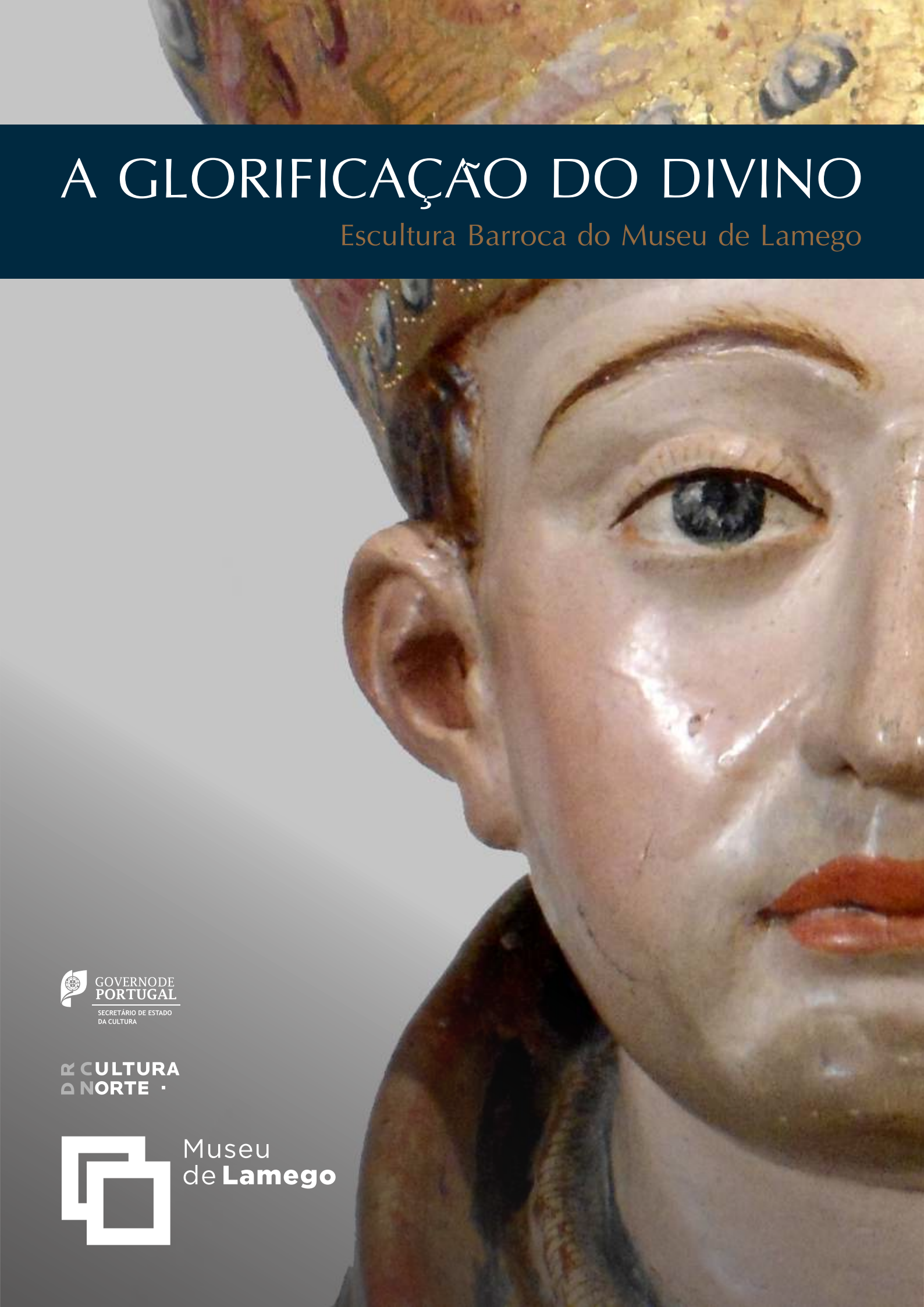
A GLORIFICAÇÃO DO DIVINO

Escultura Barroca do Museu de Lamego



GOVERNO DE PORTUGAL
SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

DRC NORTE

Museu de **Lamego**

A GLORIFICAÇÃO DO DIVINO

Escultura Barroca do Museu de Lamego

GOVERNO DE PORTUGAL
SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

DRC CULTURA NORTE

Museu de Lamego

EXPOSIÇÃO

DIREÇÃO

Luís Sebastian (DRCN-Museu de Lamego)

COMISSARIADO

Alexandra Isabel Falcão (DRCN - Museu de Lamego)

CONSERVAÇÃO

Isabel Oliveira (Detalhe, Lda.)

Pedro Martins dos Santos (Detalhe, Lda.)

Raquel Oliveira (Detalhe, Lda.)

Paula Pinto (DRCN - Museu de Lamego)

DESIGN

Luís Sebastian (DRCN-Museu de Lamego)

PRODUÇÃO E MONTAGEM

Museu de Lamego

PubliServ, Lda.

COLEÇÃO

Museu de Lamego

COMUNICAÇÃO

Patrícia Brás (DRCN - Museu de Lamego)

SECRETARIADO TÉCNICO

Paula Duarte (DRCN - Museu de Lamego)

AGRADECIMENTOS

Município de Lamego

Detalhe, Lda.

The J. Paul Getty Museum - The Getty

apoio institucional

apoio empresarial

OLIVEIRAS OURIVESARIA

MULTIOPTICAS LAMEGO

CATÁLOGO

DIREÇÃO

Luís Sebastian (DRCN - Museu de Lamego)

COORDENAÇÃO DE TEXTOS

Alexandra Isabel Falcão (DRCN - Museu de Lamego)

TEXTOS

Alexandra Isabel Falcão (DRCN - Museu de Lamego)

António Ponte (Direção Regional de Cultura do Norte)

Luís Sebastian (DRCN - Museu de Lamego)

Pedro Martins Santos (Detalhe, Lda.)

COLABORAÇÃO

Helena Lemos

DESIGN GRÁFICO

Paula Pinto (DRCN - Museu de Lamego)

FOTOGRAFIA

Detalhe, Lda.

Direção-Geral do Património Cultural/ Arquivo de Documentação Fotográfica - (DGPC/ADF). José Pessoa

DRCN - Museu de Lamego - Alexandra Pessoa, José Pessoa, Luís Sebastian e Paula Pinto

Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, IP / Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (IHRU/SIPA)

ISBN

978-989-98657-8-5

EDIÇÃO

Direção Regional de Cultura do Norte | Museu de Lamego

DATA DE EDIÇÃO

Abril de 2015

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

ANTÓNIO PONTE
Diretor Regional de Cultura do Norte — 05

LUÍS SEBASTIAN
Diretor do Museu de Lamego — 07

PARTE I
A MUSEALIZAÇÃO DO DIVINO

Das obras tôscas e inclassificáveis ao admirável retábulo que o consagrado escultor Macário Diniz ofereceu ao Museu da sua terra
História de uma coleção
Alexandra Isabel Falcão — 10

PARTE II
A GLORIFICAÇÃO DO DIVINO

Intervenção no conjunto escultórico pertencente à Capela de S. João Evangelista do Museu de Lamego
Pedro Martins Santos — 34

Catálogo da exposição "A Glorificação do Divino"
Alexandra Isabel Falcão — 50

PARTE III

Antologia de textos de João Amaral sobre escultura
Organizada por Helena Lemos — 142

Fontes bibliográficas — 186

A Glorificação do Divino | Caderno Museográfico — 196



INTRODUÇÃO

ANTÓNIO PONTE
Diretor Regional de Cultura do Norte

Considerada a maior e mais valiosa capela do claustro maior pelo inventário realizado em 1897, a Capela de São João Evangelista *"com todos os lados de entalhado dourado [...] na mesma forma, e com o mesmo santuário"*, apresentava um retábulo de estrutura maneirista, pese embora incluir alguns elementos que permitem considerá-lo de transição para o estilo nacional. Analogamente às demais capelas do extinto Convento de Religiosas Clarissas das Chagas, também esta se encontra no Museu de Lamego*.

A Glorificação do Divino nomeia a exposição temporária do conjunto de vinte e seis esculturas polícromas barrocas pertencentes à coleção do Museu de Lamego suscitada, em boa hora, pelo restauro das dezanove esculturas remanescentes do retábulo de São João Evangelista. O restauro da imaginária do retábulo de São João Evangelista do Convento das Chagas orientou o olhar sobre *"uma iconografia de combate, de testemunho e de catequese"* (Flávio Gonçalves) em que as imagens são manifestação do culto exterior e glorificação de Deus e dos Santos.

Que a *Glorificação do Divino* possa ser, também, lugar da glorificação dessa Beleza que salvará o mundo (Fiódor Dostoiévski).

*Carla Sofia Ferreira QUEIRÓS, *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1689-1980*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001

[Página anterior: Pormenor da escultura *Santa Quitéria*. © Fotografia: DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa]

LUÍS SEBASTIAN
Diretor do Museu de Lamego

Indubitavelmente uma das peças maiores da exposição permanente do Museu de Lamego, o retábulo de São João Evangelista faz parte de um conjunto de 4 retábulos provenientes do antigo Convento das Chagas, casa feminina da Ordem de São Francisco, encerrado formalmente aquando da extinção das ordens religiosas em Portugal em 1834.

