programas escultóricos, não contribuindo para o debate acerca da sua exacta cronologia e respectiva contextualização na estruturação dos conjuntos arquitectónicos que lhes servem de suporte. Mas terá sido verdadeiramente indiferente realizar certo programa na década de 50 do século XII ou setenta anos depois? Não dirá a iconografia dos principais núcleos escultóricos românicos nada acerca da evolução do estilo? A resposta está, obviamente, implícita na pergunta. Desde logo, a iconografia diz muito, senão quase tudo, a respeito dos canteiros que a realizaram, sua formação e respectivas influências formais e temáticas. Num plano mais profundo, a escultura tem verdadeiro valor cronológico e participa activamente no debate acerca da evolução do estilo. Finalmente, que dizer do pretenso carácter atemporal implícito nesta metodologia, quando se sabe já que, pelo menos em épocas tardias e em zonas periféricas, o românico entrou em dissolução de significado? Neste cenário, não é possível assumir-se que determinada representação escultórica significa o mesmo se incluída num monumento de Coimbra nos meados do século XII, ou se aplicada a uma igreja da Beira Interior um século mais tarde.

A abordagem iconográfica e iconológica dominante, de resto, enferma ainda de dois outros problemas metodológicos: a inexistência de um inventário e a ausência de referências contextualizantes (aproximadas no espaço e no tempo) para representações isoladas em modilhões, capitéis ou outras fórmulas escultóricas.

O inventário, ponto de partida para qualquer abordagem à grande dispersão da escultura românica, tarda em iniciar-se. Até agora, a investigação conseguiu constituir inventários parcelares privados, seguramente muito completos, mas longe de terminados e, especialmente, não transpostos para bases de dados relacionáveis, ao dispor dos investigadores e com qualidade fotográfica exemplar. Se ainda é possível ter uma ideia aproximada de quantos e quais capitéis historiados existem²², assim

²⁰ SANTOS, 1955, a partir também dos estudos de MONTEIRO.

²¹ GAILLARD, 1964: 127-131. Deve-se a este autor o fundamental das determinantes metodológicas com que Ferreira de Almeida baseou o seu modelo de análise e, também, as primeiras analogias de raiz não francesa, abrindo caminho à variedade como característica fundamental do nosso românico.

²² Mesmo neste, que constitui o ponto mais elevado da simbólica românica, não existem números definitivos – ALMEIDA, 2001: 160: «Haverá cerca de meia centena de capitéis historiados no nosso românico».

como da escultura de vulto remanescente, desconhece-se completamente quantos e que tipos de capitéis figurativos ou vegetalistas existem, quantos e que tipos de modilhões, quantas e que tipos de outras representações marginais ou mais despercebidas. Portugal está, desta forma, ainda longe das conquistas feitas pela História da Arte além-fronteiras, em especial do recente projecto do King's College de Londres – *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland* –, inventário disponível *online* (www.crsbi.ac.uk) e que tem a particularidade de conter uma secção de «comentários / opiniões», onde as várias perspectivas historiográficas, discordantes entre si, surgem em confronto.

Igualmente difícil de implementar em alguns meios científicos é a consciência de que qualquer abordagem a realizações românicas tem de considerar as suas referências contextualizantes. Como em poucos outros estilos, no estudo do românico assume papel preponderante a vertente comparativa. Esta dimensão tem várias faces e liga-se à necessidade de um inventário exaustivo, ao mesmo tempo que se relaciona com maiores exigências acerca das campanhas de restauro e outros aspectos próprios do século XII, como a relação escultura / iluminura, ou a materialização de formas e programas implementados em zonas exteriores ao espaço português.

NOVOS CAMINHOS; VELHAS RESISTÊNCIAS

Gravitando em torno destes modelos explicativos ditos «dominantes», mas autonomizando-se deles pela abordagem monográfica, têm surgido alguns contributos essenciais à renovação dos estudos sobre o período, mais na linha do trabalho em profundidade que Manuel Luís Real tem efectuado desde a década de 70 do século XX e cujos textos principais vão citados ao longo deste artigo.

A reavaliação dos restauros efectuados nos séculos XIX e XX tem sido um importante caminho de estudo, devendo destacar-se os contributos de Lúcia Rosas e, mais recentemente, Leonor Botelho²³. Infelizmente, também aqui a comunidade científica debate-se com mais perguntas que respostas, uma vez que grande parte dos restauros secundarizou os aspectos não-arquitectónicos, realizando-se levantamentos fotográficos não exaustivos e carecendo os processos administrativos de referências concretas à escultura. A invisibilidade dos restauros está bem patente na forma como se tem vindo a encarar o portal principal da igreja de Vilar de Frades. Durante muito tempo, assumiu-se que a intervenção oitocentista ali realizada havia subvertido grande parte do seu programa iconográfico,

²³ BOTELHO, 2004.

tornando-o mudo para a moderna História da Arte. Vezes sem conta, repetiu-se que a célebre «minhota» da arquivolta exterior era a invenção de um anónimo canteiro²⁴ e o único paralelo encontrado para esta representação fazia parte de uma outra aparente invenção, esta já do século XX: um modilhão da cabeceira da igreja de São Pedro de Rates²⁵. Até que, em 2005, decorrendo escavações no mosteiro de Tibães, encontrou-se uma aduela de portal com uma bailadeira semelhante às duas anteriores²⁶.

A arqueologia é outra ferramenta para a reavaliação daquelas correntes historiográficas. A distância que, tantas vezes, existe entre historiadores da Arte e arqueólogos dificulta a introdução dos novos dados obtidos por estes nos estudos realizados por uma parcela significativa daqueles. Mas, em boa verdade, a arqueologia está presente no estudo do românico, mais do que em outros capítulos da Baixa Idade Média. Autores de referência dedicaram e dedicam parte significativa dos seus esforços a reconhecer fases construtivas nos edifícios, algumas verdadeiramente surpreendentes. Roriz (5 fases), Cedofeita (3), Ansiães (3), Rates (3 fases, no século XII), Rio Mau (2), são alguns dos conjuntos que muito beneficiaram desta metodologia, a qual possibilitou afinamentos cronológicos, tanto de parcelas arquitectónicas, como da escultura que lhes está associada²⁷.

E os monumentos, que apareciam como cristalizações de um tempo único, são, afinal, muito mais do que aparentam, assim como a sua escultura, que não pode ser tomada como um todo uniforme. Este olhar «arqueológico» corresponde a um discreto, mas sólido, reforço da vertente monográfica, infelizmente pouco transposto para as obras de síntese. Será cada vez mais frequente a utilização de metodologias «arqueológicas», com a Arqueologia da Arquitectura em primeiro plano²⁸, para que surjam novos dados que certifiquem ou invalidem anteriores hipóteses.

²⁴ ALMEIDA, 2001: 101; –, 1986: 71-72; opinião contrária implícita em GRAF, 1986, vol.2: 322-325.

²⁵ ALMEIDA, 1975: 9; –, 1986: 72: o restauro «restabeleceu a oussia central à custa de, e utilizando, elementos arquitectónicos e decorativos provenientes das diversas partes da igreja, que têm cronologias distintas». Sobre o relativo rigor arqueológico desta intervenção, veja-se Real, 1982b: 31-32.

²⁶ FONTES, 2005: 121.

²⁷ Foram ainda poucos os edifícios intervencionados arqueologicamente, mas os resultados obtidos revelaram-se fundamentais. Já se referiram os casos de Tibães e da Sé de Braga, e há que juntar as investigações de Manuel Luís Real em Salzedas e no Convento da Costa (fundacionais para esta disciplina aplicada ao românico), as de Luís Fontes nos edifícios da rebaptizada Rota do Românico, as deste autor em parceria com outros arqueólogos, entre os quais Francisco Sande Lemos, na Granjinha (Chaves) e Rubiães. Em Rates, os trabalhos conduzidos por José Flores Gomes e Deolinda Carneiro foram decisivos para uma revolução no conhecimento do edifício e suas múltiplas fases construtivas. E não se referem, aqui, as numerosas escavações de necrópoles, fulcrais para mais rigorosas contextualizações monográficas acerca dos monumentos.

