

## O DISCO DE SABANTE E A INFLUENCIA DA ARTE ASTURIANA NA AREA GALAICO-PORTUGUESA

Manuel Luís REAL \*

Existe no Museu Provincial de Pontevedra um disco em granito proveniente de Sabante - Quintela, Crescente (Pontevedra), o qual se encontra trabalhado nas duas faces, correspondendo cada uma destas a momentos distintos de utilização da pedra.

Um dos lados diz respeito à parte dormente de uma mó, cuja cronologia é licito situar no período galaico-romano. O seu diâmetro é de 44 cm e a altura ainda atinge os 15 cm, ao centro, apesar do desbaste que sofreu quando a peça voltou a ser trabalhada.

No reverso, a pedra mostra-se profusamente decorada, em consequência do seu reaproveitamento numa época posterior, como elemento arquitectónico e ornamental (figura 9). Nesta segunda fase, a parte inferior da mó foi escolhida por um outro artista que aí lavrou um círculo e uma coroa, com função meramente ornamental. Ambos são, entretanto, decorados com motivos geométricos, cuja "motricidade" se adequa à disciplina do desenho. O círculo central mostra uma roseta de seis pontas lanceoladas (se observada em rebaixo) ou de triângulos com lados côncavos (se vista em relevo). O motivo é envolvido por uma coroa de fitas entrelaçadas, inscrita entre dois filetes circulares. Este enlaçado, por sua vez, é composto por filetes geminados que se cruzam aos pares, alternadamente, uns sobre os outros. A composição parece obedecer a um modelo geométrico preciso, sendo o diâmetro da roseta equivalente a um terço do diâmetro do disco. Do ponto de vista ornamental, o conjunto dá a impressão de um grafismo denso, mas este é mais aparente do que real. Tal efeito resulta, antes de mais, do tipo de relevo utilizado. O desenho destaca-se levemente do fundo, apresentando um modelado suave e relativamente grosseiro. Estas circunstâncias sugerem maior volume à composição, sobretudo quando avivada pelas relações de claro-escuro, no momento em que a luz incide sobre a peça.

Embora esta escultura evidencie alguns traços que a relacionam com uma matriz cultural comum a outras pedras ornamentais aparecidas junto a antigos castros, somos de opinião que se estará perante uma obra bastante posterior à época galaico-romana. Deve notar-se que se trata de um relevo trabalhado no verso de uma mó manual, esta, sim, atribuível ao período em referência. Tanto no aspecto formal, como do ponto de vista plástico, há sérias razões para integrar a peça na corrente artística galaico-asturiana, coeva da Reconquista Cristã. Mais ainda, ela parece ser um produto directamente influenciado pela arte palatina da corte de Oviedo.

Antes de avançar nesta matéria, gostaríamos de sublinhar as referidas afinidades com a chamada arte "castreja" do noroeste peninsular. Não temos dúvidas em reconhecer a origem proto-histórica de muitas das pedras decoradas que têm aparecido em diversos castros da região. Porém, em nossa opinião, tem-se generalizado esse tipo de classificação, um tanto abusivamente, a pedras cujo contexto original se desconhece por completo. Algumas delas têm sido encontradas, até, em meios completamente distintos, junto a zonas de cultivo e em relação com velhos templos, como em S. Salvador de Arentim. Será, pois, preciso uma certa prudência. Além da possibilidade de se

desencadearem fenómenos de recorrência artística, é um facto que uma parte daqueles povoados continuaram activos em épocas posteriores, mantendo vivas muitas das suas tradições seculares<sup>1</sup>. A problemática da reocupação dos antigos castros não obedece a padrões uniformes<sup>2</sup>, mas casos há de uma grande persistência do habitat tradicional e da escolha do cimo desses montes para a construção de templos cristãos<sup>3</sup>. Em volta destes templos desenvolveram-se na Idade Média diversas necrópoles, sendo de registar o aparecimento de frisos e de estelas com cruces de tipologia claramente alto-medieval, aliados a motivos de tradição galaico-romana. Ora, se é uma evidência arqueológica o ressurgimento em estelas discóides medievais de ornamentos de inspiração "castreja", como na Cidade de Âncora (figura 10), pela mesma razão é de admitir também que alguns dos frisos de ombreira ou lintel, certas pedras de gonzo com decoração e certos discos ornamentais possam ter pertencido originalmente a templos<sup>4</sup>, coevos dessas mesmas estelas.

Embora o debate a este respeito ainda mal tenha iniciado, são de salientar as interrogações levantadas por Martin Höck, num arguto ensaio onde questiona a metodologia até agora seguida na classificação das pedras com ornatos aparecidas em velhos povoados do noroeste peninsular<sup>5</sup>. Atendendo à sua distribuição geográfica - bastante menor que a área da denominada cultura "castreja" - o autor chama a atenção para a relativa coincidência com os limites do antigo reino Suevo. Apesar de não podermos chegar muito mais longe do que isso - pelo menos para já - trata-se de um importante desafio para a reapreciação do quadro cultural em que emergiram tais objectos artísticos e de um alerta para a necessidade de ultrapassar a rigidez dos critérios classificativos até agora em vigor. A revisão de certas cronologias poderá vir a realçar ainda melhor o papel que desempenhou o fundo cultural indígena, desde a alta Idade Média até à época moderna, num fluxo praticamente contínuo e em contextos permanentemente renovados.

Retomando o estudo do disco de Sabante, é de referir que o motivo central se repete em outras pedras ornamentais descobertas na região galaico-portuguesa, embora a mesma roseta possa aparecer em suportes de contorno mais irregular. Só no Museu Pio XII, em Braga, podem referir-se os baixos-relevos de Mei (Arcos de Valdevez), de S. Julião de Caldelas (Amares) e de Braga (aparecido no Largo de S. Paulo). Também o Museu da Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, possui uma peça rectangular proveniente da citânia de Briteiros, com duas rosetas semelhantes, inscritas em círculos. É arriscado avançar com uma cronologia precisa para essas esculturas, dado que se desconhece a sua primitiva função. Todavia, é de salientar que o mesmo motivo - o das rosetas de pétalas triangulares com os lados levemente arqueados - esteve na base da decoração de um elemento de cancela originário da igreja "moçárabe" de Arentim. Além disso, e contrariando qualquer tentativa de cingir o modelo a uma só época ou região, vamos encontrar um disco do mesmo tipo no Museu de Beja, que está atribuído ao período visigótico (figura 11).