Desmontado, transportado e finalmente remontado no interior do museu entre 1942 e 1944 por iniciativa do então diretor João Amaral, esta transferência não se fez no entanto sem algum sacrifício da sua estrutura original, imposto pela adaptação ao espaço disponível, e possível. Já a observação de pelo menos parte das esculturas inseridas nos seus nichos, apontava para uma reutilização secundária. Não obstante a possibilidade de algumas destas reutilizações terem acontecido já desde o século XVII-XVIII, levanta-se a forte possibilidade de aquando do seu transporte para o museu a sua "reinvenção" enquanto retábulo ter incluído inclusive a inserção de esculturas não pertencentes ao conjunto inicial.

Apesar de desde então ter sido sujeito a algumas intervenções pontuais, o estado de conservação do retábulo de São João Evangelista era, no ano de 2013, claramente preocupante, levando a Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN) a decidir-se pelo seu integral restauro. Este é iniciado em novembro de 2013, sendo atribuída a responsabilidade da sua execução à empresa Detalhe, Lda.

Considerando o relevo histórico e artístico do conjunto a restaurar, entre estrutura, talha dourada, pintura e escultura, e a complexidade da intervenção a realizar; o tempo necessário à sua correta realização; e ao facto de o conjunto se encontrar em pleno percurso de visita, preteriram-se as opções convencionais de isolamento da área de trabalho ou deslocação para laboratório, em favor de assumir os trabalhos de restauro "ao vivo". Esta opção, ainda que técnica e logisticamente mais complexa, veio permitir ao tão necessário restauro do conjunto acrescer a interessante mais-valia de tornar a própria execução em si uma atividade educativa de sensibilização do público para a importância e complexidade do processo de restauro.

Temos aqui que admitir que a escala da reação do público ao restauro "ao vivo" do retábulo de São João Evangelista ultrapassou todas as nossas expetativas, à qual temos ainda a acrescentar a cobertura dada à iniciativa pela comunicação social.

Este facto, aliado à grande interação conseguida entre os visitantes e a equipa de restauro, que em permanência souberam manter um diálogo aberto, informal e instrutivo

com o público, contribuíram para o alargamento do prazo de execução, conscientemente permitido, e nessa perspetiva visto não como um aspeto negativo, mas como uma atividade educativa por si só. Esta opção apenas foi possível devido à enorme abertura que a empresa Detalhe, Lda. revelou durante todo o processo, assumindo um papel mais de parceria que de simples adjudicatário responsável pela execução.

Apesar do indiscutível interesse de todo o conjunto do retabular, o restauro das 19 esculturas integrantes veio ainda salientar a sua qualidade, tantas vezes ocultada pela sua exposição nos nichos do retábulo. Essa qualidade veio por sua vez impor de forma natural a ideia de aproveitar ainda a oportunidade para realizar uma exposição temporária, reunindo todo o conjunto de 26 esculturas polícromas barrocas pertencentes à coleção do Museu de Lamego, integrantes em retábulos, expostas individualmente ou em reserva.

A esta exposição viríamos a dar o título "A Glorificação do Divino", patente entre 17 de maio e 22 de junho de 2014, a qual apenas se tornou possível devido ao apoio mecenático das empresas Multiópticas-Lamego e Oliveiras Ourivesaria.

Ao conjunto de esculturas expostas não deixamos de juntar dois outros núcleos expositivos, um dedicado às técnicas de produção e outro ao seu restauro. No primeiro recriou-se uma oficina, novamente apenas possível graça à colaboração da empresa Detalhe, Lda., enriquecido pelo visionamento contínuo de um vídeo didático gentilmente cedido pelo J. Paul Getty Museum. No segundo optou-se pela projeção de imagens de todo o processo de restauro das esculturas do retábulo de São João Evangelista.

Com a publicação deste catálogo fechamos agora completamente o ciclo iniciado em novembro de 2013, procurando que este constitua um documento testemunho quer do restauro, quer da exposição daí resultante.



PARTE I

A Musealização do Divino

Das obras tôscas e inclassificáveis ao admirável retábulo que o consagrado escultor Macário Diniz ofereceu ao Museu da sua terra
História de uma coleção

Alexandra Isabel Falcão

Séculos XIII e XIV

Não sendo muito numeroso, o acervo de escultura do Museu de Lamego é constituído «grosso modo», por imaginária avulsa ou de animação arquitetónica, de caráter religioso, com exemplares que se situam, em termos cronológicos, nos séculos XIII e XIV e, mais tarde, no século XVIII. Constituído por cerca de meia centena de entradas de inventário que obedecem a essa tipologia, a sua origem confunde-se com os antecedentes da criação do próprio museu.

Efetivamente, na primeira década do século XX, o último bispo a residir no antigo paço, D. Francisco José Ribeiro de Vieira e Brito (1901-1922) *propoz-se constituir no Palacio Episcopal um muzeu de esculptura, reunindo o que, pelas egrejas das freguezias circumvizinhas poderia haver de dispensavel, e de mal apreciado*[1]. Todavia, os resultados não foram os esperados, referindo mais adiante, J. J. Rodrigues em *«O Paço Episcopal de Lamego»*[2] (1908), que *a busca porém foi trabalhosa, e poucos fructos deu*[3].

Apesar da expressão de desalento, não deixa de ser significativo que o antigo prelado desejasse criar um museu de escultura, quando no palácio episcopal avultavam a pintura, objetos de sumptuária e artes decorativas. É muito provável que implícita a esta pretensão estivesse o entusiasmo do bispo pelo *achado* de um conjunto de quatro esculturas que fizera recolher ao paço, e que ainda hoje constituem o núcleo fundamental de escultura medieval do museu: uma imagem da Virgem e o Menino, duas dos apóstolos S. Pedro e S. Paulo[4],

[Página anterior: Pormenor da escultura *Sant'ana ensinando a Virgem.* © Fotografia: DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa]

que embora o anterior autor repute como *obras tôscas e inclassificáveis*[5], não terão passado despercebidas a D. Francisco José, e uma imagem da Virgem da Expectação.

Quando três anos depois, com a aplicação da *Lei da Separação do Estado da Igreja*, se realiza o arrolamento dos bens da Mitra da Diocese nos edifícios do paço episcopal, a 1 de setembro de 1911, as quatro imagens encontravam-se resguardadas no salão da biblioteca [fig. 1], sendo-lhes então reconhecida a antiguidade, raridade e o interesse arqueológico e artístico[6].

São incorporadas na coleção do *Museu de Arte e Arqueologia e Numismática*, criado em 1917, e é no salão nobre, que as vai encontrar, dois anos mais tarde, o investigador Vergílio Correia:

Ao fundo deste salão varias esculturas arcaicas solicitam logo a nossa atenção. E' primeiro uma serie de trez imagens em madeira que possivelmente remontam ao seculo XIII, representando a Senhora e os apostolos Pedro e Paulo. Os apóstolos parecem arrancados de um postal (sic) *românico, com as suas faces paradas, as barbas talhadas rectilineamente, as pregas rigidas do vestuario caindo sem maleabilidade, os pés e as mãos apontados rudimentarmente. A Senhora, de factura um pouco mais cuidada, mas em muito mau estado de conservação, aparenta-se com as primeiras virgens góticas.*
São, em madeira, as mais antigas esculturas de que tenho conhecimento em Portugal[7].

Com efeito, são muito poucas as esculturas em madeira do século XIII e XIV que se conservam em Portugal. Certamente que as houve, mas seja pela natureza do material, seja pela mudança de gosto operada nos séculos seguintes, que privilegiou a pedra como matéria-prima, são em número reduzido as que nos chegaram[8].

A origem dos exemplares do museu tem sido associada à igreja de São Pedro de Balsemão, em Lamego, cuja fundação remonta ao século VI. Harmonizam-se, em termos figurativos, com convenções em uso nas oficinas peninsulares ducentistas, caraterizadas pelo hieratismo, frontalidade e rigidez das representações, e pelas formas mais repetitivas do que criadoras, sublinhando-se a intenção do objeto de culto em



Fig. 1 _ Biblioteca do Paço Episcopal, c. 1908. *In* José Júlio Rodrigues, *O Paço Episcopal de Lamego*, 1908 (Separata do Boletim da Associação do Magistério Secundario Official).
Fotografia J.J. Rodrigues/ reprodução DRCN - Museu de Lamego.
Alexandra Pessoa.



Fig. 2 _ São Pedro, Virgem com o Menino e São Paulo. Séc. XIII. Ig. de S Pedro de Balsemão.
Museu de Lamego (Invs. 132, 131 e 133)
© DGPC/ADF. José Pessoa

detrimento de valores plásticos. No entanto, diferenças visíveis na conceção formal, tratamento de volumes e de talhe, poderão estar relacionadas com encomendas e/ou cronologias distintas, que sobretudo a Virgem com o Menino parece evidenciar. O abandono de um modelo representacional da Virgem do género *Sedes Sapientiae* [trono da sabedoria], com a Virgem em cadeira, de iconografia bizantina, que marcou a arte românica, por uma figuração de Maria de pé, com o filho no braço esquerdo, a *eleousa*, que num movimento segura o manto, reforçando o sentido de humanidade, poderá indiciar uma produção mais tardia, como, aliás, Vergílio Correia já assinalara. [fig. 2]

O mesmo autor acrescenta sobre a última das esculturas que viu nesse salão:

Faz-lhes companhia uma Senhora da Expectação, em pedra de Ançã, representada com um realismo puramente medieval a Virgem grávida, a mão esquerda pousada sôbre o ventre, no mesmo gesto cheio de abandono e de resguardo que as pejadas soem fazer[9].

A imagem a que estas linhas se referem é exemplo da grande devoção que o tema da Virgem grávida de Jesus após a Anunciação gozou em Portugal e em Espanha, sobretudo em tempos do gótico, apesar do culto se ter iniciado muito antes, no século VII, durante o X Concílio de Toledo (656). Foi nessa altura que foi decretada a celebração da Expectação da Virgem, a decorrer nos oito dias que precediam o nascimento do Menino.