²⁸ Para além de Tibães, o método foi aplicado por Luís Fontes na Igreja Velha de S. Mamede, Felgueiras.



Fig. 2.
Sé de Lisboa. Capitel do portal principal
representando *as Duas Testemunhas*?

A reavaliação de aspectos iconográficos é outro recente recurso no estudo da arte românica. Os trabalhos de ruptura de Manuel Luís Real sobre o túmulo de D. Urraca, em Alcobaça (erradamente atribuído a D. Beatriz), ou o que este autor assinou com Maria José Perez Homem de Almeida a respeito do tema do *Agnus Dei* no Entre-Douro-e-Minho, representam pontos de partida para esta metodologia, invariavelmente alicerçada no trabalho monográfico. Sobre o portal principal da Sé de Lisboa, por exemplo, há mais de um século que se repetia, sem vislumbre de dúvida, que um célebre capitel composto por três figuras (Fig. 2) representava os santos mártires de *Olisipo* – Veríssimo, Máxima e Júlia²⁹. Ora, uma observação mais atenta deste capitel não revela a presença de qualquer mártir, enquanto, por outro lado, a figura central se apresenta disforme e desproporcionada, remetendo para uma interpretação negativa da mensagem que pretende veicular. Uma proposta de leitura global deste programa revelou um contexto completamente distinto daquele que vinha sendo seguido, transformando o famoso capitel dos pretensos mártires numa passagem do Apocalipse (provavelmente a cena das «duas testemunhas de Sodoma e Egipto») e associando os quatro capitéis figurativos deste portal ao texto apocalíptico e a dois grandes grupos temáticos, característicos da universalidade simbólica românica: o triunfo do «bem» (nos capitéis próximos do centro – o «cavaleiro vitorioso» e «S. Miguel triunfante sobre o dragão») e manifestações do «mal»

²⁹ PEREIRA, 1895: 120; LACERDA, 1942: 285; RODRIGUES, 1987, vol. I: 55, sucessivamente repetido nos trabalhos deste autor.

(capitéis das extremidades do programa – as «duas testemunhas» já mencionadas e a «prostituta de Babilónia»)³⁰.

Sobre iconografia, muito haveria a apontar, pois têm aparecido trabalhos sugestivos. A tese de mestrado de Luís Correia de Sousa, sem o mencionar expressamente, veio provar que a iconografia musical no românico português não é uma temática marginal e unicamente ligada às peregrinações e actividades lúdicas, impondo-se como marca de erudição em espaços nobres de importantes mosteiros e igrejas beneditinos³¹. Um ano antes, outro autor concentrou-se na representação figurativa do Douro Litoral³², ainda que a dependência do seu estudo em relação às observações de Jorge Rodrigues, e o natural desconhecimento das escolas escultóricas activas na zona, tenham conduzido à ausência de contextualização cronológico-estilística dos espécimes recenseados. Infelizmente, todos estes avanços enfrentam dificuldades em ser assimilados em obras de grande divulgação, parecendo esquecidos no tempo, destituídos de aparente relevância e desconhecidos de novos investigadores que se aventuram no fascínio de desvendar a arte românica.

AS GRANDES CORRENTES DO ROMÂNICO PORTUGUÊS NO SÉCULO XII

Uma verdadeira revolução da paisagem monumental, como a que ocorreu em Portugal no século XII, fez-se com recurso a distintas correntes artísticas, e uma contínua evolução e actualização de mestres, arquitectos e escultores. No estado actual da investigação, é possível seguir a progressão de quatro grandes tendências, activas praticamente em simultâneo, mas cobrindo diferentes regiões do país e ao serviço de distintos promotores.

Estas correntes – não as únicas que explicam a totalidade do nosso românico – tiveram naturezas divergentes e, compreensivelmente, diferentes impactos sobre o território. A influência galega fez-se sentir, sobretudo, a nível da técnica escultórica. A corrente «beneditina» assumiu um conteúdo erudito e iconológico. O românico bracarense instituiu-se como marca diferenciadora de uma verdadeira escola regional «portuguesa». E as oficinas de Coimbra enveredaram por um caminho próprio, quer a nível técnico, quer programático. São estas desiguais naturezas, bem como a natural dispersão de artistas pelo território, que favoreceu a actividade, em simultâneo, destas tendências, e, por vezes, o aparecimento de realizações que partilham

³⁰ FERNANDES, 2004; CORREIA, 2003.

³¹ CORREIA, 2003.

³² FERRÍN GONZÁLEZ, 2002.

de duas ou mais correntes, sínteses únicas e surpreendentes, saídas das mãos de artistas de distintas formações, juntos em parcerias aparentemente improváveis e a maior parte delas sem continuidade.

1. BRAGA E A AFIRMAÇÃO DO ROMÂNICO NO NOROESTE DO REINO

A centralidade religiosa de Braga favoreceu a constituição do mais precoce e coerente núcleo estilístico românico do país. Por intermédio do bispo D. Pedro (1070-1091), definiu-se um ambicioso projecto catedralício, de acordo com os modelos internacionais «de peregrinação», cujo altar-mor foi sagrado em 1089. Por vicissitudes várias, mas sobretudo «por causa da discórdia entre os principais da terra», o estaleiro foi alvo de um incêndio em 1110, quando se laborava no transepto, o que deitou terra as ambições daquele bispo (entretanto apoiante do anti-Papa Clemente III e já falecido à altura dos acontecimentos)³³. Apesar dos revezes e de se supor que a obra da catedral tivesse estado paralisada até possivelmente ao início da década de 30 (situação que, como se verá, poderá não ter inteira correspondência com os vestígios materiais conservados), em Braga criou-se uma corrente escultórica românica muito original e fortemente vinculada ao poder político-religioso do bispado e sua conflituante dimensão com Compostela. De facto, parece ter sido na cidade do Minho que se consolidou a primeira originalidade românica «portuguesa», em torno de uma escultura depurada e geométrica, linguagem linear e contida de uma diocese em afirmação, por contraposição com o que, por essa mesma altura, se fazia em Compostela³⁴. O fenómeno bracarense da transição para o século XII, e durante a primeira metade daquela centúria, integrou

³³ As origens do românico bracarense foram já objecto de estudo exaustivo por parte de Real, 1989: 435-512. Este autor defende «que decorria em Braga um processo coerente de criação de um novo centro de peregrinação no noroeste peninsular, rival do santuário dedicado ao Apóstolo Santiago» (REAL, 2001: 33). As conclusões de Real não foram secundadas por Ferreira de Almeida, autor que atribuiu já ao século XII o absidiolo setentrional, hoje no exterior da catedral e principal elemento do templo sagrado pelo bispo D. Pedro, em 1089, e para quem os resultados das escavações arqueológicas não permitiam qualquer conclusão sobre o projecto catedralício de finais do século XI (ALMEIDA, 1978, vol.2: 81-82, 92-93 e 200-201; —, 1986: 76; — 2001: 107-109).

³⁴ A escultura bracarense é substancialmente diferente da realizada um pouco por toda a Galiza na transição para o século XII. Mesmo tendo em consideração a heterogeneidade de diferentes escolas e tradições activas no noroeste peninsular (sendo frequente separar-se a oficina compostelana da de Mondoñedo, por exemplo, ou mesmo da tudense), na Galiza cresceu um tipo de escultura muito expressiva, plena de movimento e de perícia técnica, erudita e contrastante com as mais contidas experiências bracarenses. Sobre a formação e primeiros tempos da escultura românica galega, entre muitos outros autores, YARZA LUACES, 2001.



Fig. 3.
Sé de Braga.
Absidiolo setentrional, actualmente
no exterior do edifício.

também alguma escultura figurativa, mas privilegiando sempre a escassa expressividade e, sobretudo, o diminuto destaque dos respectivos campos escultóricos, limitando-se ao essencial da mensagem.

É ainda na Sé de Braga que se encontram os mais claros testemunhos dessa corrente fundacional do românico entre nós, concretamente no absidiolo Norte da cabeceira construída no tempo de D. Pedro (Fig. 3). A planta adoptada é em ferradura, opção que tem sido entendida como prolongamento de antigas preferências pré-românicas, mas que aqui assume um estatuto proto-românico. A decoração é sumária e a dois planos esquemáticos, inaugurando-se os motivos enxaquetados e uma tendência quase hegemónica para os elementos vegetalistas e geométricos.