Quanto às fitas enlaçadas, que rematam pelo exterior a peça de Sabante, constituem também um elemento decorativo de origem muito remota. Elas aparecem, por exemplo, na citânia de Santa Tecla. Além disso, irão conhecer uma larga difusão ao longo da Idade Média, pelo que torna desnecessária a referência de novos paralelos.

Em boa verdade, são as características ornamentais da peça de Sabante, quando encarada no seu conjunto, que mais importam para a relação estabelecida com os discos em pedra aplicados em diversos monumentos das Astúrias. Os primeiros

exemplares, de desenho sóbrio, aparecem nos frescos que se sobrepõem aos arcos divisórios das naves de São Julian de los Prados (figura 4). A sua passagem para a pedra, dando origem a baixos-relevos ornamentais, coincide com a época de Ramiro I (842-850) e pensa-se que tenham continuado a ser usados, pelo menos, com Ordonho I (850-866). São muito conhecidos os discos do palácio de Naranco - nada menos que trinta e dois - decorados com medalhões figurativos, envolvidos por coroas vegetalistas ou encordoados (figura 7 e 8). Alguns deles estão embutidos superficialmente, em virtude do suporte ser pouco profundo, ao passo que outros tomam a forma de verdadeiros cilindros, com dimensão idêntica à espessura dos muros. Neste caso, as duas secções do cilindro aparecem decoradas, para serem vistas numa posição simétrica, em paredes opostas. Todos estes discos são sistematicamente colocados por cima do ponto de encontro de dois arcos, com o intuito de decorar o ângulo formado pelos respectivos extradorsos. A maior parte das vezes são autónomos, mas em certos casos encontram-se associados a pequenos painéis figurativos e a faixas ascensionais que se lhes sobrepõem, acentuando o verticalismo da construção<sup>6</sup>.

Na vizinha igreja de S. Miguel de Lillo existe um belo exemplo, por cima dos arcos laterais da tribuna, cuja decoração, mais uma vez, acentua as raízes proto-históricas de alguns dos motivos usados no noroeste da Península, em edifícios dos primórdios da Reconquista. Quanto aos discos, eles são mais simples que os de Naranco, limitando-se quase a um puro geometrismo, onde mal se adivinha a inclusão de motivos foliares<sup>7</sup>.

Na igreja de Santa Cristina de Lena - segundo alguns autores continuada já por Ordonho I, que aí teve seu palácio de campo - existem ainda medalhões trabalhados, sobre os arcos cegos que decoram as paredes da nave. Os discos contêm figuras de animais, tal como os de Naranco, mas diferem destes por não possuírem coroa exterior, com ornatos entre um duplo encordoado<sup>8</sup>. Neste último aspecto, a peça de Sabante é a que mais se aproxima dos modelos do palácio de Ramiro I, nos arredores da cidade de Oviedo (adaptado depois igreja, sob a designação de Santa Maria de Naranco)<sup>9</sup>.

Em território português não existe qualquer monumento desse período que conserve *in situ* o referido esquema ornamental. No entanto, eles seguramente existiram, como o prova, por exemplo, a "arquitectura" do sarcófago de Serreleis, recolhido no Museu Pio XII (figura 12). De facto, numa das faces menores vêem-se claramente dois arcos e, nos ângulos superiores, círculos gravados em posição semelhante à dos clipeos asturianos. O mesmo se poderá dizer de outra peça do mesmo museu, o ajimez da Torre (Amares), cujos arcos estão coordenados com motivos circulares<sup>10</sup>, idênticos aos do sarcófago. Porém, a prova mais conclusiva encontra-se em S. Pedro de Balsemão - igreja seguramente da mesma época, apesar de muito transformada na zona da nave - que ainda conserva uma peça discoidal embutida numa das paredes de reconstrução moderna. Ela encontra-se ao lado de outro elemento arquitectónico do primitivo edifício, possivelmente o resto de um ajimez (figura 13). Quanto ao disco de Balsemão, tem a particularidade de apresentar grandes similitudes com o congénere de S. Miguel de Lillo, não apenas quanto à dimensão, mas também por usar motivos geométricos singelamente gravados.

*Estes discos com função ornamental foram estudados já há mais de quatro décadas por Helmut Schlunk, no seu importante artigo sobre a decoração dos monumentos ramirienses<sup>11</sup>. Acerca da sua origem têm sido avançadas diversas teses, desde a influência dos "bracteates" vikings (Haupt e Pijoan), até à imitação dos escudos que gregos e romanos costumavam suspender nos pórticos dos templos e nos átrios*

das casas (Puig y Cadafalch). Para Schlunk, trata-se de um motivo particularmente típico na decoração de edifícios áulicos, desde a mansão imperial de Constantinopla (reproduzida num marfim do séc. VII) até aos discos aparecidos em escavações de palácios islâmicos primitivos ou, mesmo, utilizados em pórticos e galerias das nobres casas do Renascimento. Em última instância, segundo aquele autor, devem invocar-se protótipos orientais, ideia aliás reforçada pela própria decoração interna dos discos asturianos. Na verdade, sobretudo em Naranco e Santa Cristina de Lena aparecem diversos motivos de procedência oriental, como quadrúpedes fantásticos, pássaros afrontados, a árvore da vida, etc. É de realçar a disposição heráldica destas figuras, típica de motivos de origem persa, copiados por artistas coptas e bizantinos em tecidos de seda, trabalhos de prata, ou pinturas que eram exportados para o Ocidente.

Sem contrariar este último aspecto, julgamos todavia que se pode avançar um pouco mais na explicação do aparecimento de tais discos - enquanto solução arquitectónica - no seio da côrte asturiana.