O desfasamento temporal que há entre a origem do culto e a sua propagação poderá encontrar explicação na *capacidade empática* - como Paulo Pereira tão bem observou[10] - que a arte gótica soube emprestar à iconografia da Expectação, pelo modo humanizado como representa a figura divina. Essa dimensão sensível da figuração da Mãe de Jesus viria mais tarde a ser encarada com desconfiança, e explica também o facto de muitas dessas imagens, sobretudo a partir do século XVII, terem sido destruídas (enterradas ou mutiladas), por determinação da legislação sinodal da Igreja pós-tridentina, receosa da deturpação do divino que estas pudessem sugerir[11].

Apesar do controlo que as autoridades religiosas exerciam para

que se verificasse um rigoroso cumprimento das directrizes de Trento, subsistiram entre nós numerosas esculturas da Virgem da Expectação ou do *Ó*, como também eram conhecidas[12].

Datadas da primeira metade do século XIV, a maior parte está atribuída a Mestre Pêro ou tem claras afinidades com a produção deste escultor, de provável origem catalã. Responsável pela renovação da escultura coimbrã de Trezentos, foi o autor das Virgens do Ó da Sé de Coimbra (hoje, no Museu Nacional Machado de Castro, inv. MNMC 645) e do Museu Nacional de Arte Antiga e, entre outras, da arca feral de Isabel de Aragão[13], a rainha santa tumulada no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra.

As semelhanças formais e estilísticas entre os exemplos apontados, e a imagem que D. Francisco José trouxe para o paço episcopal de Lamego [fig. 3], permitem associá-la à oficina deste escultor. Proveniente da igreja do Mosteiro de São João de Tarouca revela de modo muito expressivo a devoção dos monges cistercienses por Maria, a quem chamavam «Mãe dos cistercienses» e que tem origem na veneração do patriarca S. Bernardo que, justamente trata o tema da fecundidade de Maria, comparando-a com a maternidade universal da Igreja[14].

Atribuído ao mesmo escultor, e na mesma igreja, encontra-se uma imagem do Anjo da Anunciação[15] [fig. 4]. Descontextualizadas, as duas esculturas poderiam formar, como sugeriu Reynaldo dos Santos[16], um conjunto referente ao episódio da Anunciação[17], de que subsistem diversos exemplares em Portugal (na igreja de Nossa Senhora do Castelo de Montemor-o-Velho) e em Espanha (nas catedrais de Santiago de Compostela e de Palência), próximos da produção deste escultor[18].

Se as afinidades existentes entre a imagem do arcanjo de Tarouca e a dos anjos do túmulo do arcebispo de Braga, D. Gonçalo Pereira[19], obra comprovadamente de mestre Pêro, serviram de fundamento a essa atribuição, pensamos que, sem uma análise profunda da peça, deverão ser mantidas algumas reservas sobre questões autorais e, por conseguinte, sobre a possibilidade de pertencerem a um mesmo conjunto iconográfico.

Fig. 3 _ Virgem da Expectação. Mestre Pêro, 1330-1340. Mosteiro de São João de Tarouca.
Museu de Lamego. Inv. 129
© DGPC/ADF. José Pessoa



Fig. 4 _ Anjo da Anunciação. Mestre Pêro (atribuído), c. 1330-1340.
Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca
© DRCN - Museu de Lamego. Luís Sebastian



O núcleo de imaginária medieval do museu seria complementado por uma segunda imagem da Virgem da Expectação [fig. 5] que, apesar de alterada por posteriores repintes, possui as caraterísticas das anteriores.

Fig. 5 _ Virgem da Expectação. 1330-1340. Sé de Lamego (?) / Hospital da Misericórdia de Lamego.
Museu de Lamego. Inv. 130
© DGPC/ADF. José Pessoa

De origem incerta, a sua presença em Lamego, deve estar relacionada com a nomeação de D. Frei Salvado Martins para a catedral lamecense, onde governou entre 1331-1349. Frade franciscano, de quem se refere a *singular* devoção à Virgem[20], foi, igualmente, uma figura preponderante na corte de Isabel de Aragão, a quem coube, enquanto seu confessor, redigir o testamento e assistir na morte a rainha[21] (1336), sendo possivelmente de sua autoria a primeira biografia de Dona Isabel, escrita pouco tempo depois do seu desaparecimento. Como é sabido, foi justamente com o intuito de executar o túmulo da que viria a ser Santa Isabel (c. 1330, ainda em vida da rainha), que mestre Pêro veio para Coimbra[22].

Posteriormente, diversas notícias sobre o Hospital da Misericórdia de Lamego permitem acompanhar a possível trajectória desta imagem, desde o século XVI até à sua incorporação no museu, na década de 30 do século XX. Sobre o primitivo hospital, fundado em 1519, sabe-se que tinha capela e que a mesma foi restaurada em 1597, a expensas de D. Filipa Rodrigues do Amaral, que a dedicou a Nossa Senhora da Anunciação[23], sendo admissível que a ligação da escultura a esse estabelecimento remonte a essa época.

Mais tarde, uma escritura de obrigação de óbito[24] de 1756, que o provedor e irmãos da Santa Casa da Misericórdia de Lamego se obrigaram a cumprir por alma do bispo D. Frei Feliciano de Nossa Senhora, informa-nos que a imagem se encontra na capela do mesmo hospital. Mas, por essa altura, já este passara para o novo edifício, construído para o efeito, em 1727, no terreiro da Sé, possivelmente no mesmo local onde o anterior se encontrava erigido[25].

Dos três mil cruzados com que o piedoso D. Frei Feliciano de Nossa Senhora dota a Santa Casa da Misericórdia, e que a escritura atrás menciona, parte destinava-se para o

azeite da lampeda que estará todo o dia e toda a noite aseza e no dia da Nossa Senhora da Espetasam na capella donde



ella está colucada a dita Senhora se lhe dirá huma missa pella sua alma todos os annos enquanto o mundo fôr mundo[26].

A nota acima referida constitui um testemunho muito interessante, que invalida algum pudor que ainda pudesse subsistir, em meados do século XVIII, em relação ao realismo que carateriza a iconografia da Expectação. Recorde-se que ainda no século anterior, as constituições sinodais do bispado de Lamego (1639) ordenavam que fossem enterradas nas igrejas as imagens com *abufos ou erros contra a verdade dos Mysterios Divino*[27].

No século XIX, é inaugurado o novo hospital da Santa Casa da Misericórdia de Lamego, no dia 15 de Maio de 1892, dez anos depois do rei D. Luís I ter assentado a primeira pedra para a sua construção. Diz-se que, nesse mesmo dia, apareceram os doentes vindos do velho[28]. A escultura da Virgem do Ó acompanhou a mudança, e durante vários anos foi venerada com grande devoção, em altar próprio, na enfermaria das parturientes do novo hospital. [fig. 6]

Após vinte anos de aturados esforços, o primeiro diretor do Museu de Lamego, João Amaral, consegue, por fim, fazê-la integrar a coleção do museu[29]. Uma vez desafeta ao culto, não foi fácil destituir-lhe o conteúdo sagrado ou religioso que lhe era inerente, continuando por vários anos a ser procurada para veneração por parturientes que lhe acendiam velas ou lamparinas[30].

Se aos dois exemplares que estão no museu juntarmos a imagem da Virgem do Ó, possivelmente ligada à figura do bispo do Porto D. Afonso Pires (1359-1372), que se encontra na igreja de São Pedro de Balsemão, onde, para além de se fazer sepultar, instituiu um morgado, dotado da respetiva capela de invocação de Santa Maria[31], Lamego será a cidade que reúne o maior número destas representações de expressão gótica.

O conjunto de escultura medieval do museu deve ter permanecido em exposição no salão nobre entre c.1919 e 1930-31, altura em que têm início as obras de beneficiação e ampliação promovidas no Museu de Lamego pela Direção-



Fig. 6 _ Escultura da Virgem do Ó no altar do Hospital da Misericórdia de Lamego, c. 1906. *In* A. da Rocha Brito, "A Gestação na Escultura Religiosa Portuguesa. Nossa Senhora do Ó". *O Tripeiro*, 5.ª Série, Ano I, n.º 9, Janeiro de 1946. Fotografia de Manuel Monteiro/reprodução: Museu de Lamego - DRCN. Alexandra Pessoa.

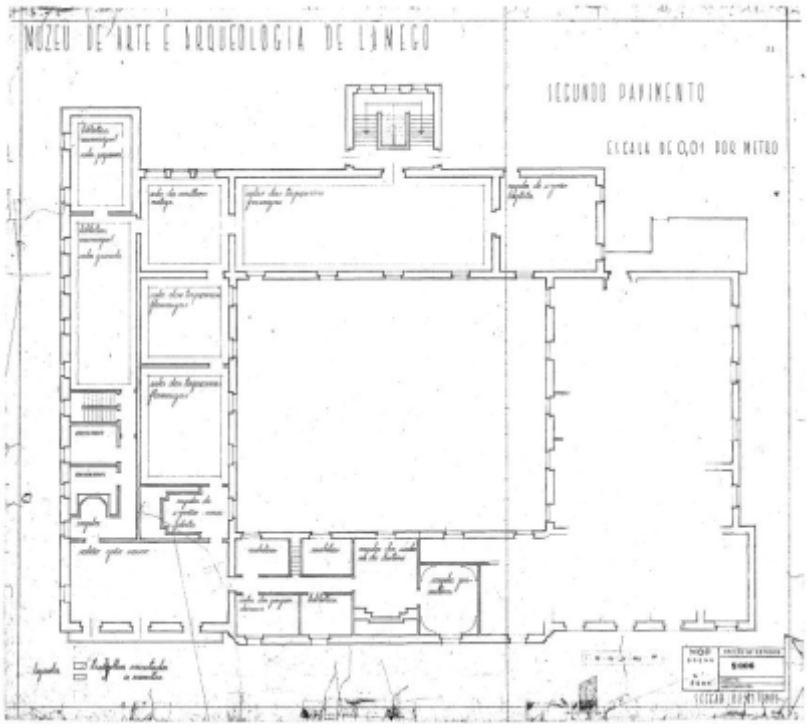


Fig. 7 _ Projeto de obras a efetuar no 1.º piso do Museu de Lamego, executado pelo engenheiro Alberto Manuel Arala Chaves, c.1937 (SIPA. Desenho 157435). © IHRU/SIPA.

Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sob o patrocínio do Estado Novo que pretendia *engrandecer um dos museus de província que mais preciosidades possuía, dotando-o de condições que permitissem apresentar condignamente as colecções*[32].

Concluídas as obras de pedraria no salão nobre, que por essa altura ameaçava ruína, e nas diversas dependências que o museu ocupava no primeiro piso do edifício, entre 1936 e 1939 decorreram os trabalhos de marcenaria que incluíam a substituição de tetos e soalhos, a aplicação de lambrins apainelados e alizares em castanho, assim como a substituição e adaptação de portas, portadas e caixilharias[33]. Dotaram-se, deste modo, as dependências que o museu ocupava no antigo paço de uma organização lógica e coerente, obtida através da uniformização de formas e materiais, num claro compromisso com novas práticas museográficas que vigoravam na Europa, na primeira metade do século XIX, e de que o Museu Nacional de Arte Antiga foi paradigma para o caso português[34]. Do mesmo modo, seguindo uma das principais tendências em voga, em que a *arte é apresentada no seu ambiente próprio, colocada entre as suas contemporaneas e disposta entre elas, no local em que o seu primitivo destino lhes teria presumivelmente dado*[35], houve lugar a uma profunda alteração na organização dos espaços e na exposição das coleções. Assim, de acordo com o projeto, a *escultura antiga* passou a ocupar uma sala que lhe foi especificamente destinada, imediatamente a seguir ao salão nobre, uma das mais importantes salas de exposição, onde se podia apreciar a coleção de tapeçaria francesa e a anteceder as salas de tapeçaria flamenga, as mais importantes da exposição do museu. [fig. 7]

Numa lógica de encenação do espaço que remetesse para o contexto religioso que originalmente as esculturas ocupavam, foi dada especial atenção à conceção de mobiliário expositivo que servisse para apresentar as esculturas inspirado no mobiliário litúrgico (nichos e altares) coevo à produção das mesmas. Significativo a esse nível, foi o armário, em estilo românico, mandado executar em 1936 a Manuel Monteiro Vouga Júnior, para exposição das três imagens do século XIII[36]. [fig. 8]

Na década de 40 do século XX, o núcleo de escultura medieval seria, porém, valorizado mais pelo seu interesse arqueológico do que por valores estético-artísticos e, desse modo, integrado na nova galeria de exposição, que resultou do alargamento do museu ao rés-do-chão do antigo paço, onde, de acordo com a ideologia defendida pelo Estado Novo, de valorização e afirmação do povo português e da sua identidade nacional, se distribuíam as espécies ligadas sobretudo à arqueologia, indústrias tradicionais e etnografia.

Com efeito, nas 14 salas da nova galeria disponham-se, entre outros e aparentemente sem outro critério para além do exposto:

objectos de serralharia, aplicações de latão para mobiliário, baús e arcas, lampiões da antiga iluminação pública, lanternas processionais, coleção de papéis policromados (…) coches, liteiras e cadeirinhas, ***esculturas arcaicas em calcário e madeira****, pórticos de granito, túmulos, inscrições e padrões de várias épocas, estelas e outras espécies de origem romana; cruzeiro gótico, sarcófago, secção etnográfica…*[37]

Na sequência de nova reformulação do espaço expositivo, as imagens regressariam à exposição do piso nobre do edifício. Inicialmente, de novo no salão nobre, onde são descritas c. 1968[38], e mais tarde, dispersas por diferentes salas[39]. Só nos inícios do século XXI, o Museu de Lamego voltou a ter uma sala dedicada em exclusivo à escultura medieval, de modo a realçar a sua raridade e representatividade no panorama da produção de imaginária em Portugal.

Fig. 8 _ Móvel expositor executado por António Monteiro Vouga Júnior, em1936, para a exposição das esculturas do século XIII. Museu de Lamego © DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa



Séculos XV e XVI

A avaliar pela ausência de testemunhos existentes na coleção do museu referentes aos séculos XV e XVI, poder-se-ia pensar que em Lamego, e região envolvente, não houve produção ou aquisição de imaginária avulsa durante este período. Nada porém mais falso. Conservam-se numerosos exemplares distribuídos por igrejas da cidade e diocese e, mais recentemente, no Museu Diocesano.

Do século XV e executadas em pedra, refiram-se, entre outras, as três imagens que se conservam em Tarouca, na matriz de Ucanha, e que devem ter pertencido a um *Calvário*: a Virgem (da Piedade), São João Evangelista e Santa Maria Madalena; a imagem de São Sebastião, da matriz de Meda[40]; em Lamego, as duas imagens de Cristo Crucificado[41], uma da paróquia de Vila Nova de Souto de el-Rei e a outra da Penajóia, ambas em madeira, e no Arquivo-Museu da Diocese de Lamego, também em madeira, uma belíssima Virgem da Esperança, de Magueija[42] e ainda o São Sebastião, da paróquia de Bigorne (Lamego)[43].

Do século XVI apontam-se como exemplos, entre outros, as duas imagens de Santa Bárbara: a primeira, de influência flamenga, em madeira policromada, pertence à igreja de São Pedro de Tarouca[44], e a segunda, em calcário, pertencente à capela de Colo do Pito (Lamego)[45]. Todas de evocação mariana, e executadas em pedra, enumeram-se as imagens das igrejas de Macieira, Sarzeda, Ferreirim (Sernancelhe)[46] e as das capelas de N. Sra. da Esperança e de N. Sra. dos Meninos, em Lamego[47].

Bastariam estes exemplos para se concluir que as obras de construção e reedificação de igrejas e capelas que proliferaram na diocese de Lamego, nos séculos XV e XVI, foram acompanhadas por uma inovação dos espaços, através da aquisição de pinturas e esculturas produzidas de acordo com figurinos artísticos de tradição gótica, renovada pela introdução de paradigmas estéticos do renascimento, de influência flamenga e italiana[48].

O facto de a maior parte dos espécimes conhecidos ser produzido em pedra contribuiu para a sua preservação ao longo dos séculos e para que se tivessem mantido em perfeitas condições para cumprirem a função cultual a que se destinavam. Do mesmo modo, o facto de os espaços religiosos, onde permanece a maior parte, ainda se encontrarem afetos ao culto, poderá também explicar a ausência da imaginária deste período na coleção do museu. Inversamente, as condições de incorporação das esculturas medievais provenientes da igreja de São Pedro de Balsemão e do Mosteiro de São João de Tarouca ilustram bem as duas situações. As primeiras, segundo parece, há muito que haviam sido retiradas do culto, tendo aparecido debaixo de terra, certamente mandadas enterrar pelas autoridades eclesiásticas, por as considerarem *antigas* e *gastas*[49]. A segunda foi recolhida ao paço episcopal de Lamego, depois da função religiosa e todos os bens do mosteiro cisterciense lhe terem sido subtraídos e incorporados na Fazenda Nacional, na sequência do Decreto de 30 de Maio de 1834, que extinguiu as ordens religiosas.

Embora com um caráter distinto da imaginária avulsa produzida para altares e retábulos disseminados pelas igrejas, refira-se, deste período, o cruzeiro do Senhor do Bom Despacho. [fig. 9] Classificado como Imóvel de Interesse Público desde 1962, insere-se na tipologia de escultura monumental, uma das principais tendências da escultura portuguesa do período manuelino.

Segundo a tradição, o cruzeiro foi erguido em Lamego no século XV, por uma jovem fidalga, como pagamento de uma promessa ao Senhor do Bom Despacho, por lhe ter sido concedido um «bom despacho» ao seu projeto de casamento.

Constituído por uma coluna encimada por uma cruz latina possui esculturada numa das faces a imagem de Cristo crucificado, e na outra, a da Virgem coroada, envergando túnica e manto, com indícios de ter tido, originalmente, sobre o seu braço esquerdo, a imagem do Menino, hoje desaparecida. O naturalismo do pregueado das vestes da Virgem, bem como a gramática decorativa que envolve a cruz, ramos secos enredados, quadrifólios, pétalas pontiagudas, folhagem e máscaras, são caraterísticos deste período.

O cruzeiro integrou um conjunto de objetos de valor arqueológico que a Câmara Municipal de Lamego cedeu ao



Fig. 9 _ Cruzeiro do Senhor do Bom Despacho, séc. XV. Rua do Bom Despacho, Lamego (atual rua de Almacave).
Museu de Lamego (inv.557)
© DGPC/ADF. José Pessoa

museu, por não terem sido aproveitados nas intervenções de restauro de monumentos e nos diversos arranjos urbanísticos promovidos pelo Estado Novo, em Lamego, entre as décadas de 20 e 40 do século passado. Do jardim da Câmara Municipal, que se situava no pátio interior do edifício [fig. 10] onde o museu se encontra instalado desde 1917, os objetos passaram a ocupar a ala sul do rés-do-chão, reformulada para o efeito, no contexto das já referidas obras de ampliação do museu, que tiveram lugar entre 1942-1944.