A opção por uma planta em ferradura, algumas vezes associada a arcaturas cegas, tem paralelos no território bracarense, como em Lomar (na curiosa solução de contrafortagem lateral através de arcadas cegas de escassa altura, projecto onde se integra também a escultura esquemática da capela-mor), ou no portal setentrional da igreja de Candoso (obra provavelmente já do século XII, tal como o arco triunfal,

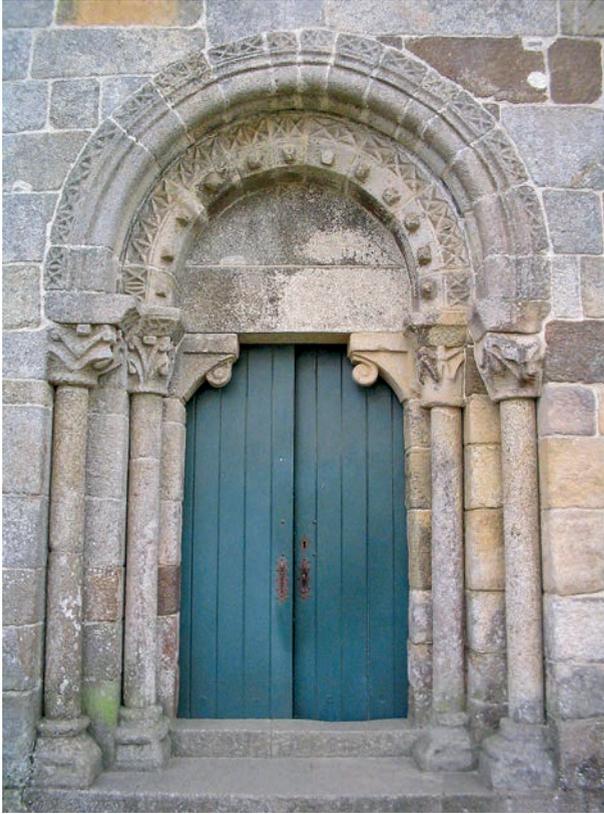


Fig. 4.
S. Pedro de Rates.
Portal setentrional.

onde também é possível encontrar ecos da estética bracarense), mas, igualmente, em dois monumentos vinculados à então ainda não restaurada diocese do Porto (o que ocorreu apenas em 1110 com a nomeação do bispo D. Hugo): Águas Santas (finais do século XI) e Cedofeita (1087, sagração pelo bispo D. Pedro)³⁵. A progressão dos valores estéticos e técnicos bracarense por terras meridionais ocorreu também em Paço de Sousa, cuja empena do transepto, erguida provavelmente ainda em finais do século XI (relacionada com a sagração do templo, em 1088), preserva parte da decoração esquemática e geométrica³⁶. Neste capítulo deve também inserir-se o portal setentrional da igreja de Rates (Fig. 4), obra vinculada aos beneditinos

³⁵ São vários os elementos proto-românicos neste templo: para além da parte baixa da capela-mor, que integra uma arcatura cega de arcos peraltados assentes sobre bases arcaizantes, exibem-se dois capitéis pré-românicos, de calcário, reaproveitados na construção de final do século XI (REAL, 1984: 31; GRAE, 1986: 334-335; REAL, 2001: 31).

³⁶ REAL, 2001: 32; ALMEIDA, 2001: 118-119.



Fig. 5.
S. Salvador de
Arnoso.
Arco triunfal
(originalmente a
parede fundeira da
capela-mor).

desde o tempo do conde D. Henrique e que contou com o contributo de artífices formados em Braga logo na sua primeira fase, em finais do século XI.

Poderia pensar-se que a destruição do estaleiro catedralício significaria a ruína desta emergente corrente artística. Mas o românico bracarense não foi um fenómeno tão efémero quanto as ambições europeizantes dos seus bispos ou a luta pela plena independência de Portugal, na dimensão religiosa anti-compostelana que Braga simbolizava. Para além de a marcha das obras na Sé permitir equacionar que o estaleiro não terá paralisado totalmente com os trágicos acontecimentos de 1110, escassos sete anos depois destes incidentes iniciava-se a obra de Manhente, atestada por inscrição que revela o seu arquitecto³⁷. E em 1124³⁸ terá arrancado a construção da capela-mor da igreja de Arnoso (Fig. 5), posteriormente aproveitada para nave do templo. É uma obra vinculada à trajectória do românico bracarense, com as suas arcadas cegas de capitéis arcaicos. Ambos estes exemplos provam que, durante o período crítico para a catedral e para a própria diocese, Braga continuou a ser uma poderosa referência artís-

³⁷ BARROCA, 2003: 672. A obra de Manhente surpreende por vários motivos: por estar rigorosamente datada, quer o seu início (1117), quer o seu término (1123); por se ter tratado de uma construção demasiado rápida para o tempo, o que revela um estaleiro economicamente sustentado; por ostentar o nome do seu arquitecto – *magister Gundisalvus* –, aspecto que foi particularmente importante para o românico bracarense, ao contrário do que ocorreu com a generalidade construtiva nacional do século XII; e também por ostentar numerosas referências estéticas ao românico bracarense, como os «bilhetes», as laçarias ou a ligeira ferradura do seu arco principal. Sobre esta fase, para além de BARROCA, 2003, veja-se REAL, 1974: 123 e ALMEIDA, 2001: 100).

³⁸ BARROCA, 2000, vol.1: 164-165.

tica e, no seu território, houve condições para erguer novos templos e até com relativa rapidez.

Com o novo impulso dado à Sé, por volta de 1135, e afastada a guerra civil entre os partidários de D. Afonso Henriques e de sua mãe, D. Teresa, o românico bracarense perdeu fulgor e entrou em contacto com outras poderosas estéticas, em concreto a galega e a beneditina. Foi o que sucedeu na cabeceira de São Cláudio de Nogueira, atribuída epigraficamente a 1145, onde se nota uma curiosa fusão, tanto iconográfica, como na mão-de-obra empregue³⁹. Mas a corrente foi forte o suficiente para produzir outras realizações mais modestas e locais, como Pitões das Júnias (1147), Unhão (1165) ou, o que tem sido apontado como o capítulo derradeiro, o portal principal da pequena igreja de Balugães (c. 1168). Mas não terá cessado aí a influência bracarense. Para além do discutido portal meridional da própria Sé de Braga, cujo melhor conhecimento e contextualização é essencial para compreender os caminhos desta corrente até aos meados do século XII, e mesmo para além do meio da centúria, subsiste um elemento que marcou profundamente os templos então erguidos até bem dentro do século XIII, que é o mesmo que dizer que acompanhou todo o período de vigência estilística. Falo da cruz, frequentemente vazada, que ornamenta um assinalável conjunto de tímpanos na diocese bracarense. O portal Sul da catedral, atribuído a finais do século XII (mas que pode ser bem anterior, em particular as arquivoltas e os capitéis, já que o tímpano parece ser um reaproveitamento)⁴⁰ (Fig. 6), poderá constituir prova da sobrevivência desse elemento pelas décadas de complexificação estética do nosso românico, parecendo manter-se fiel um espírito inicial, fundacional, que poderá

³⁹ REAL & ALMEIDA, 1990: 1488.

⁴⁰ É notória a incongruência entre a escultura esquemática, tipicamente bracarense, da generalidade deste portal, com a iconografia erudita e narrativa dos capitéis da nave, alguns interpretados por RODRIGUES, 1995: 278-279. É um facto que o portal assegura alguma concessão à escultura dita «beneditina», em particular nos capitéis médios. Mas a tendência geral é para a manutenção de temas antigos, como os corações invertidos, as laçarias, os elementos vegetalistas dispostos em dois rudes planos. Outra incongruência é a relação do portal com a cachorrada do registo superior da fachada lateral, onde se incluíram modilhões decorados (de que se destaca o tocador de olifante), a par de outros sem qualquer decoração, sintoma que parece decorrer de um restauro. Também a relação das arquivoltas com o tímpano merece um estudo mais aprofundado, pois parecem ser de épocas distintas. ALMEIDA, 1978: 202 e 2001: 109, datou o portal de finais do século XII (optando, em 1986: 78, por situá-la em inícios do século XIII). Existe, no entanto, um dado até agora pouco valorizado, ocorrido após o sismo de 1135, que consta da doação de verbas, por D. Afonso Henriques, para se reconstruir as torres da fachada principal, o que parece indicar que as obras não terão cessado totalmente com a destruição de 1110. O estudo monográfico de que carece a Sé de Braga impõe que o portal Sul seja estudado em paralelo com o transepto (de que fazia parte originalmente – MONTEIRO, 1908: 142; GRAF, 1986, vol.2: 174) e que se avalie qual a possibilidade de as suas arquivoltas e capitéis poderem datar ainda da primeira metade da centúria.