A sua origem remontará pelo menos à época romana e, embora não tenhamos podido recorrer a exemplos ligados estritamente à arquitectura palatina, há pelo menos importantes testemunhos relacionados com a arte imperial. É o caso do forum severiano de Leptis Magna, dos princípios do séc. III d.C., cujo pórtico apresenta já medalhões sobre os ângulos superiores das arcadas (figura 1). Pode ser encarada de igual modo a decoração de alguns monumentos ravenates, como o friso de medalhões que se sobrepõe às colunatas da basílica de Santo Apolinário-o-Novo (figura 2). Também na região de Valência, em Pla de Nadal, apareceram os restos de uma *villa* áulica, de cronologia imprecisa, entre o séc. VII-VIII (ou até posterior), a qual forneceu vários discos em calcário, um deles com monograma rodeado de uma coroa vegetalista<sup>12</sup>.

Para um melhor entendimento do problema, a nossa atenção deverá, todavia, orientar-se para o próprio momento em que se forma a arte asturiana e para as relações políticas e culturais então estabelecidas pela côrte de Oviedo.

Uma breve incursão sobre a arte do império carolíngio aponta-nos, desde logo, uma série de paralelismos que ilustram o mesmo gosto pela utilização de discos ou medalhões decorativos, em particular sobre colunatas de edifícios, nos ângulos formados pelo ponto de encontro dos arcos que sobre elas descarregam. O primeiro exemplo colhe-se logo na capela palatina de Aquisgrano (796-805), na tribuna em octógono onde se encontra instalado o trono imperial. Os discos são sóbrios, mas evidenciam um acabamento de grande qualidade, através da utilização da técnica de embutido (figura 5).

Na península itálica - em monumentos erguidos após a anexação do reino da Lombardia por Carlos Magno e o estabelecimento do protectorado da Santa Sé - vamos encontrar uma grande inclinação para os medalhões ornamentais ligados, ou não, a colunatas. É exemplo disso a igreja de S. Salvador de Brescia, fundada pelo último rei lombardo, Desiderio, e reconstruída durante a primeira metade do séc. IX. Trata-se de uma obra de notórias influências paleocristãs e ravenates<sup>13</sup>, onde, sobre as arcadas da nave central, aparecem pinturas com discos figurados (figura 3). É importante referir o facto de se estar perante pintura a fresco, pois os mais antigos medalhões de Oviedo são também pintados. Referimo-nos à já aludida basílica de S. Julian de los Prados, construção que remonta à época de Afonso II e que, portanto, será praticamente coeva da reforma da igreja de Brescia. É de assinalar que os discos de S. Julian guardam um certo parentesco com os da côrte de Aquisgrano, atendendo a seu singelo geometrismo.

Posteriormente, os discos pintados sobre arcadas voltam a ser utilizados na capela-mor de S. Salvador de Priesca<sup>14</sup>. Ressalvando uma certa originalidade da pintura asturiana - pelo recurso a falsas arquitecturas e pela posição de destaque reservada à entronização da Cruz - devem sublinhar-se algumas claras afinidades entre os programas pictóricos de S. Julian de los Prados e S. Salvador de Brescia. Referimo-nos não só ao uso de quadro figurativos ordenados em bandas sobrepostas, mas também a uma gramática decorativa comum, representada por discos, frisos geométricos ou vegetalistas, e falsas cornijas, com modilhões pintados em perspectiva ilusionista (figuras 3, 4 e 6).

Já há muito tempo estão perfeitamente definidas as linhas gerais da evolução da arte asturiana e o quadro de influências que foi recebendo ao longo do seu percurso. Helmut Schlunk refere alguns casos esporádicos que permitem admitir que a corte de Oviedo não desdenhara completamente os contactos artísticos com o mundo carolíngio, mas insiste sobretudo na importância que teve a circulação de objectos de arte móvel e a imitação de motivos de influência oriental. Por outro lado, realça o papel exercido pela matriz indígena, a qual, em contacto com elementos forâneos, terá dado lugar a um conjunto completamente novo e original. Esta opinião é também perfilhada por S. Noack-Haley, que sublinha a importância de antecedentes hispânicos, como em Pla de Nadal. Esta é, de algum modo, a seguida por César Garcia Castro, que realça antes de mais a tradição mediterrânica de influência romana<sup>15</sup>.

Concordando com a essência de toda esta argumentação, somos de opinião que ainda muito haverá que investigar sobre os reflexos - inevitáveis - que, para a Arte Asturiana, terão exercido as relações políticas e culturais da corte de Oviedo com o Império franco e o Papado. De facto, há notícias de negociações entre Afonso II e Carlos Magno, tendo naturalmente em vista uma aliança na luta contra os árabes e, talvez, a respeito das guerras religiosas que dividiam então os cristãos peninsulares. Jacques Fontaine, na sua notável síntese sobre o pre-românico peninsular, recorda que o desastre de Roncesvales mais não foi que o fim trágico de uma expedição a Espanha. Por outro lado, o saque de Oviedo de 794 pode ter impulsionado negociações com o objectivo de uma maior cooperação na luta contra os infiéis. Assim se explicariam as embaixadas asturianas junto de Luis Aquitânia em Toulouse (795) e junto de Carlos Magno em Heristal (798) e, também com este último, após a tomada de Lisboa por Afonso II (799). Na sua *Vita Karoli*, Eginhardo recorda mesmo as boas relações existentes entre o Imperador e "Afonso, o rei de Galiza e das Asturias". Elas justificaram também a deslocação de embaixadores francos à corte de Oviedo, como Jonas de Orléans, em 799, e possivelmente Teodulfo<sup>16</sup>.

A par das intenções de ordem política e territorial, o surgimento da heresia adopcionista (o seu principal mentor, Elipando, torna-se arcebispo de Toledo entre 783 e 800, aproximadamente) criou outros motivos de preocupação. A libertação das dioceses do novo reino, face ao primado de Toledo, terá sido um dos objectivos de Afonso II. Na luta travada contra a heresia vinda de terras do Islão, os cristãos do Norte receberam apreciável apoio do episcopado franco, à frente do qual se distinguia Alcuino, autor *Tractatus Apologeticus* contra Elipando. A intervenção do papa Adriano I e do Imperador Carlos Magno faz-se também sentir através da convocação dos sínodos de Francfort e Roma, em 794 e 799, onde o adopcionismo foi condenado<sup>17</sup>. Próximo da corte de Oviedo, a luta apologética contra as ideias de Elipando é protagonizada por um monge, Beato de Liébana, cujo comentário ao Apocalipse ficou celebrizado a partir das inúmeras cópias iluminadas a que deu origem<sup>18</sup>.