Fig. 10 _ Cruzeiro do Senhor do Bom Despacho no pátio interior do Museu de Lamego, c. 1930. Postal editado pela Câmara Municipal de Lamego e Grupo de Amigos Pró Museu e Turismo. Reprodução: DRCN - Museu de Lamego.

Séculos XVII - XVIII

Como já é sabido, estão expostas no Museu Regional de Lamego as preciosas e muito admiradas capelas que consegui salvar dos males perniciosos que as ameaçavam no claustro do extinto convento das Chagas desta cidade.(…)

E como já nesse tempo estava dirigindo o Museu Regional de Lamego, disse para os meus botões: - Só queria ter a suprema ventura de conseguir que estas maravilhosas peças de talha dourada e estas imagens preciosas, fossem enriquecer o Museu que organizei e que tenho acarinhado com apaixonado amor. Deste modo, salvava-as da ruína calamitosa que as ameaça e engrandecia sobremaneira o recheio do estabelecimento de arte que dirijo.(…)

Mas isto era um sonho… Como poderia eu operar tal milagre?…
Continuando sempre a persistir nos meus esforçados intentos, consegui - louvado Deus! - autorização para trazer para o Museu as capelas dos meus adoradoras sonhos.
Foi para mim um dos dias mais jubilosos da minha vida. (…)[50]

João Amaral, autor destas linhas, ocupou o cargo de diretor do Museu de Lamego entre 1917 e 1955. Nas centenas de artigos que compulsou sobre arte e património, nos diversos jornais e revistas, com que colaborou interruptamente várias dezenas de anos, perpassa sempre o mesmo tom apaixonado e, não raras vezes, o indisfarçado orgulho no empenho que devotou ao museu, que lhe coube organizar e ampliar. É o próprio que refere numa entrevista ao jornal *Primeiro de Janeiro* (1939):



Fig. 11 _ Mosteiro das Chagas (inícios do século XX). Postal antigo

Começou por encher-se 4 salas. Mas com a minha paciencia evangelica (…) com muito trabalho, maior numero de canseiras e sobretudo uma persistente dedicação, encontra-se, hoje, dilatadamente engrandecido, contado 17 salas.[51]

É inequívoca a importância que tiveram no engrandecimento do museu as capelas e esculturas provenientes do Mosteiro das Chagas de Lamego [fig. 11], que por sua iniciativa foram incorporadas na coleção.

Fundado em 1588 pelo bispo D. António Teles de Meneses (1579-1598), o mosteiro foi extinto pela legislação liberal de 1834 e viria a encerrar em 1906, quando faleceu a última religiosa, tal como a lei previa no caso das comunidades femininas. O edifício devoluto e os respetivos bens passaram então para a administração da diocese, que deles tomou posse até que implantada a República, em 1910, se determinou a sua transferência para a Câmara de Lamego, que aí instalou as escolas primárias.

Em 1929, com a entrega, pelo Governo ao município, dos terrenos da antiga cerca, decide-se a demolição do edifício para a construção do Liceu Nacional de Latino Coelho[52].

João Amaral teve o infortúnio de assistir ao declínio e ao posterior desaparecimento do mosteiro, vicissitudes que o levariam a um esforço quase missionário de fixação da memória desse espaço, quer através da salvaguarda do espólio remanescente, quer através dos numerosos artigos que escreveu sobre esse cenóbio feminino, suportados por extensa documentação a que teve acesso do respetivo cartório. São páginas e páginas eivadas de nostalgia e do espírito romântico da época, que incluem descrições de um grande realismo visual, denunciando o enorme fascínio que sobre ele exerciam os despojos do edifício das clarissas de Lamego.

No dia 26 de setembro de 1919 o *sonho* de João Amaral começa a tornar-se realidade. Na sequência de um ofício que dirige dois dias antes à Comissão Executiva da Câmara Municipal de Lamego, no qual solicita *as esculturas de madeira que ainda restam nas capelas do claustro do extinto convento das Chagas sejam oferecidas ao Museu Regional*[53], dão entrada no museu 36 esculturas de santos. Dois anos depois,

andava [João Amaral] *envolvido na faina de montar no Museu as capelas que foi arrancar duma ruína próxima*[54].

Após a sua incorporação no Museu de Lamego, capelas e altares[55] foram reinstalados e as esculturas integradas nos respetivos nichos, numa configuração muito próxima da que ainda hoje perdura: no primeiro piso, as capelas de São João Evangelista e de Nossa Senhora da Penha de França; e a capela de São João Baptista e o retábulo da capela do Desterro, inicialmente instalados no mesmo patamar (conforme planta reproduzida na página 19) foram transferidos entre 1942 e 1944 para o rés-do-chão. Apeados da exposição, encontram-se dois altares, o da Nossa Senhora da Graça e o de Nossa Senhora da Lapa, que esteve durante alguns anos montado numa das salas contíguas ao salão nobre [fig. 12], com a imagem da Virgem da Soledade [cat. 2].

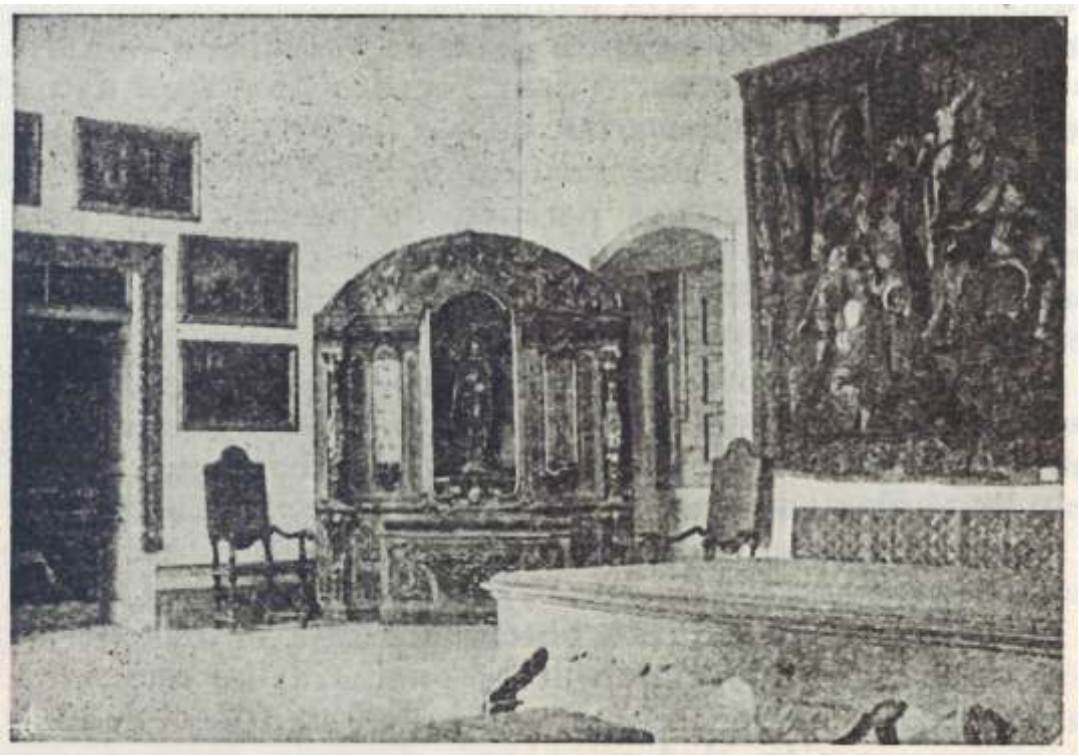


Fig. 12 _ *Virgem da Soledade* colocada no altar da "Senhora da Lapa", montado numa das salas do 1.º piso do Museu de Lamego, c. 1949. *In* João Amaral, *Roteiro Ilustrado da Cidade de Lamego*. Lamego, 1961. Reprodução. DRCN - Museu de Lamego. Alexandra Pessoa

O conjunto do Museu de Lamego constitui um feliz exemplo, pouco comum nos museus nacionais, da produção de escultura em Portugal, numa altura em que era praticamente toda orientada para a decoração de nichos dos retábulos e altares em talha dourada, que se assumem como o seu *campo privilegiado de expressão*[56]. Esta dependência face aos dispositivos retabulares condiciona a técnica da sua execução, habitualmente entalhadas a três quartos, com as costas planas, concebidas para serem observadas de um ponto de vista único[57].

Em matéria iconográfica, definida a função catequética e salvífica das imagens na 25ª sessão do Concílio de Trento, coube à Igreja a definição de orientações gerais a que devia obedecer a representação de santos, martirológio, mistérios marianos ou da vida de Cristo, de modo a que veiculassem com clareza e correção a mensagem divina. Comprometidas com pressupostos mais de natureza religiosa do que meramente estética, os rostos são invariavelmente serenos e belos, expressando a beatitude interior, em contraste com a refulgência do ouro (manifestação por excelência do divino) e das policromias exuberantes que caraterizam as vestes.