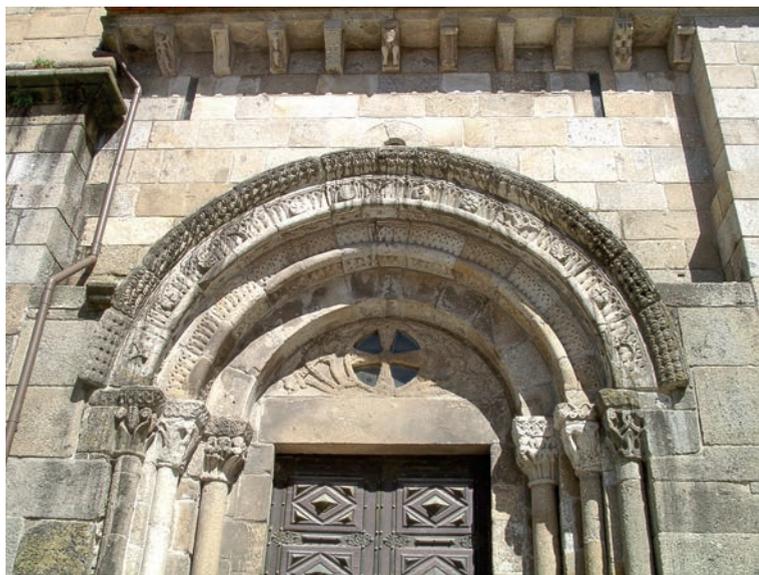


Fig. 6.
Sé de Braga.
Registo superior do
portal meridional.

não estar muito distante do valor da cruz em contextos mais eruditos, como o núcleo românico do Alto Aragão⁴¹.

Para além deste elemento, existem outras sobrevivências formais da primacial arte bracarense, como sucede em dois dos mais importantes portais ocidentais, criticamente atribuídos à transição para o século XIII: Bravães e Ansiães. Em ambos regista-se uma mescla, participando artistas de tradição galega, responsáveis por uma escultura exuberante, e outros de tradição «bracarense», ou local (aparente-

⁴¹ O tímpano do portal principal da catedral de Jaca, realizado na segunda metade do século XI, apresenta um *crismon* trinitário ao centro, ladeado por dois leões, um triunfante sobre manifestações do «mal» e o outro protegendo um penitente. Acompanham esta composição várias inscrições, entre as quais uma particularmente importante: «Leitor, se desejas conhecer na escultura, o P é o Pai, o A o filho e o Ómega o Espírito Santo. Os três são na realidade o único e o mesmo Senhor». Para uma sociedade onde se realizavam penitências à porta da catedral, este tímpano simboliza o valor do *crismon*, assumindo-se como imagem de marca da verdadeira religião. Para Portugal não existem estudos sobre a penitência pascal, mas poderá a cruz bracarense corresponder à mesma lógica do Alto Aragão? O modelo catedralício jaquense foi seguido em outras igrejas da região, muitas vezes resumindo-se a representação do tímpano somente ao *crismon*, numa clara simplificação do erudito programa inicial. Sobre a catedral de Jaca, MORALEJO ALVAREZ, 1976 e LACARRA DUCAY, 1993: 24-26, entre muitos outros. A via aragonesa para a constituição do românico nacional é um assunto que merece outro desenvolvimento, que as limitações do actual texto não permitem. Em todo o caso, é de salientar que essa mesma via foi identificada por REAL, 1982b: 29-30, a respeito de um dos mais antigos capitéis de Rates (fase condal) e a propósito de uma eventual primeira fase em São Romão de Arões. O impacto que as obras aragonesas tiveram no ocidente peninsular encontra eco na própria catedral de Santiago de Compostela, em particular nas primeiras empreitadas patrocinadas por Diego Gelmírez, logo na transição para o século XII (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2000: 49).

mente não tocados pela escultura galega), detentores de técnica menos elaborada, mas laborando nas partes centrais do programa iconográfico, o que lhes parece garantir uma certa preponderância, fenómeno organizativo ainda longe de estudado.

2. COIMBRA: EVOLUÇÃO, CONSOLIDAÇÃO E DECADÊNCIA DA MAIS ORIGINAL PRODUÇÃO ESCULTÓRICA ROMÂNICA NACIONAL

Partindo também de finais do século XI, mas denotando uma vida mais longa e mais pacífica que em Braga, o românico conimbricense iniciou a sua trajectória com opções formais não muito diferentes das bracarenses: composições geométricas, escassamente salientes dos campos escultóricos, concebidas como ornamento sumário de uma nova linguagem artística, acompanhada por novas proporções de elementos construtivos e decorativos, de que o mais flagrante exemplo é o reconstruído claustro da igreja de São João de Almedina⁴². Em pouco tempo, porém, Coimbra transformou-se no mais dinâmico e relevante núcleo nacional. Várias razões estão na origem deste fenómeno, desde o estatuto da cidade como capital, para onde mais facilmente convergiram os recursos financeiros, até ao calcário utilizado pelos escultores, de muito maior potencial que o granito nortenho. A principal razão, todavia, foi o forte dinamismo da sua catedral episcopal, entre as décadas de 60 e 80, principal responsável pela original obra da Sé Velha, em torno de cuja oficina gravitaram outras importantes realizações do centro e Sul do país.

Mas entre o nascimento do românico conimbricense e a afirmação do projecto catedralício, duas obras merecem ser destacadas, pelas suas origens internacionais. A primeira é a desaparecida igreja de Santa Justa, fora das portas da cidade e um dos primeiros institutos beneditinos, vinculados a La Charité-sur-Loire, como Rates e Travanca. Construída ao redor de 1098 (primeira referência documental que menciona a sua existência), foi entregue ao monge Gaufredo em 1102, entrando então na órbita cluniacense e tendo sido reconstruída⁴³, passando o seu estaleiro por, pelo menos, duas fases. A outra igreja é melhor conhecida, embora também tenha desaparecido em grande parte: Santa Cruz de Coimbra. Neste templo, que mereceu pioneiros estudos por parte de António Nogueira Gonçalves⁴⁴, as obras arrancaram em 1131 e o projecto desenrolou-se com relativa rapidez até ao meio do século, altura em que estaria concluída a capela-mor. De acordo com as conclusões de Manuel Luís Real, o templo então erguido, em particular a sua cabeceira, seguia, de perto, o programa

⁴² REAL, 1974: 41, 49-53.

⁴³ REAL, 1974: 97.

⁴⁴ GONÇALVES, 1980.

de St. Ruf de Avignon, casa-mãe dos cónegos regrantes de Santo Agostinho⁴⁵. Apesar de, tipologicamente, os regrantes terem patrocinado um românico específico, de que se destacam as torres-*narthekes* das fachadas principais⁴⁶, a verdade é que a fábrica particular de Santa Cruz de Coimbra não parece ter tido grande continuidade no nosso românico: a conclusão da própria igreja fez-se com recurso ao célebre mestre Roberto (arquitecto de provável origem francesa, ou normanda, que trabalhou nas sés de Coimbra e de Lisboa) e de acordo com valores estéticos ensaiados na catedral da cidade do Mondego⁴⁷; e no mosteiro de São Vicente de Fora, outra marca inconfundível dos regrantes em Portugal, somente a sua cabeceira pode ter sido aparentada a Santa Cruz, evoluindo depois o projecto lisboeta para modelos distintos aos do mosteiro conimbricense, sendo concluído de acordo com soluções que parecem ter determinado também a derradeira etapa da Sé de Lisboa⁴⁸.