Creemos que é a partir deste contexto que devem ser entendidas as escassas referências às ligações da corte de Oviedo com o Império franco e, presumivelmente, com a Roma papal. Quanto a intercâmbios artísticos, eles parecem evidentes, embora sob a forma de contactos dispersos e, de algum modo, desconexos. O que verdadeiramente terá sensibilizado a monarquia asturiana foi a recuperação de certos modelos clássicos e tardo-imperiais - já anteriormente praticada entre francos e lombardos, e na própria Roma pontifícia - para desse modo afirmar o prestígio da Côrte. Há quem entenda desnecessário invocar as relações com o Império carolíngio para explicar este movimento de recuperação das formas e tradições artísticas romanas. Julgamos, no entanto, que os indícios são suficientemente fortes para crer que não se tratou de um sentimento de cariz espontâneo ou de uma mera evolução interna, a partir de um fundo cultural comum. A faceta classicizante da arte asturiana corresponde a uma atitude esclarecida e perfeitamente inscrita num modelo ideológico comum às monarquias do seu tempo<sup>19</sup>. São já inúmeros os paralelismos referidos por diversos autores, para percebermos que se trata, em grande parte, de um fenómeno de importação<sup>20</sup>. Todavia, o seu impacto deve ser encarado na mesma perspectiva e com a idêntica naturalidade que têm sido aceites as influências exercidas pelos objectos e tecidos orientais ou pelas formas artísticas de raiz autóctone. É necessário entender do mesmo modo, tanto a sobrevivência de técnicas construtivas romanas, como as formas importadas Andalus, que vamos encontrar nalgumas obras da última fase. A arte do reino asturiano afirmar-se-à com grande autonomia e espírito criativo. Ela irá utilizar diversas fontes de inspiração, mas não assume ou privilegia qualquer delas como modelo. É assim que surge como um estilo inteiramente original, aliás com suficiente pujança para se renovar a si próprio ao longo de pouco mais de um século, enquanto a capital permaneceu na cidade de Oviedo.

A força criadora deste estilo levou mesmo certos autores a classificar, como "proto-românicas", algumas das soluções adoptadas pela arquitectura ramirense<sup>21</sup>. A rara independência com que se desenvolveu a oficina de Naranco ilustra-se claramente na "recriação" dos aludidos clípeos ou medalhões com que o artista decorou as paredes do edifício. A solução encontrava-se já perfeitamente definida, em sua formula originária, nos singelos discos pintados de San Julian de los Prados. Em Santa Maria de Naranco, eles distribuem-se pelas diversas teorias de arcos, tanto no interior como exteriormente, mas, desta vez, suspensos de uma espécie de "fitas colgantes", em baixo relevo. Tal como os discos, os painéis superiores aparecem lavrados na pedra e os seus motivos ornamentais podem mesmo ser interpretados como a reprodução de tecidos "bordados", através dos quais os clípeos pendem da abóbada ou da empena do telhado, conforme se situam dentro do edifício ou na fachada exterior. A solução é extremamente original, assim como novo é o uso de animais fantásticos e composições heráldicas, inspiradas em tecidos e outros objectos decorativos importados do Oriente. Embora a solução arquitectónica dos medalhões deva ser explicada num contexto mais amplo - o das edificações cortesãs europeias do seu tempo - para a sua originalidade decorativa admitimos um intermediário hispânico, o qual não nos admiraria que pudesse situar-se no período de transição ou dos incícios da presença omíada na Península. Além de uma inequívoca gramática decorativa de tradição local, surgem igualmente temas importados do Oriente. A presença destes últimos pode ser explicada por uma continuidade de relações, as quais longe de ser interrompidas com a invasão árabe da Península, se irão até reforçar, contribuindo também para a maior

originalidade da escultura «moçárabe» e, de um modo mais amplo, da própria arte cristã peninsular dos séculos VIII a X.

Os medalhões de Naranco e de Santa Cristina de Lena são, até ao momento, casos únicos na utilização de temas animalistas. Os restantes exemplos cingem-se a temas geométricos ou, quando muito, a motivos florais muito esquemáticos. É o que acontece em S. Miguel de Lillo e vai reproduzido, com relativa clareza, em S. Pedro de Balsemão (figura 13). Apesar do seu integral geometrismo, o exemplar que mais se aparenta com os discos de Naranco - pelo uso de coroa exterior - é precisamente o disco de Sabante, que motivou a realização deste estudo.

A presença na Galiza de formas de arte asturianas não deve causar estranheza, pois foi em direcção ao litoral atlântico que, em grande medida, se deram os primeiros avanços da Reconquista. A importância atribuída por Afonso II a esta região ficou logo explícita no apoio concedido ao bispo Teodomiro de Compostela, em consequência da "descoberta" do túmulo de Santiago. E bem significativos são os sucessos ocorridos após a morte do monarca. O príncipe herdeiro, Ramiro, encontrava-se ausente de Oviedo quando se deu o falecimento de Afonso II. Aproveitando-se da situação, Nepociano tentou arrebatar-lhe o trono. Todavia, Ramiro I conseguiu recuperá-lo, precisamente após reunir o seu exército na Galiza. Também se poderá invocar a origem asturiana de alguns dos presores de terras galaico-portuguesa e não será demais lembrar que dos sete bispos presentes na dedicação da igreja de S. Salvador de Valdedios, só os de Saragoça e Astorga não pertencem a dioceses galegas e portucalenses.

Todos estes factores ajudam a explicar como aportam à Galiza formas artísticas cujos modelos se podem referenciar em terras bem distantes, mesmo fora da Península. Um excelente exemplo do que acabamos de dizer encontra-se no desenho de algumas gelosias. Na verdade, o tipo de grelhas em estuque da Itália romano-carolingia foi adoptado em monumentos da época de Afonso II, inclusive com a mesma técnica que utiliza placas de gesso sobrepostas, para um mesmo vão. Com Ramiro I e Afonso III, elas passam a um só elemento, da dimensão da própria janela. Ora, em S. Salvador de Priesca existe uma destas últimas gelosias, que se aproxima do desenho de uma das placas de Santa Sabina de Roma. A basílica de Santa Sabina foi edificada pelo papa Celestino I (422-432), mas as grelhas de estuque são do séc IX<sup>22</sup>. Outra das grelhas apresenta perfurações em forma de losango, exactamente iguais às das placas de cancela da mesma igreja de S. Salvador de Priesca. Estas últimas aparecem copiadas em território português, na fase pre-românica da igreja de Rates<sup>23</sup>.