É nesse contexto de exaltação doutrinária, que deve ser entendida a preocupação que houve nos séculos XVII e XVIII na ornamentação e no enriquecimento do recheio artístico do Mosteiro das Chagas. Apesar da relativa escassez de informação sobre encomendadores e, menos ainda, sobre os artistas (entalhadores, escultores e/ou imaginários) que trabalharam na execução dos retábulos e imagens, a iniciativa mecenática deve ter partido, em grande parte, das próprias monjas[58]. Assim sucedeu com a capela de São João Evangelista, a mais exuberante das que estavam erguidas nas Chagas, renovada e dourada à custa das monjas que também ofereceram as imagens inseridas nos nichos[59], com a Capela de Nossa Senhora da Penha da França, mandada construir pela abadessa D. Filipa da Assunção Baptista, em 1721 e com o retábulo da capela do Desterro, dourado e custeado pela religiosa Maria da Cruz, que faleceu em 1609[60]. Situação semelhante deve ter ocorrido com a capela de São João Batista. Algumas das telas que a revestem, com a figuração da Virgem e de santos, possuem retratos individualizados de monjas, indiciando possíveis doadoras [fig.13], seguramente inspiradas no exemplo do bispo fundador, que figura, orante, no *Calvário* (Museu de Lamego, inv.120) que encomendou ao pintor Gonçalo Guedes para o coro alto da igreja.



Fig. 13 _ *São Gonçalo de Amarante, com doadora*. Pintura a óleo s/tela, incluída na capela de São João Batista, datada de 1645.
Museu de Lamego (inv. 122/26)
© DRCN Museu de Lamego. José Pessoa



Fig. 14 _ Conservação e restauro da capela de S. João Evangelista, 2014.
© DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto

Em 2013, a ameaça de desabamento do teto de caixotões da capela de São João Evangelista precipitou a desmontagem integral da capela e a intervenção de conservação e restauro de toda a estrutura e das 19 (originalmente seriam 23) esculturas que a integram. [fig. 14]

A pretexto dos trabalhos que se iniciaram em finais de 2013, o jornal *Público* edita em fevereiro do ano seguinte, um artigo de Sérgio C. Andrade, intitulado «Os santos da capela do Museu de Lamego estão a sair dos seus nichos»[61], vaticinando o princípio a que veio a obedecer o discurso da exposição «A Glorificação do Divino», que teve lugar entre maio e setembro do mesmo ano, enquanto decorriam os trabalhos de recuperação da capela.

Não sendo inédito, uma vez que as esculturas barrocas já antes haviam sido apresentadas fora do seu contexto original, pela circunstância da sua integração no museu ter antecedido a das capelas a que pertencem, a exposição pretendeu uma visão individualizada das entidades, reais ou abstratas, a que as cerca de três dezenas de esculturas se referem, numa abordagem hagiológica e iconográfica e simultaneamente estética [fig. 15]. Pretendeu-se, desse modo, refletir sobre a proximidade formal e estilística das esculturas, de que são exemplo as 13 imagens incluídas no catálogo [cat. 1, 5, 7, 8, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24 e 25] em tudo semelhantes e com bases iguais, e que partilham da mesma linguagem ornamental da talha do retábulo da capela de São João Evangelista, para a qual foram inequivocamente produzidas[62]; ou, pelo contrário, sobre a existência de várias escolas e/ou oficinas de imaginários lamecenses, como João Amaral refere ter verificado nos livros de contas do mosteiro que consultou[63].



Fig. 15 _ Exposição "A Glorificação do Divino". Museu de Lamego, 2014.
Esculturas figurando o arcanjo S. Miguel
© DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto

Século XX

Em 1944 o escultor Macário da Rocha Diniz, natural de Lamego, faz a doação de um relevo escultórico em gesso dourado, modelo de um trabalho em bronze, que executou em 1943 para a capela de Nossa Senhora da Arrábida, erguida na serra com o mesmo nome. A imprensa local da altura dá eco da incorporação da peça no museu, num extenso artigo publicado no semanário *Beiradouro*, por João Amaral, a quem coube receber a oferta. O então diretor do museu classifica a obra como *admirável*[64]. [fig. 16]

O mesmo escultor oferece mais tarde o modelo em gesso da obra *Salomé*, premiada em 1947 com uma medalha de prata no Salão do Estoril e apresentada no Salão da Primavera, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Apesar da referência bíblica, é evidente o caráter profano de Salomé perante a cabeça de São João Batista. A representação desnuda e de uma sensualidade próxima do erotismo afastam este trabalho da natureza devocional a que obedece o primeiro.

Retirados da exposição permanente há várias décadas, estiveram expostos numa sala no 1.º piso do museu, dedicada à arte contemporânea, organizada por Abel Flórido, diretor do museu entre 1955 e 1992.



Fig. 16 _ Relevo escultórico em gesso dourado, figurando a Virgem da Arrábida, Macário Diniz, 1943.
Museu de Lamego (inv. 1547)
© DRCN Museu de Lamego. José Pessoa

[1] RODRIGUES, 1908: 21.

A recolha de objectos não teve porém continuidade. Logo em 1911, no cumprimento da *Lei da Separação do Estado da Igreja* (11 de abril de 1911) promulgada pela República, o paço episcopal e todo o seu recheio foram transferidos para a posse do Estado, o que obrigou à suspensão dos trabalhos de organização do museu e à recolha de objetos a que o bispo de Lamego devotava grande empenho. ([BRAGA], 2012; em linha: http://www.museudelamego.pt/?page_id=23).

[2] *O Paço Episcopal de Lamego* foi publicado em separata no *Boletim da Associação do Magistério Secundario Official*, em 1098, por José Júlio Rodrigues, à data um prestigiado professor do Liceu de Lamego. O trabalho foi redigido por sugestão do próprio bispo D. Francisco José, no contexto das obras que por sua iniciativa, decorriam no edifício. A par de uma descrição do palácio e do estudo das peças mais notáveis do recheio artístico, o texto possui algumas notas em tom laudatório sobre as obras já concluídas. (CID, 1939: 1 e 4; DUARTE, 2013: 549).

[3] RODRIGUES, 1908: 21.

[4] Almeida e Silva, pintor de Viseu, publicou no jornal *O Século* (10 de março de 1910), uma notícia na qual alertava para a importância e necessidade de proteger as esculturas em madeira, figurando a Virgem, S. Pedro e S. Paulo, que viu *a um canto* na Sé de Lamego. A notícia refere-se, certamente, às esculturas acima mencionadas (Almeida e Silva cit. por: CORREIA, 1924: 196).

[5] RODRIGUES; 1908: 21.

[6] *Autos de Arrolamento* …, 1911:fl. 73v e 341v.

[7] CORREIA, 1919: 771-779.

Vergílio Correia regressaria ao tema das esculturas medievais do Museu de Lamego, em 1924, altura em que reproduz o artigo anterior com alterações pontuais em *Monumentos e Esculturas* e, quase três décadas depois, no 3.º volume de *Obras, Estudos de História da Arte* (CORREIA, 1924:197; CORREIA, 1953: 31).

[8] O Museu Nacional de Arte Antiga conserva alguns desses exemplares, provenientes da coleção do Comandante Ernesto Vilhena, possivelmente adquiridos no Norte do país, sobretudo em antiquários do Porto. (TAVARES, 1997:183-186); no Museu de Santa Maria de Lamas existe também uma imagem em madeira da Virgem do Ó datável do séc. XIII-XIV. (AMORIM: 2014) e, entre outros exemplos, o Museu de Grão Vasco, em Viseu, possui uma imagem do Pai Eterno e um Cristo, datáveis igualmente do século XIII e, do século XIV-XV, um São Brás. (EUSÉBIO, 2009:182-185 e 198-201).

[9] CORREIA, 1919: 772.

[10] PEREIRA, 2011: 338.

[11] GONÇALVES, 1990: 117.

[12] Rocha Brito (1945-1946) registou cerca de 20 exemplares.

[13] MACEDO, 2009: 190-192.

[14] DIAS, 1999: 250.

[15] SANTOS, 1948: 32 e DIAS, 1986: 117.

[16] SANTOS, 1948:32.

[17] Representadas grávidas, após a Anunciação do Anjo, as virgens da Expectação poderiam ser confundidas com a representação da Nossa Senhora da Anunciação (PEREIRA, 2011: 340).

[18] FERNANDES, 2000: 250.

[19] SANTOS, 1948: 32.

[20] AZEVEDO, 1877: 51.

[21] AZEVEDO, 1877: 50.

[22] DIAS, 1986:118.

[23] AZEVEDO, 1877: 15.

[24] *Escriptura de obrigaçam de óbito que fazem o Provedor e Irmaons da S Casa da Misericordia desta cidade feita em a capella do hospital desta mesma cidade*, 1756, transcrita por João Amaral (1937: 4).

[25] AZEVEDO, 1877: 15.

[26] *Escriptura de obrigaçam*...1756 (AMARAL, 1937:4)

[27] LAMEGO, DIOCESE DE - *Constituiçoens Synodaes*, 1683, Título 3, cap. 2, p. 510.

[28] LARANJO, 1989: 43.

[29] AMARAL, 1937: 4; AMARAL, 1955a: 1-2.

[30] AMARAL, 1955a: 1-2.

[31] SARAIVA, 2001-2002: 201 e AMARAL, 1955c: 6 (O artigo é publicado na íntegra na Antologia de textos de João Amaral, incluída neste volume).

[32] [BRAGA], 2012 …

[33] PT IHRU DGEMN, 1937.

[34] FIGUEIREDO, 1915: 144-155.

[35] FIGUEIREDO, 1915:152.

[36] PIRES, 1929-1941: fl. 27v.

[37] AMARAL, 1961: 60.

[38] PROENÇA, 1995: 670.