Um pouco depois de iniciados os dois grandes estaleiros no exterior da cidade – Santa Justa e Santa Cruz –, no coração do burgo amuralhado, agora tornado capital do reino, arrancava a obra da Sé. Muito se tem escrito acerca do presumível conhecimento da porta das Platerías da catedral compostelana que o/s arquitecto/s responsável/eis por este empreendimento teria/m⁴⁹. A possível origem francesa dos dois prováveis mestres (Bernardo e Roberto) parece explicar alguns dispositivos característicos das igrejas de peregrinação. Mas independentemente da avaliação que se possa fazer da fachada da Sé (e sua dimensão cenográfica e real⁵⁰) (Fig. 7), a verdade é que outras características já ensaiadas em Compostela, e um pouco por todo o Caminho de Santiago, apareceram em Coimbra na transição para a segunda metade do século XII, transformando a cidade no foco nacional de maior impacto da escultura galega daquela época⁵¹. Ao que tudo indica, o primeiro estaleiro catedralício, comandado por Bernardo, foi objecto de renovado impulso aquando da chegada do bispo D. Miguel Salomão (1162-1176). A partir de então, e por um período de aproximadamente vinte anos, Coimbra constituiu-se num real fenómeno do românico ocidental europeu, para aqui confluindo mestres conhecedores dos itinerários de peregrinação, escultores familiarizados com a escultura compostelana e plenamente beneditina e, tão importante como essas influências, a emergência

⁴⁵ REAL, 1995: 20-21.

⁴⁶ REAL, 1982a.

⁴⁷ REAL, 1974: 141

⁴⁸ FERNANDES, 2010: 86-93.

⁴⁹ Entre outros, GONÇALVES, 1938; MONTEIRO, 1941; REAL, 2001: 41-42; crítica em MACEDO, 2005: 55-56 relativa a uma pretensa relação compostelana para a fachada principal conimbricense; também REAL, 1974: 209-216, acerca de possíveis contactos com o românico italiano e do centro de França, com argumentos menos vincados em obras mais recentes do autor.

⁵⁰ Recentemente evidenciada por PIMENTEL, 2003.

⁵¹ REAL, 2001: 47-48.



Fig. 7a.
Sé Velha de Coimbra.
Fachadas principal e
setentrional.



Fig. 7b.
Sé Velha de Coimbra.
Portal principal.
Leões afrontados.

de uma mão-de-obra local, conotada com valores ainda islâmicos, transformados em mudéjares, que deixaram parte substancial do seu «exotismo» na pedra calcária delicada das igrejas da cidade (em particular no portal de São Salvador e na igreja de Santiago, esta última possivelmente terminada já em inícios do século XIII).

A renúncia à cátedra episcopal de D. Miguel Salomão e a ruptura operada nos especializados estaleiros conimbricenses – sem dúvida conhecedores de experiên-



Fig. 8.
Museu Nacional de
Machado de Castro.
Agnus Dei procedente
da Sé Velha?

cias ocorridas no Sul de França⁵² – não terá sido suficiente para cortar uma sólida tradição escultórica românica, a ponto de verdadeiras obras-primas deste período serem atribuídas aos anos finais do século XII, como o *Agnus Dei* de Milreus (procedente da Sé Velha?⁵³) (Fig. 8).

O sucesso das oficinas românicas coimbrãs fez com que a cidade só muito tardiamente se abrisse à linguagem gótica, à exceção do claustro da Sé Velha, considerado como a segunda grande obra gótica do país (depois da experiência fundacional de Alcobaça). Mas ao contrário do que ocorreu em Santarém ou Tomar, por exemplo, Coimbra só rompeu definitivamente com o formulário românico no ciclo mendicante, já bem dentro do século XIII. De resto, e regressando à centúria anterior, quando se deu a parcial dispersão de artistas, formou-se uma outra corrente, no Norte do país, em zonas mais pacíficas e, por essa altura, alvo de intensa organização: o vale do rio Sousa. Conhecido como *românico nacionalizado*, utilizando a feliz expressão de Manuel Monteiro (1943), foi este o mais

⁵² REAL, 2001: 48; ALMEIDA, 1987.

⁵³ Obra maior da arte românica nacional, este painel tem motivado constantes interrogações, não apenas acerca da sua procedência (assumindo-se como forte hipótese a tese de REAL, 1974: 162-163, que aponta para a sua inclusão numa fase tardia do edifício catedralício, pós-1176), mas também acerca da sua filiação temática, entre Compostela e o Languedoc, sem colocar de parte um original e particular contributo mudéjar (ALMEIDA, 2001: 162). Também aqui estar-se-á perante mais uma síntese da arte românica nacional, mais que uma cópia de modelos estrangeiros.



Fig. 9.
Longosvales.
Capitéis do interior
da capela-mor.

importante foco tardio, porém não o único dessa altura, que beneficiou do contributo conimbricense e originou uma das mais originais expressões da arte medieval portuguesa na transição para o século XIII. Foram ainda os artistas de Coimbra os responsáveis pela conclusão da catedral do Porto, projecto iniciado um século antes por influência compostelana e em resposta à possível expansão bracarense e que haveria de ser concluído por mão-de-obra meridional, cujos formulários temáticos e formais eram já substancialmente distintos dos que haviam ditado a etapa fundacional do plano portuense.

3. OS CAMINHOS DE LIGAÇÃO À GALIZA

O românico conimbricense da segunda metade do século XII revela uma tendência que, a seu tempo, se impôs como marca de originalidade da arte produzida no nosso país naquela época: a síntese de influências díspares, e por vezes aparentemente antagónicas. Se aspectos essenciais do estilo têm como ponto de referência áreas francesas, em Coimbra juntaram-se três grandes contributos: a estética e a iconografia beneditina, que mais fortemente ditou que cenas esculpir e introduziu algumas soluções arquitectónicas inteiramente novas; a mão-de-obra galega, principal foco de formação de artistas no noroeste peninsular; e um único e inusitado contributo mudéjar, assimilado na arte românica local.

A influência galega é um dos aspectos que mais tem interessado os investigadores. Ela está bem patente no Alto Minho, em particular nas duas fases mais tardias⁵⁴ (em Ganfei e Longosvales (Fig. 9), mais tarde em Friestas e, posterior-

⁵⁴ ROSAS, 1987.

mente, já no século XIII, em Orada e Paderne II), mas, como provaram REAL & ALMEIDA, 1990: 1485-1486, os primeiros exemplos situam-se em data muito precoce e, um tanto paradoxalmente, na área da diocese do Porto. Já me referi ao território de «colonização» artística que esta área representava nas primeiras décadas do século XII, onde surgiram realizações vinculadas ao primeiro românico bracarense. Mas por volta das décadas de 20-30, começou-se a sentir a influência galega, primeiro em dois emblemáticos mosteiros da zona: São Pedro de Rates e São Salvador de Paço de Sousa. Na segunda fase de Rates, situável ainda na primeira metade do século XII mas evoluindo até meados da centúria, encontram-se artistas formados na Galiza, responsáveis por, pelo menos, dois capitéis, caracterizados por esculturas rudes, porém de maior volume que as anteriores realizações condais e bracarenses⁵⁵ (filia estes capitéis em algum românico francês, negando a influência galega). Em Paço de Sousa, é curioso verificar que o primeiro elemento conotado com a estética galega surge na capela funerária de Egas Moniz, aio de D. Afonso Henriques. Conhecida como Capela do Corporal, estaria concluída por volta de 1146, data do falecimento do instituidor, e dela sobrevive um esquecido capitel com dois leões afrontados (Fig. 10) cuja técnica escultórica admite a sua feitura por um artista formado em estaleiros galegos, pelo maior volume e expressividade das formas, que tanto contrasta com os vestígios escultóricos bracarenses do exterior do transepto.