Embora não caiba aqui desenvolver em profundidade a tendência classicizante da generalidade das construções da côrte de Oviedo - que se reflecte, inclusive na própria modulação do projecto arquitectónico, como o demonstrou Lorenzo Arias<sup>24</sup> - os exemplos mencionados servem para sublinhar que não se tratará de um fenómeno isolado. Apesar da autonomia de recursos e da grande individualidade da arquitectura asturiana, esta insere-se claramente no seu tempo, acompanhando o movimento adoptado por outras côrtes europeias, de recuperação de modelos clássicos em edifícios de prestígio ou com função áulica.

Temos defendido a existência de alguns indícios deste movimento na própria zona galaico-portuguesa, em edifícios construídos no séc. IX-X e, directa ou indirectamente, ligados à corte asturiana e aos condes portucalenses. Referimo-nos especialmente ao mausoléu do Apóstolo Santiago, na basílica de Compostela<sup>25</sup>, e à reedificação de São

Frutuoso de Montélios (esta última efectuada já depois da doação da capela e mosteiro de São Salvador ao santuário de Compostela), provavelmente com o apoio dos condes de Portucale e senhores de Braga e Guimarães<sup>26</sup>. Tal com chega a acontecer em Oviedo, se bem que nas Astúrias em menor grau, vão-se infiltrando também aqui certas soluções arquitectónicas e decorativas de raiz moçárabe. Todavia, a sua presença não deve desviar-nos de outros aspectos não menos essenciais, e que definem contextos da arquitectura áulica e de prestígio. São eles a qualidade do aparelho isódomo, o uso de cornijas e de frontões clássicos, a adopção dos arcos cegos e pilastras "esculpidos" nos superfícies do muro, a reinterpretação quase perfeita dos capitéis de acanto, o aproveitamento de colunas de mármore, etc. Infelizmente, não são hoje conhecidos os elementos de cornija das edificações de Santa Marinha de Costa, onde supomos ter sido o palácio da condessa Mumadona, mas a sua arquitectura é marcada por uma grande solidez e sobriedade<sup>27</sup>. Também não existem informações sobre os paços de Ramiro II em Viseu e, quase seguramente, em São João de Rei (Póvoa do Lanhoso). Foi em Viseu que o jovem Ramiro, no início da sua carreira política, estabeleceu côrte entre 926 e 930, chegando a ser reconhecido como rei de "Portucale"<sup>28</sup>. Já depois de ocupar o trono leonês, nas visitas que efectuou a terras portuguesas, deverá ter utilizado também paços próprios em São João de Rei, situados a menos de um dia de viagem de Braga-Guimarães. Na centúria seguinte o topónimo "Sancto Joanne de Rex" estava já formado, pois é referido num documento que dá conta da estadia, no mesmo local, do rei Vermudo III, onde julgou uma questão sobre a posse de certa *vila*<sup>29</sup>. Não existem nesta região pedras semelhantes ao clipeo de Sabante que, inequivocamente, possam ser atribuídas aos séculos IX-X. Contudo, a sua utilização pode ser intuída dado que discos semelhantes são representados, por exemplo, nas "arquitecturas" que decoram o sarcófago de Serreleis e no ajimez da Torre.

E se é certo que se desconhecem as condições de achado dos discos ornamentais do Museu Pio XII - um dos quais aparecido em Braga, num muro moderno junto à igreja do Largo de São Paulo - vamos encontrar uma peça em contexto perfeitamente alto-medieval, na igreja de São Pedro de Balsemão. A região da Beira Alta foi objecto de interesse particular por parte da estirpe de Mumadona<sup>30</sup> e, como vimos, do próprio Ramiro II. Desconhecemos qualquer evidência documental sobre a relação entre aquele templo e a nobreza portugalense, mas é de sublinhar a grande afinidade do disco de Balsemão relativamente aos clipeos de San Miguel de Lillo, onde, em nossa opinião, terá havido melhoramentos arquitectónicos ainda no tempo de Ramiro II<sup>31</sup>. A herança de modelos latino-romanos na arquitectura beirã durante a alta - Idade Média é hoje uma certeza, o que demonstra o sucesso do movimento classicizante do séc. IX-X, mesmo fora dos principais centros de poder. Já o referimos noutra local a propósito de S. Pedro de Lourosa e da catedral de Idanha<sup>32</sup>, sendo também de lembrar a basílica recentemente descoberta em Prazo (Vila Nova de Foz Côa). Trata-se, neste caso, de uma estação arqueológica que merece ser bem analisada, diferenciando o que hoje é produto de restauro e musealização das ruínas, mas não há qualquer dúvida de que se relaciona com um templo da época da Reconquista, onde aparecem elementos de cornija com modelação perfeitamente clássica<sup>33</sup>. Aqui, como nos outros monumentos, há materiais romanos reaproveitados e existem também pedras afeioçadas *ex novo*. O conceito arquitectónico renova-se, mas pontualizando linguagens comuns e repetindo, em larga medida, as próprias formas da antiguidade.

Desconhecemos eventual documentação que directamente assinale um contexto histórico para o clipeo de Sabante. Contudo, o estudo desta peça<sup>34</sup> permitiu discorrer sobre uma faceta de arte galaico-portuguesa, nos séculos IX-X, a qual tem sido em grande parte ignorada, mas se insere perfeitamente no quadro do seu tempo: o ressurgimento de padrões e formas clássicas na arquitectura, com especial incidência nos meios áulicos e em algumas fundações da nobreza portugalense.

## NOTAS

\* Arquivo Histórico Municipal do Porto.

<sup>1</sup> Em determinada fase - devido aos atrasos da investigação arqueológica - houve a mesma tentação de classificar como "castrejo" todo o espólio cerâmico aparecido nesses povoados, quando, em certos casos, chega a atingir os séculos XII e XIII.