[39] LARANJO, 1991: 44 e 47.

[40] *IMAGINÁRIA DE PEDRA*, 1957: n.ºs7-10.

[41] RESENDE, 2006: 114-117.

[42] RESENDE, 2013: 62.

[43] RESENDE, 2013: 56.

[44] MAURICIO, 2006: 102-103.

[45] *IMAGINÁRIA* …, 1957: n.º 15.

[46] *IMAGINÁRIA* …, 1957: n.º 12-14.

[47] *IMAGINÁRIA* …, 1957:n.º 18-19.

[48] Sobre o mecenato artístico e circulação de artistas na diocese de Lamego, no século XVI, a propósito das obras de renovação da Catedral de Lamego, consultar FLOR, 2013:105-140.

[49] LAMEGO, DIOCESE DE - *Constituiçoens Synodaes*, 1683, Título 3, cap. 2, p. 510.

[50] AMARAL, 1955b: 6-8. Artigo publicado na íntegra na *Antologia*.

[51] M.Z., 1939: 6.

[52] DUARTE, 2013: 342-343.
Um estudo sobre o Mosteiro das Chagas foi publicado no âmbito da tese de mestrado de José Meneses da Silva. (SILVA, 2002).

[53] *Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência*. Livro 1, 1918-1974. Ofício n.º 68, de 24 de Setembro de 1919, fl. 33.

[54] *A Fraternidade*, 10 de setembro de 1921, p. 1. A deliberação camarária de cedência das capelas para o museu só em 1928 ficaria exarada em ata (*Livro de Actas* n.º 34, «Acta da Câmara Municipal de Lamego», de 12 de Janeiro de 1928. fl. 71v.).

[55] As três capelas (de São João Baptista, São João Evangelista e de Nossa Senhora da Penha da França) e o retábulo (da capela do Desterro), que se encontram no Museu de Lamego, foram estudados por Carla Queirós (QUEIRÓS, 2002).

[56] MOURA, 1986: 87.

[57] CORREIA, 2009: 78.

[58] SILVA, 2002: 97.

[59] COSTA, 1986: 667.

[60] SILVA, 2002: p. 105.

[61] ANDRADE, 2014.

[62] A este conjunto deverão somar-se as imagens de Sta. Clara, Sta. Isabel de Portugal, S. Francisco de Assis e Sto. António de Lisboa que se encontram na igreja da Graça de Lamego. (LARANJO, 1989: 9; BRAGA, 2006a:130-135).

[63] AMARAL, 1941:1 e 4.

[64] AMARAL, 1944: 1-2 (artigo completo na *Antologia*).



PARTE II
A GLORIFICAÇÃO do Divino

Intervenção no conjunto escultórico pertencente à capela de S. João Evangelista do Museu de Lamego

Pedro Martins do Santos

INTRODUÇÃO

Os trabalhos de conservação de um conjunto de esculturas pertencentes à capela de S. João Evangelista foram integrados na intervenção da mesma capela iniciada em finais de 2013 e concluída em meados de 2014.

O conjunto, composto por 19 esculturas, não apresentava patologias graves, tendo sido alvo de uma intervenção de conservação composta por fases de limpeza, estabilização de fendas no suporte de madeira, reintegração cromática e aplicação de camada de proteção e acabamento.

O trabalho foi integralmente realizado no espaço do Museu de Lamego o que permitiu aos visitantes acompanharem a evolução das várias fases da intervenção.

O CONJUNTO ESCULTÓRICO

Os trabalhos de conservação do conjunto de esculturas que integram a capela de S. João Evangelista foram iniciados no contexto da intervenção prevista para a capela.

[Página anterior: Pormenor da escultura *Santa Clara de Assis*. © Fotografia: DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa]





Figura 1 _ Capela de S. João Evangelista. Esculturas dispostas em alguns dos nichos. © DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto

O conjunto escultórico é composto por 19 esculturas de vulto em madeira estofada, dourada e policromada, datadas do séc. XVIII, à exceção de uma delas - Menino Jesus com a Cruz à qual é atribuída a data de finais do séc. XVI inícios do séc. XVII. As esculturas ocupam 19 dos 23 nichos existentes na capela. A disposição das esculturas nos nichos é assinalada nos Quadros 1, 2 e 3:

Quadro 1 _ Denominação e posicionamento das esculturas que ocupam os nichos dispostos no altar



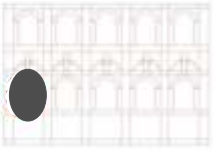
Quadro 2 _ Denominação e posicionamento das esculturas que ocupam os nichos dispostos do lado da Epístola

Esculturas da lateral do lado da Epístola



Menino Jesus com a cruz

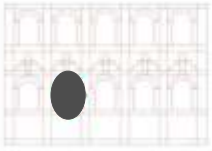
Inv.729





Santa Catarina de Siena

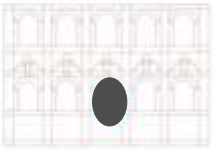
Inv. 739





São Luís, Rei de França

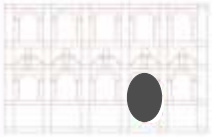
Inv. 724





São Francisco Xavier

Inv. 732





Santa Quitéria

Inv. 738





São Brás

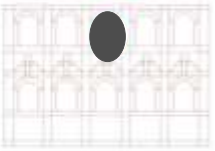
Inv. 743





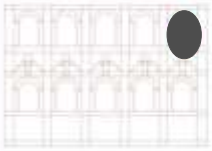
Santo Inácio de Antioquia

Inv.734



São Miguel

Inv. 730



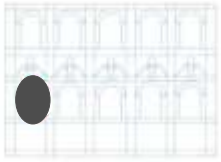
Quadro 3 _ Denominação e posicionamento das esculturas que ocupam os nichos dispostos do lado do Evangelho

Esculturas da lateral do lado do Evangelho



Santa Úrsula

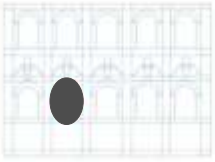
Inv. 726





São Lourenço Justiniano

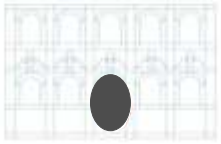
Inv. 717





Santa Ana e a Virgem

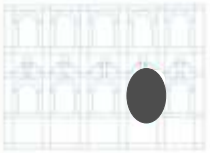
Inv. 735





Santa Rosa de Lima

Inv. 742





São Gonçalo de Amarante

Inv. 714





Santa Teresa de Ávila

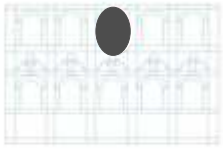
Inv. 733





Santa Clara

Inv. 741





Santa Luzia

Inv. 731



As esculturas são executadas, na quase totalidade, em madeira de castanho e decoradas segundo a técnica do *estofado*, que consiste em cobrir a folha de ouro aplicada sobre a superfície da escultura, com pigmentos de várias cores e raspando em seguida segundo o desenho pretendido deixando a descoberto a folha de ouro subjacente.

Uma outra técnica decorativa utilizada é a do *Glacis* e que consiste na aplicação de um verniz de cor sobre a superfície dourada.

A maior parte das esculturas são esculpidas a partir de um único tronco de madeira e que contem a parte central da árvore, a medula, facto que depois se traduz na forma como o bloco de madeira se vai comportar face às variações de temperatura e humidade relativa ambiente. Em processos de molhagem/secagem podem-se desenvolver fendas ao longo dos veios da madeira e da periferia para o centro. Este tipo de dano é visível em várias esculturas e foi alvo de atenção especial durante a intervenção.