O vínculo a Compostela do bispo portuense D. Hugo (1114-1136), e a acção impositiva que aquele centro galego mantinha contra Braga, fez com que, rapidamente, o território portuense fosse permeável a artistas formados no noroeste peninsular. Foi o que ocorreu em Rio Mau, logo em 1151, ou na cabeceira de Arnoso (anterior a 1156). Um pouco antes, reduzindo-se drasticamente a actividade dos escultores formados em Braga, as formas características da Galiza fizeram o seu aparecimento no território bracarense⁵⁶, de que o caso de S. Cláudio de Nogueira (c. 1145) é o testemunho mais antigo (sintomaticamente próximo do Alto Minho). A partir daqui, dispersando-se por obras mais tardias, como o portal principal de Bravães – obra chave, de finais do século XII, onde é possível reconhecer mais uma síntese estético-formal, produzida por mãos vinculadas ao gosto galego, a par de outras que repetiam ainda formulários bracarenses (Fig. 11) –, ou unindo-se à peculiar tradição conimbricense – então em franca exportação para a região do Porto e sua natural ligação à bacia do Sousa –, o gosto «galego» esteve na origem do *românico nacionalizado*, onde a escultura se assumiu plena de relevo e exotismo, desde o contributo de Soeiro Anes na Sé do Porto, terceiro

⁵⁵ REAL & ALMEIDA, 1990: 1491.

⁵⁶ REAL, 2001: 38.



Fig. 10.
S. Salvador de Paço de Sousa.
Capitel com dois leões afrontados,
procedente da antiga Capela do Corporal.

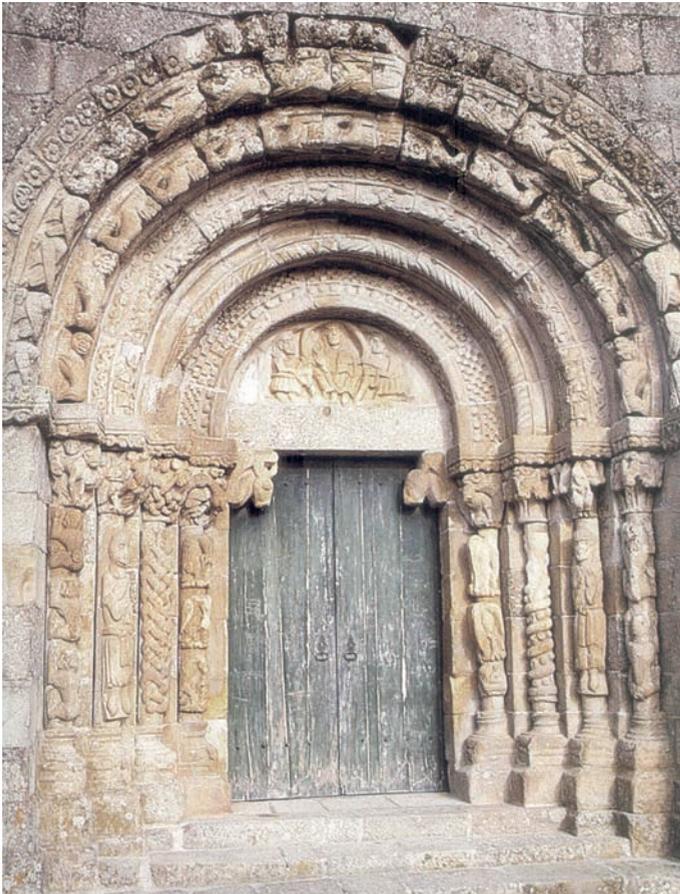


Fig. 11.
S. Salvador de Bravães.
Portal principal.

arquitecto da Sé Velha de Coimbra, até às cabeceiras de Roriz, Pombeiro e Ferreira e, finalmente, aos portais de Paço de Sousa e Cedofeita, entre muitas outras obras que se poderiam citar.

4. A VIA DE INFLUÊNCIA BENEDITINA. ERUDIÇÃO E EXPRESSÃO INTERNACIONALISTAS PARA UMA ORIGINALIDADE PORTUGUESA

Analisadas, sumariamente, as três correntes que se podem integrar no campo estrito da técnica escultórica – mas não apenas nessa categoria, como se viu –, há que revelar o fundo plenamente «internacional» em que grande parte destas experiências decorreu. Com propriedade, Manuel Luís Real chamou a atenção para a existência de um românico especificamente «beneditino», quer do ponto de vista escultórico⁵⁷ – face mais visível das dominantes iconográficas na nossa arte do século XII e primeiras décadas da centúria seguinte –, quer do ponto de vista arquitectónico⁵⁸ – sobretudo a um nível planimétrico e programático.

Nesta análise necessariamente breve, importa esclarecer que este fundo beneditino inclui-se num processo mais vasto de influência artística, que consagrou a regiões exteriores à Península Ibérica o essencial de algumas das mais importantes obras realizadas em Portugal no século XII. Na primeira linha de recepção destas correntes estiveram os estaleiros catedralícios, reconhecidamente mais eruditos, laborando com o contributo de oficinas mais especializadas e originados a partir de experiências já ensaiadas no Caminho de Santiago (Braga), no Limousin (Porto), possivelmente em Itália ou no Languedoc (Coimbra), Normandia (Coimbra e Lisboa) e outras soluções proto-góticas de raiz francesa (fase terminal da Sé de Lisboa), etc. Neste longo e complexo capítulo, a que há que juntar outras soluções características da arte das ilhas britânicas, como os *beak-heads*, os beneditinos não foram os seus exclusivos difusores – nele se incluindo as experiências catedralícias atrás citadas, o contributo regrante ou as peculiares obras cistercienses –, mas tiveram papel cimeiro desde a primeira hora e praticamente ao longo de toda a vigência estilística.

Em paralelo com a afirmação bracarense, as primeiras formas beneditinas chegaram ainda durante o período condal, através das já citadas doações a La Charité-sur-Loire de Santa Justa de Coimbra e São Pedro de Rates. Neste último mosteiro, o projecto arquitectónico então delineado era bastante ambicioso e compunha-se

⁵⁷ REAL, 1986: 45-53.

⁵⁸ REAL, 1982a: 118-123.

de três naves de cinco tramos, em que se contava um falso transepto, e cabeceira tríplice escalonada⁵⁹. Por razões ainda desconhecidas, o plano não terá sido terminado, mas a sua influência foi decisiva para os passos seguintes do românico nacional, tanto a nível arquitectónico, como escultórico. Travanca, situada num território mais periférico e de povoamento ainda relativamente difícil nos princípios do século XII, é um monumento essencial para avaliar a rápida difusão do modelo arquitectónico beneditino⁶⁰, tipologia que continuará pelo *românico nacionalizado* do século XIII, como, por exemplo, em Paço de Sousa, e que contaminará templos fora da órbita monacal.

Mas a maior visibilidade da arte patrocinada pelos beneditinos encontra-se na difusão de temas iconográficos, em particular os veiculadores de mensagens catalogáveis dentro de noções alargadas de «bem» e «mal». A introdução deste vasto repertório, verdadeiro bestiário do românico internacional, não se fez em simultâneo com a adopção do plano arquitectónico beneditino, pois, como se viu, o portal Norte de Rates exhibe, ainda, uma decoração próxima do geometrismo bracarense. Mas a partir de pouco antes de meados do século, no arco triunfal de Bravães (c. 1145) – obra onde é possível encontrar uma síntese entre o gosto estético ainda bracarense e um enriquecimento iconográfico por via beneditina –, ou até no portal meridional da Sé de Braga, o catálogo internacional espalhou-se por praticamente todo o território, contaminando tanto a área de Braga, como os canais de influência compostelana e o original foco conimbricense. Na catedral da cidade minhota, a sua presença tornou-se avassaladora, quer nos complexos capitéis das naves, já na segunda metade do século XII, quer no seu portal principal, possivelmente já de finais da centúria. Alastrando rapidamente a todo o românico nacional, é frequente encontrarem-se representações de animais terríficos devorando seres humanos ou exibindo-os, presos nas suas garras e bocas, aves bebendo de taças, sereias cuja modelação corporal sugere movimento, leões que protegem a entrada ou aprisionam presas, aves de pescoços enlaçados, grandes animais de olhos sobrevalorizados, em atitude ameaçadora, e um sem número de temas vigorosos que ilustram, quase sempre de forma pouco linear, a grande receptividade

⁵⁹ REAL, 1982b: 14-15.