<sup>2</sup> Houve castros que foram abandonados relativamente cedo, enquanto outros voltaram a ser ocupados depois de um período, mais ou menos longo, de abandono. Além disso, é de admitir que alguns deles - mesmo que em área mais reduzida e com menos habitantes - tenham continuado activos, ininterruptamente, até à Idade Média. Será o caso de algumas vilas e cidades da época moderna, cuja a origem remonta à proto-história, mas existem também exemplos no meio rural.

<sup>3</sup> Entre os casos mais celebres contam-se as capelas de S. Romão (em Briteiros), de S. Salvador (no Monte Córdova), de Sanfins ou S. Félix (na citânia do mesmo nome), de Santa Marta das Cortiças (na Falperra - Braga) ou de Santa Tecla (junto à foz do rio Minho, na margem direita).

<sup>4</sup> Reforçando esta ideia da longevidade de alguns motivos ornamentais que voltam a ser utilizados na alta Idade Média citaremos, já fora da área da chamada cultura "castreja" - e portanto impossível de ser classificada com tal - um friso em calcário, moçárabe, aparecido junto à antiga igreja de S. Pedro de Coimbra (cfr. REAL, Manuel Luís - Inovação e resistência: dados recentes sobre a antiguidade cristã no ocidente peninsular, in *Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica*. Lisboa (1992). Barcelona, 1995, figura 3). O relevo é trabalhado em bisel, sendo o desenho muito parecido a frisos de porta encontrados em Briteiros, Vermoim ou Arentim. É de referir que em Vermoim existiu um importante castelo alto-medieval e que o lintel de Arentim surgiu junto à igreja, à mistura com outras pedras seguramente do séc. X, como capitéis «moçárabes» e dois modilhões de rolo (cfr. BARROCA, Mário Jorge - *Contribuição para o Estudo dos Testemunhos Pré-Românicos de Entre-Douro-e-Minho*, Separata das Actas do Congresso Internacional Comemorativo do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga, Braga, 1990, p. 136-141).

Em nosso entender, tem havido uma grande desatenção para com este problema, insistindo-se em critérios de classificação muito rígidos. Algo semelhante poderá ocorrer com a chamada joalheria "castreja", onde ao lado de peças seguramente proto-históricas poderão existir outras de execução mais tardia, dado que uma grande percentagem delas foi parar aos museus com pleno desconhecimento das condições do achado. Trata-se de uma modalidade artística em que a sobrevivência das formas e das técnicas é muito propícia. Contrariamente à época proto-histórica, a investigação sobre a joalheria medieval - nomeadamente a joalheria profana - apresenta um grande vazio, quando são conhecidas inúmeras alusões documentais à riqueza então existente neste domínio. Embora não avancemos com exemplos concretos, susceptíveis de levantar alguma dúvida, é importante referir que, até entre a terminologia usada pelos diplomas mediéviocs, existem argumentos que justificam um alerta para uma revisão mais prudente dos métodos de análise. Um dos exemplos mais interessantes é o celebre testamento de Mumadona, datado de 959 d.C., o qual, entre outras jóias, refere a posse de *torques*.

<sup>5</sup> Acerca dos elementos arquitectónicos decorados de castros do noroeste peninsular. *Revista de Guimarães*, 94, Guimarães, 1984, p. 389-405.

<sup>6</sup> Sobre a escultura de Naranco vejam-se entre outros: GIL LÓPEZ, Juana; MARÍN, Fernando A. - *Santa Maria de Naranco. San Miguel de Lillo*. Oviedo, Principado de Asturias, 1988, p. 45-56; NIETO ALCAIDE, Victor - *Arte Prerrománico Asturiano*. Salinas, Ayalga Ediciones, 1989, p. 144-149; MARIN VALDÉS, Fernando A. - *Santa Maria de Naranco, bestiario y paraíso*. *Boletim del Instituto de Estudios Asturianos*, 134, Oviedo, 1990, p. 413-426; ARIAS, Lorenzo - *Perrománico asturiano. El arte de la Monarquía Asturiana*. Oviedo, Ediciones Trea, 1993, p. 146-151; CASTRO VALDÉZ, César García - *Arqueologia cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1995, p. 319-323 e fig. 361-391.

<sup>7</sup> REAL, Manuel Luís - *Op. cit.*, 1995, p. 26 e fig. 5; CASTRO VALDÉZ, C. G. - *Op. cit.*, 1995, fig. 349 e 406. O segundo exemplo, reproduzido por Valdéz, é uma placa ornamental avulsa, constituindo o baixo-relevo que, pela sua simplicidade, mais se assemelha aos discos pintados de S. Julian de los Prados.

<sup>8</sup> CASTRO VALDÉZ, C. G. - *Op. cit.*, 1995, fig. 341 a 346. Em dois casos existem as mesmas bandas rectangulares de "suspensão".

<sup>9</sup> Para além dos exemplos citados, aparecem na catedral de Oviedo dois baixos relevos com um motivo em forma de disco. Embora a respectiva função não seja clara, é também de realçar a simplicidade linear, bem próxima das pinturas de S. Julian de los Prados, cfr. CASTRO VALDÉZ, C. G. - *Op. cit.*, 1995, fig. 417 e 418.

<sup>10</sup> BARROCA, Mário Jorge - *Op. cit.* 1990, p. 109. Este mesmo autor estudou o sarcófago de Serreleis, em *Necrópoles e sepulturas medievais de Entre-Douro-e-Miño (séculos V a XV)*. Porto, 1987 (edição policopiada), p. 200.

<sup>11</sup> La decoracion de los monumentos ramirrienses, *Boletim del Instituto de Estudios Asturianos*, 5, Oviedo, 1948, p. 55-94.

<sup>12</sup> JUAN, Empar; PASTOR, Ignacio - Los visigodos em Valencia. Pla de Nadal: ¿Una villa aulica?. *Boletim de Arqueologia Medieval*, 3, Madrid, 1989, p. 137-179. Vejam-se particularmente figs. 15, 17 e 18. É importante assinalar o aparecimento, em Pla de Nadal, de um fragmento de pilastra lavrada com caneluras, muito semelhante às representações pictóricas das basílicas asturianas (fig. 16 d).

<sup>13</sup> A decoração dos muros laterais da nave maior lembra muito o esquema utilizado em Santo Apolinário-o-Novo.

<sup>14</sup> Cfr. NIETO ALCAIDE, Victor - *Op. cit.*, p. 202.

<sup>15</sup> A propósito da origem deste tipo de ornamento arquitectónico veja-se particularmente a já citada tese doutoral de César Garcia de Castro Valdéz (nota 6). Por via independente, o autor chega a conclusão idêntica à que avançamos nos estudos preliminares da peça de Sabante, para a exposição *Gália no Tempo* (Santiago de Compostela, 1991). Recordando, do mesmo modo, as figurações circulares do fórum novo de Leptis Magna, às quais acrescenta uma série de exemplos posteriores, aquele investigador conclui: "Em princípio, pues, la tradición del medallón en la enjuta del arco parece bien asentada en el fondo mediterráneo de herencia romana. Nada de germanismo ni en el fondo ni en el ubicación. La iconografía revela puntos destacados de contacto com motivos poleoislámicos, sin desdeñar sus prototipos bizantinos. Los recientes hallazgos de Pla de Nadal arrojan luz sobre la posibilidad de mediación hispánica para formas similares."

A única diferença que mantemos sobre estas conclusões tem a ver com o papel desempenhado pela vila de Pla de Nadal, que o autor aceita como visigótica.

Em nosso entender, os seus medalhões inserem-se de facto no mesmo tipo de corrente que marcou a arquitectura áulica na alta Idade Média e existem aí outros paralelismos além dos discos ornamentais, como é o caso das pilastras estriadas. Tal como Luís Caballero, acreditamos que Pla de Nadal possa ser até posterior à invasão islâmica e, portanto, cronologicamente aproximada das primeiras construções da Côte de Oviedo. O facto de os exemplos asturianos mais antigos aparecerem associados às pinturas a fresco da basílica de Santullano, poderá, contudo induzir a existência de outro tipo de relações artísticas, de certo mais imediatas, com a arquitectura religiosa franco-italica, do período carolíngio. No entanto, há que salvaguardar a grande originalidade dos baixos-relevos de Naranco, igualmente fruto de influências orientais e portadoras de um discurso simbólico preciso, no que respeita a conteúdo ornamental. Aí há que procurar uma matriz diferente e, acaso, uma influência exercida por intermediários hispânicos. Vd. REAL, Manuel Luís - Disco ornamental de Sabante, in *Gália no Tempo*. Santiago de Compostela, Arcebispo de Santiago e Xunta de Gália, 1990, p. 134; CASTRO VALDÉZ, César Garcia - *Op. cit.*, p. 321-322; NOACK-HALEY, Sabine - Tradicion e innovación en la decoración plástica de los edificios reales asturianos, in *III Congreso de Arqueologia Medieval Española* (Oviedo, 1989). Oviedo, 1992, p. 174-184; CABALLERO ZOREDA, Luís - Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media Española..., *Al-Qantara*, 15 (2), Madrid, 1994, p. 337.

<sup>16</sup> FONTAINE, Jacques - *L'art pré-roman hispanique*, vol. I. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1973, p. 256-257

<sup>17</sup> Idem, vol. 2, 1977, p. 30-32

<sup>18</sup> É também a Beato de Liébana que se deve o mais antigo hino peninsular em louvor de Santiago, facto que o confirma, de certo modo, como arauto da política oficial da corte asturiana.

<sup>19</sup> O próprio Califado de Córdoba não ficou imune a este movimento, dada a importância concedida à arquitectura áulica. Mesmo a grande mesquita inclui os medalhões entre a gramática ornamental das suas teorias de arcos, na maqsura de Al-Hakam II: cfr. BORRAIS GUALIS, Gonzalo M. - *El Islam. De Córdoba al Mudejar*. S.l., Silex, 1990, p. 39.

<sup>20</sup> NIETO ALCAIDE, Victor - *Op. cit.*, p. 49-51, discorre igualmente sobre certos laços existentes entre o mundo carolíngio e o papado com a Côrte de Oviedo.

<sup>21</sup> Isto também é válido para obras posteriores, como San Salvador de Valdedios ou Santa Maria de Lebeña. Veja-se a este respeito, por exemplo, Isidro G. Bango Torviso - *Alta Idade Média. De la tradición hispanogoda al románico*. S.l., Silex, 1989, p. 85-90.

<sup>22</sup> Além de Santa Sabina de Roma este tipo de grelhas encontram-se também, por exemplo, em San Giorgio el Velabro, em Santa Prassede de Roma e em Castel S. Elia de Nepi, datáveis do primeiro quartel do séc. IX. É curioso referir que na cripta de Santa Prassede existem discos em estuque exactamente com o mesmo desenho da roseta interna do clipeo de Sabante. Cfr. *Roma e l'età Carolingia*, Roma, Multigrafia Editrice, 1976, p. 312-317 e figs. 303-309.

<sup>23</sup> REAL, Manuel Luís - *O românico condal em S. Pedro de Rates e as transformações beneditinas do século XII*. Sep. de "Povo do Varzim. Boletim Cultural" 21(1) Povo do Varzim, 1982, p. 10 e fig. 29; BARROCA, Mário Jorge - *Op. cit.*, 1990, p. 133-134.

<sup>24</sup> ARIAS PARAMO, Lorenzo - Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana: la iglesia de San Julian de los Prados, in *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina ... Ravenna*, Edizioni del Girasole, 1992, p. 11-62; idem - Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana: el palacio de Santa Maria de Naranco. *Madridier Mitteilungen*, 34, Mainz, 1993, p. 282-307.  
A influência da modulação clássica incide também sobre a arquitectura árabe.

<sup>25</sup> GUERRA CAMPOS, José - *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apostol Santiago*. Santiago de Compostela, 1982, p. 191-297. Infelizmente não pudemos ter acesso a HAUSCHILD, Theodor - *Archeologia and the Tomb of St. James*. in *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tübingen, 1992, p. 89-103; veja-se, contudo, ARBEITER, Achim - Santiago de Compostela. As arquiteturas xacobeas na Alta Idade Média, in *Santiago - Al Andalus*. Santiago de Compostela, 1997, p. 133-155.

<sup>26</sup> REAL, Manuel Luís - *Op. cit.*, 1995, p. 64-68; BARROCA, Mário Jorge e REAL, Manuel Luís - As caixas-relicário de São Torcato. Guimarães (séculos X-XIII). *Arqueologia Medieval*, 1, Porto, p. 135-168.