⁶⁰ Apesar de escassamente estudado, Travanca deteve uma importância inusitada na primeira metade do século XII, altura em que se definiu o seu plano arquitectónico. REAL, 1982a: 120 admitiu que o arranque da obra possa ter ocorrido em data «ligeiramente anterior à reforma beneditina de Rates», o que lhe assegura um estatuto verdadeiramente pioneiro na afirmação do programa arquitectónico difundido por aquela ordem. E não obstante o grande arrastamento do estaleiro, que se sabe ter laborado até praticamente ao final do século XII, «é em Travanca que encontraremos o modelo acabado de “igreja beneditina portuguesa”» (REAL, 1982a: 120; cf. também REAL, 1986: 46-47 e ALMEIDA, 2001: 123, reconhecendo a inclusão de materiais arcaizantes, cuja cronologia poderá situar-se «perto dos meados do século XII»).

no nosso românico de temas ensaiados em regiões muito distantes e com as quais, aparentemente, nem existiriam grandes pontos de contacto.

Foi, sem dúvida, a adaptabilidade e fácil modelação dos temas ditos *benedictinos* às três outras correntes estéticas e técnicas – processo ao qual não terá sido alheio o carácter evangelizador e moralizador destas representações –, que explica o rápido sucesso e a longevidade desta linguagem. Assim produziram-se obras que apenas à primeira vista parecem simples ou, um tanto preconceituosamente, modestas e rudes, desde Bravães a São Pedro das Águias, de Abade de Neiva a São Pedro de Coimbra, da poderosa Colegiada de Guimarães à modesta capela da Granjinha.

Uma das mais notáveis peças que testemunha a forte implantação dos valores iconográficos caros aos beneditinos, e próprios do românico internacional, até épocas tardias e em áreas claramente periféricas é o portal ocidental da igreja de Ansiães (Fig. 12), obra criticamente datada da transição para o século XIII. Aqui, podem diferenciar-se três fases construtivas: a primeira nos meados do século XII e revelando analogias para com a cabeceira de São Cristóvão de Nogueira; a segunda plenamente beneditina, na órbita de Rates e de Travanca; e a terceira uma síntese de diferentes tendências e com recurso a mão-de-obra também de formação diversa, contribuindo em conjunto para um dos mais eruditos programas iconográficos de um portal ocidental no nosso românico. Nesta última etapa, aos artistas de formação galega foram reservadas as áreas periféricas do portal, enquanto que, no centro da composição, laboraram escultores vinculados à já então longínqua estética braceirense, com o que de paradoxal têm estas caracterizações já em finais do século XII. Esta especialização de oficinas, que é ainda mais evidente no portal ocidental de Bravães, pode indiciar uma muito ordenada e hierarquizada distribuição do trabalho, reservando-se o papel central aos artistas ligados aos encomendadores e relegando-se para áreas excêntricas as oficinas itinerantes ou de formação distinta. Independentemente da acção de diferentes oficinas e respectiva organização do trabalho, a coerência iconográfica do projecto não terá sido prejudicada. De acordo com as conclusões a que cheguei em 2001, existe uma distinção entre centro e periferia do programa, sendo mesmo possível realizar uma leitura circular, em que o centro é ocupado pelos temas doutrinários mais importantes (Cristo *Pantocrator* ladeado pelo Apostolado, na primeira arquivolta) e a periferia por realizações conotadas com o «mal» ou com o mundo terrestre, para cuja expressividade melhor contribuían os lapicidas formados na Galiza. Assim, enquanto o mundo celeste é propositadamente diáfano e a dois planos, o mundo exterior, que parece querer romper o selo de protecção do espaço celeste, pela presença de lobos que tentam morder a arquivolta que os separa dos Apóstolos, é exuberante e expressivo, mais próximo do Homem medieval que as representações opacas do tímpano e primeira arquivolta.



Fig. 12.
S. Salvador de Ansiães.
Portal principal.

CONCLUSÃO

Apesar de, à data do falecimento de D. Afonso Henriques (1185), apenas uma catedral estar presumivelmente terminada – a de Coimbra⁶¹ – (subsistem dúvidas a respeito do marcha das obras na Sé de Braga), e de, nos anos seguintes, ter-se registado um abrandamento na construção de templos, é ao seu reinado que se

⁶¹ REAL, 1974: 152 cita um documento de 1172, em que aparece uma menção explícita ao portal principal do templo. No entanto, como o próprio autor indica, por volta de 1180 existe notícia de um terceiro mestre do edifício catedralício – Soeiro, o mesmo que transitará para a Sé do Porto pouco depois desta data.

deve o essencial da arte românica nacional, e as suas mais surpreendentes mutações, desde as tímidas origens de uma arte internacional moldada de acordo com os recursos de uma diocese em reconstrução, como foi Braga nas primeiras décadas do século XII, até à afirmação de um verdadeiro românico internacional, por via galega e transpirenaica.

Mas como em outros capítulos da aventura portuguesa, também no caso da arte românica parece ter havido uma originalidade nacional, fruto da convivência de correntes artísticas aparentemente antagónicas, que se terão sujeitado às condicionantes da encomenda para formar produtos artísticos únicos. Estas pequenas sínteses, tantas vezes despercebidas, realizaram-se muito antes do que se convencionou chamar *românico nacionalizado*, reconhecidamente o capítulo evolutivo final deste estilo onde se gerou uma original síntese. Elas apareceram logo na mudança de plano em Rates, nas primeiras décadas do século XII, surgiram no arco triunfal de Bravães nos meados da centúria, e chegaram ao coração da Sé de Braga, como o discutido portal lateral evidencia. Ao longo da segunda metade do século, graças ao patrocínio de famílias distintas e ao recrutamento de arquitectos e escultores de formações também diversas, o românico português diversificou-se e atingiu inesperados níveis de originalidade arquitectónica e artística. Coimbra, tornada capital de um novo reino, foi o mais eloquente núcleo dessa intensa renovação e ocupa naturalmente o lugar cimeiro de afirmação deste tempo, onde se geraram as condições para o derradeiro fôlego estilístico, no Douro e em Lamego, ao longo da primeira metade do século XIII.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1972) – *Primeiras impressões sobre a arquitectura românica portuguesa*. «Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto», Série História. Porto, p. 3-56.
- (1975) – *A Igreja românica de Rates*, «Póvoa do Varzim – Boletim Cultural», vol. XIV, n.º 1. Póvoa do Varzim, p. 3-27.
- (1978) – *Arquitectura românica de entre-Douro-e-Minho*, 2 vols. Porto, Dissertação de Doutoramento.
- (1986) – *História da Arte em Portugal*, vol. 3 (*O Românico*). Lisboa: Alfa.
- (1987) – *Influências francesas na Arte românica portuguesa, Histoire du Portugal. Histoire europeène*. Paris: FCG, p. 27-36.
- (2001) – *História da Arte em Portugal (O Românico)*, vol. 1. Lisboa: Estampa.
- BARROCA, Mário (1990) – *Contribuição para o estudo dos testemunhos pré-românicos de entre-Douro-e-Minho: ajimezes, gelosias e modilhões de rolos, Congresso Internacional do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, vol. 1. Braga: Cabido Metropolitano e Primacial, p. 101-145.