<sup>27</sup> REAL, Manuel Luís - Pousada de Santa Marinha. Guimarães. *Boletim Cultural da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, 130. Lisboa, 1985, nomeadamente pág. 17-30.

<sup>28</sup> SAEZ, Emílio - Ramiro II, rey de "Portugal" de 926 a 930. *Revista Portuguesa de História*, 3, Coimbra, p. 271-290.

<sup>29</sup> COSTA, Avelino de Jesus da - *O bispo D. Pedro e a organização da diocese de Braga*, vol. 2, Coimbra, 1959, p. 101. É de referir que junto à igreja de São João de Rei fica no lugar do Paço e que no interior do templo existe um capitel de acanto, em mármore, que serve de pia de água benta. Julgamos tratar-se de uma peça datável do séc. X.

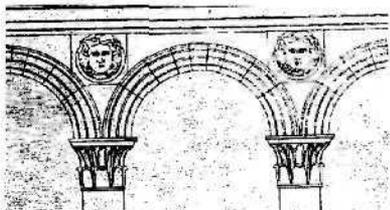
<sup>30</sup> D. Chamoá Rodrigues, sobrinha de Mumadona Dias foi proprietária de vários castelos na zona da Beira Interior - cfr. BARROCA, Mário Jorge - Do castelo da Reconquista ao castelo Românico (séc. IX a XII). *Portugalia*, Nova série, 11-12, Porto, 1990-1991, p. 94-98.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 67-68 e figs. 4, 7, e 31.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 66-67

<sup>33</sup> COIXÃO, António do Nascimento Sá - *Carta arqueológica do concelho de Vila Nova de Foz Côa*. V. N. de F., Câmara Municipal, 1996, p. 175-181.

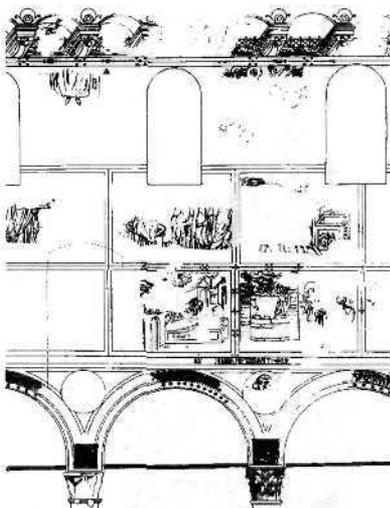
<sup>34</sup> Um primeiro estudo foi por nós efectuada no catálogo *Galícia no Tempo*, por amável convite do director do Museu de Pontevedra, Doutor José Carlos Valle Pérez, a quem agradecemos; cfr. nota 15.



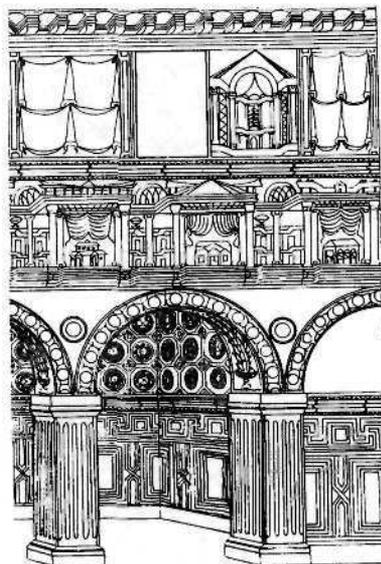
1. Pórtico do *forum* de Leptis Magna (seg. L. Crema)



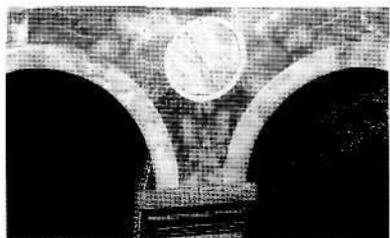
2. Basílica de Sant'Apollinare Nuovo, em Ravena (seg. X. Barral)



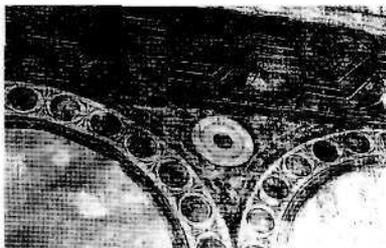
3. Fresco de S. Salvatore di Brescia (seg. A. Peron)



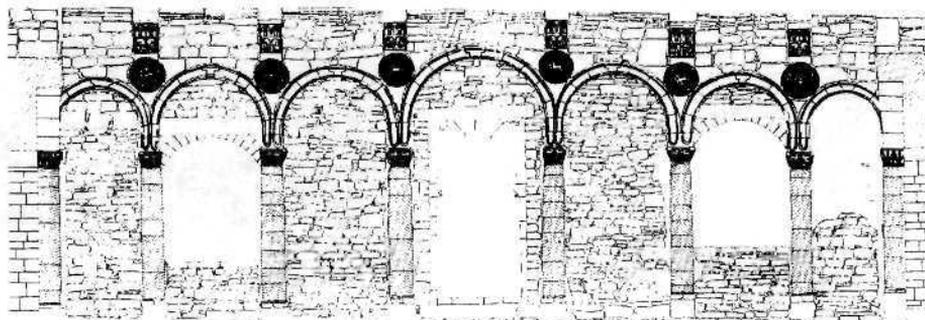
4. Fresco de S. Julián de los Prados, em Oviedo (seg. M. Berenguer)



5. Pormenor da tribuna de Aquisgrano (seg. X. Barral)



6. Decoração da capela sul de S. Julián de los Prados (seg. L. Arias)



7. Pared interior de Santa Maria de Naranco, em Oviedo (seg. L. Arias)



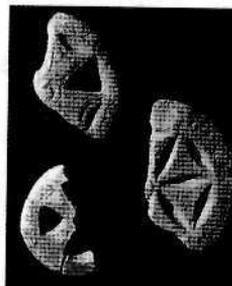
8. Clípeo de Naranco (seg. L. Arias)



9. Clípeo de Sabante (Museu Provincial de Pontevedra)



10. Estela de Âncora (Museu Martins Sarmento)



11. Discos alto-medievais, do Museu de Beja



12. Sarcófago de Serreleis, no Museu Pio XII (Braga)



13. Elementos decorativos de S. Pedro de Balsemão