- (2000) – *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, 4 vols. Porto: Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, publicado em Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian.
- (2003) – *O arco pré-românico do mosteiro de Manhente (Barcelos)*. «Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património», n.º 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 665-686.
- BOTELHO, Maria Leonor (2004) – *As transformações sofridas na Sé do Porto no século XX: a acção da DGEMN (1929-1982)*, 3 vols. Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2000) – *La catedral românica: tipología y narración visual*. In NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, coord. – *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, p. 39-96.
- CORREIA, Vergílio (1953) – *A escultura em Portugal no século XII*, Obras, vol. III. Coimbra, p. 1-19.
- COSTA, Lucília Verdelho da (1988) – *Leiria*. Lisboa: Presença.
- CRISTINO, Luciano Coelho (1983) – *A vila de Leiria em 1385*. «Jornadas sobre Portugal Medieval». Leiria, p. 173-220.
- FERNANDES, Paulo Almeida (2001) – *A igreja românica de S. Salvador de Ansiães*. «Brigantia», vol. XXI, n.º 1/2. Bragança: Assembleia Distrital de Bragança, p. 31-51.
- (2004) – *Iconografia do Apocalipse: uma nova leitura do portal ocidental da Sé de Lisboa*. «Revista Estudos – Património», n.º 7. Lisboa: IPPAR, p. 91-100.
- (2008) – *O mosteiro baixo-medieval de Chelas: interrogações a propósito de uma observância mendicante*. In GOMES, Ana da Costa, et al., coord., – *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia, p. 19-35.
- (2010) – *Hoc Templum Aedificavit Rex Portugalliae Alphonsus I: o mosteiro medieval*. In SALDANHA, Sandra, coord. – *São Vicente de Fora. Arte e História*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, p. 77-107.
- FERRÍN GONZÁLEZ, J. Ramón (2002) – *La decoración zoomórfica en el Románico de la diócesis de Porto: aproximación a un bestiario, I Congreso sobre a Diocese do Porto. Tempos e lugares de memória*, vol. I. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 163-182.
- FONTES, Luís (2005) – *São Martinho de Tibães. Um sítio onde se fez um mosteiro. Ensaio em Arqueologia da Paisagem e da Arquitectura*. Lisboa: IPPAR.
- GAILLARD, Georges (1964) – *Aspects de l'art roman portugais*. «Bracara Augusta», vols. 16-17. Braga, p. 127-131.
- GOMES, Saul António (1992) – *Organização paroquial e jurisdição eclesiástica no Priorado de Leiria nos séculos XII a XV. Lusitania Sacra*, 2.ª sér., vol. 4. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, p. 163-309.
- (2004) – *Introdução à História do Castelo de Leiria*, 2.ª ed. Leiria: Câmara Municipal de Leiria.
- GONÇALVES, António Nogueira (1938) – *Novas hipóteses acerca da arquitectura românica de Coimbra*. Coimbra.
- (1980) – *Estudos de História de Arte medieval*. Coimbra: Epartur.
- GRAF, Gerhard (1986-1987) – *Portugal roman*, 2 vols. Yonne: Zodiaque.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (1993) – *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*. Ludion.

- LACERDA, Aarão de (1942) – *História da Arte em Portugal*, vol. I. Porto: Portucalense editora.
- (1998) – *O fenómeno religioso e a simbólica*. Porto: E. A., 1924. Republicado em Lisboa: Guimarães Editores.
- MACEDO, Francisco Pato de (1996) – 4. *Manifestações artísticas*. In COELHO, Maria Helena da Cruz & HOMEM, Armando Luís de Carvalho, coord. – *Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV*. In SERRÃO, Joel & MARQUES, A. H. de Oliveira, dir. – *Nova História de Portugal*, vol. 2, p. 692-745.
- MACEDO, Francisco Pato de (2005) – *A Sé Velha na conjugação do Românico e do Gótico*. In *Sé Velha de Coimbra. Culto e Cultura*. Coimbra, p. 43-63.
- MATTOSO, José (1992) – *O Românico português. Interpretação económica e social*. «Mínia», 2.ª série, n.º 4, 1981, p. 5-24, republicado em *Portugal Medieval. Novas interpretações*, 2.ª ed. Lisboa: INCM, 1992, p. 149-169.
- (1990) – *A cidade de Leiria na História medieval de Portugal*. «Ler História», n.º 4, 1985, p. 3-18, republ. *Fragmentos de uma composição medieval*, 2.ª ed., Lisboa: Estampa, p. 95-111.
- MONTEIRO, Manuel (1908) – *S. Pedro de Rates (com uma introdução ao Românico português)*, republicado em *Dispersos*, Braga: ASPA, 1980.
- (1938) – *A Escultura românica em Portugal*. Porto: Tavares Martins.
- (1941) – *A Igreja da Senhora da Orada*. «Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», t.VIII, Lisboa, republicado em *Dispersos*. Braga: ASPA, 1980.
- (1943) – *Paço de Sousa. O românico nacionalizado*. «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. 12. Lisboa, p. 5-21, republicado em *Dispersos*. Braga: ASPA, 1980, p. 286-300.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1976) – *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*. In *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. I. Granada: Universidad de Granada, p. 427-434.
- PEREIRA, Gabriel (1895) – *Capitéis da Sé de Lisboa*. «Arte Portuguesa», n.º 6, p. 119-120.
- PIMENTEL, António Filipe (2003) – *A sagração do reino em torno do(s) projecto(s) da Sé Velha*. «Artis», n.º 3. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 87-122.
- REAL, Manuel Luís (1974) – *A arte românica de Coimbra. Novos problemas, novas hipóteses*. Porto: Dissertação de Licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (1982a) – *A organização do espaço arquitectónico entre Beneditinos e Agostinhos no século XII*. «Arqueologia», n.º 6. Porto, p. 118-132.
- (1982b) – *O Românico condal em S. Pedro de Rates e as transformações beneditinas do século XII*. «Boletim Cultural – Póvoa do Varzim», vol. XXI. Póvoa do Varzim: Imprensa Portuguesa, separata.
- (1984) – *Inéditos de arqueologia medieval portuense*. «Arqueologia», n.º 10. Porto, p. 30-43.
- (1986) – *La sculpture figurative dans l'art roman du Portugal*. In GRAF, Gerhard – *Portugal Roman*, vol. I. Yonne: Zodiaque, p. 33-75.
- (1987) – *Perspectivas sobre a flora românica da «Escola» lisbonense, a propósito de dois capitéis desconhecidos de Sintra no Museu do Carmo*. «Sintria», I-II (1982-83). Sintra: Câmara Municipal de Sintra, p. 529-560.

- (1989) – *O projecto da Catedral de Braga no século XI e as origens do Românico português*, *Actas do Congresso Internacional comemorativo do IX centenário da Dedicção da Sé de Braga*, vol. I. Braga, p. 435-512.
- (1995) – *O convento românico de S. Vicente de Fora*. «Monumentos», n.º 3. Lisboa: IPPAR, p. 14-23.
- (2001) – *O românico português na perspectiva das relações internacionais*. In *Românico. Em Portugal e na Galiza*. Lisboa: Fundación Pedro de la Maza; Fundação Calouste Gulbenkian, p. 31-48.
- REAL, Manuel Luís & ALMEIDA, Maria José Pérez Homem de (1990) – *Influências da Galiza na arte românica portuguesa*. In *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. IV. Porto: INIC, INCM, p. 1483-1526.
- RODRIGUES, Jorge (1987) – *Aspectos de ornamentação e representação na escultura românica*. Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa.
- (1995) – *O Mundo Românico*. In PEREIRA, Paulo, dir. – *História da Arte Portuguesa*, vol. I. Lisboa: Temas e Debate, p. 180-331.
- (2009) – *O Modo Românico*. In RODRIGUES, Dalila – *Arte Portuguesa Rodrigues*, vol. 2. Lisboa: Jornal de Notícias.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (1987) – *A Escultura românica das igrejas da margem esquerda do rio Minho*, 2 vols. Porto: Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de letras da Universidade do Porto.
- (1991) – *As obras seiscentistas no Mosteiro de S. Salvador de Ganfei*. «Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto», vol. VIII. Porto, p. 319-326.
- (1995) – *Monumentos Pátrios: a arquitectura religiosa medieval – Património e Restauro (1835-1928)*, 2 vols. Porto: Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SOUSA, Luís Manuel Correia de (2003) – *Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- (2005) – *Iconografia musical na escultura românica em Portugal*. «Medievalista on-line», ano 1, n.º 1. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais (www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista, em 20/4/2005).
- VASCONCELOS, Flório de (1983) – *O Românico em Portugal*. In SARAIVA, José Hermano, dir. – *História de Portugal*, vol. II. Lisboa: Alfa, p. 305-321.
- VITORINO, Pedro (1925) – *O portal românico de Anciães*. «Diónysos», 3.ª sér., n.º 1. Porto: Companhia Portuguesa Editora, p. 18-24.
- (1941) – *Tímpanos românicos ornamentados*. Porto: Tip. Domingos Barreira.
- YARZA LUACES, Joaquín (2001) – *Artes figurativas românicas en Galicia antes de 1150*. In «Românico. Em Portugal e na Galiza». Lisboa: Fundación Pedro de la Maza; Fundação Calouste Gulbenkian, p. 56-79.