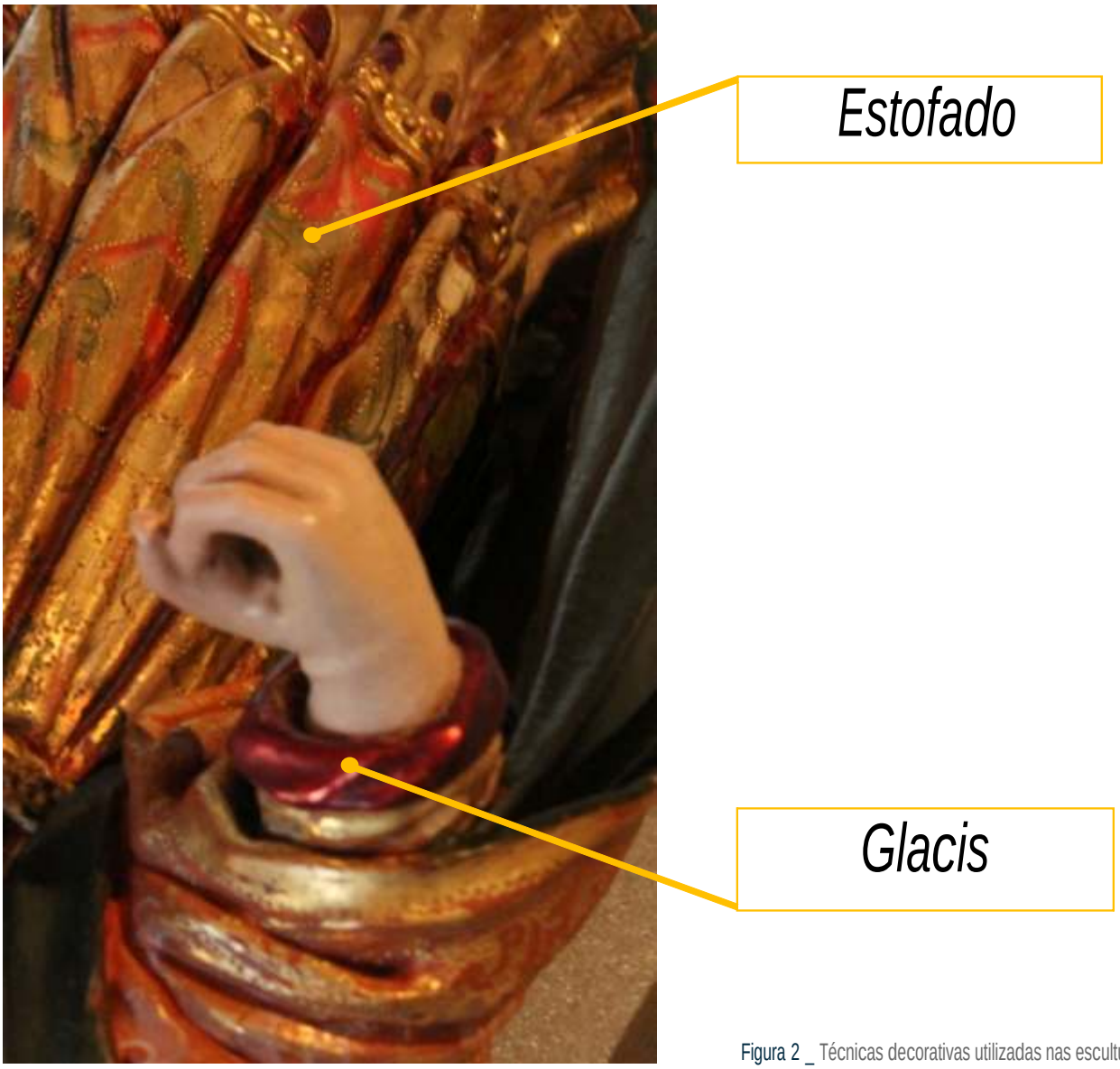


Figura 2 _ Técnicas decorativas utilizadas nas esculturas



Figura 3 _ Aspeto de uma fenda ao longo da escultura de S. Paulo.

Durante o início dos trabalhos de conservação e restauro da capela as esculturas foram retiradas dos seus nichos e dispostas numa sala anexa que serviu como área de apoio aos trabalhos em curso. O tratamento do conjunto foi feito no espaço museológico e pôde ser acompanhada pelos visitantes que efetuavam o percurso do museu. Os técnicos intervenientes respondiam às muitas perguntas satisfazendo a curiosidade de quem visitava o espaço e operando de forma a sensibilizar o público para as questões que envolvem os processos de conservação e restauro de um espólio desta natureza.

Do ponto de vista de quem exerce a profissão ligada à conservação e restauro, o facto de a intervenção ter sido feita ao vivo obrigou de alguma forma os técnicos a fazerem um esforço de comunicação, livrando-se de uma linguagem por vezes hermética e incompreensível para o público em geral. Esta aproximação foi feita com enorme recetividade de quem visitava o Museu de Lamego e decerto terá contribuído, esperamos nós, para que os nossos interlocutores vissem que para além da forma, também os materiais, técnicas construtivas e decorativas são parte integrante do objeto escultórico e o veículo para a obra acabada.

Figura 4 _ Intervenção a decorrer na sala do Museu de Lamego e perante o público visitante. © DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto



O PROCESSO DE INTERVENÇÃO

As esculturas encontram-se num estado de conservação regular e o tipo de intervenção proposto, pouco invasivo e apenas de conservação, consistiu na limpeza de superfícies, fixação pontual da camada de policromia, estabilização de fendas e fissuras, reintegração cromática e aplicação de camada de proteção e acabamento.

A limpeza das esculturas iniciou-se com uma aspiração recorrendo ao auxílio de um pincel de pelos macios. Em seguida e após terem sido feitos vários testes com solventes, foi feita uma limpeza geral das superfícies, utilizando cotonetes embebidas na solução mais adequada.

As esculturas apresentavam patologias muito semelhantes e o tipo de intervenção proposto foi idêntico para todas, variando apenas pontualmente em face do tipo de alterações presentes.

O tipo de solvente utilizado não foi o mesmo para todas as superfícies. Para os mantos e bases das esculturas foi utilizada uma emulsão de *White Spirit*, à qual era por vezes adicionada algumas gotas de amónia, sobretudo para a limpeza das carnações.

Para a limpeza das carnações foi também necessário utilizar uma mistura de Acetona + álcool + amónia.

Para remoção de pequenos resíduos foi utilizado um bisturi.



Figura 5 _ Limpeza da escultura de S. João Evangelista. © Detalhe, Lda. DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto

A intervenção em algumas das esculturas foi mais morosa, como foi o caso do S. João Evangelista, que pelas suas dimensões apresentava problemas específicos. Do restante conjunto destaca-se a de Santa Quitéria, com várias fendas na base e ao longo do torso.

A estabilização das fendas existentes foi feita com pasta de celulose aglutinada em resina *Paraloid*® B72 a 15% em acetona. O objetivo desta fase de intervenção foi o de evitar a progressão das fendas ao mesmo tempo que se fazia um preenchimento em profundidade, evitando que essas zonas se tornassem focos de infestação por deposição de poeiras e retenção de humidade.

Como método de aplicação recorreu-se à injeção e à utilização de espátulas.

Houve casos em que o preenchimento foi feito até à superfície. Para as fendas mais largas introduziram-se pequenos fragmentos de madeira de balsa conjuntamente com a pasta de celulose.



A



B



C

Figura 6 _ Escultura de Santa Quitéria. Estabilização da fenda existente na base (A). Injeção da pasta de celulose aglutinada com *Paraloid* B72® em acetona (B). Aspeto final do preenchimento (C). © DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto



Figura 7 _ Reintegração cromática da zona da fenda existente, depois de estabilização da mesma. © Detalhe, Lda.



Figura 8 _ Estabilização do suporte em madeira. Colagem de um fragmento da escultura de Santa Rosa de Lima. © Detalhe, Lda.

Nas fendas parcialmente preenchidas com a pasta de celulose foi feita uma reintegração cromática numa tonalidade escura - o tom natural de uma fenda na madeira. A opção de manter o aspeto da fenda original é assumida numa intervenção que pretende ser essencialmente de conservação e onde o principal objetivo é o de estabilizar a madeira da escultura.

A opção de manter as fendas expostas pareceu-nos bastante interessante do ponto de vista museológico. A abordagem em termos de conservação é a de assegurar a estabilização destas fendas e fissuras não se sobrepondo aos aspetos estéticos nem às marcas do tempo registadas nos materiais constituintes das esculturas

No conjunto escultórico houve algumas exceções a esta abordagem e as fendas nas bases do S. João Evangelista, Santa Quitéria e S. Tiago foram preenchidas até à superfície. A base expõe o topo da madeira e é precisamente por esta face que este material perde e ganha mais água, o que o torna mais sensível aos efeitos de secagem/ molhagem e favorece a degradação provocada por agentes biológicos.

Alguns fragmentos foram fixos com PVA, Mowilith® DMC2, recorrendo a sistema de aperto com mola de aço.

A reintegração cromática das lacunas existentes nas esculturas foi feita com pigmentos aglutinados em resina acrílica.





Figura 9 _ Reintegração cromática com pigmentos em aglutinante acrílico. © DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto



Figura 10 _ Fases antes durante e depois da intervenção da escultura de S. João Evangelista. © Detalhe. Lda. DRCN - Museu de Lamego. Paula Pinto

Na face da escultura de S. João Evangelista foi utilizada a técnica do *trattegio* linear, que consiste numa sobreposição de um riscado muito fino de várias tonalidades. Este tipo de reintegração não é percetível para uma observação feita a cerca de um metro ou mais de distância, mas é perfeitamente discernível numa observação mais próxima da escultura.

As lacunas na face e pescoço do S. João Evangelista não foram niveladas, numa opção de manter a intervenção menos invasiva e mais discernível, fazendo-se a distinção mais evidente entre o original e a zona intervencionada.

A concluir a intervenção foi aplicada uma camada de acabamento à base de resina acrílica *Paraloid* B67 diluído em *White Spirit* em concentração variável inferior a 7%.

A escolha da camada de acabamento foi feita tendo em consideração o brilho, a eficácia como meio de proteção das superfícies decoradas, a estabilidade, reversibilidade e a compatibilidade com os diversos materiais presentes na escultura.





Figura 11 _ Aplicação da camada de acabamento - resina *Paraloid* B67 em *White Spirit*. © Detalhe, Lda.

No manto da escultura de Santa Rosa de Lima tiveram que ser aplicadas várias demãos, pois a superficie era muito absorvente.

A intervenção no conjunto de esculturas da capela de S. João Evangelista foi concluída muito antes do término dos trabalhos na capela e por isso não foram logo colocadas nos nichos. Antes de voltarem ao seu local original integraram uma exposição temporária no museu.

O trabalho de conservação e restauro feito ao vivo pode apresentar algumas condicionantes em termos de disponibilidade dos técnicos, que se dividem entre as tarefas que estão a executar e a atenção prestada aos visitantes. No entanto, nem a eficácia do tratamento foi posta em causa, nem as questões postas pelos visitantes foram deixadas em aberto, tratando-se mesmo de uma experiência enriquecedora. Podemos dizer que as esculturas saíram dos seus nichos, mas os técnicos de conservação e restauro também.

Empresa responsável pela intervenção: Detalhe, Lda.
Técnicos responsáveis pela intervenção: Isabel Oliveira, Pedro Martins dos Santos e Raquel Oliveira.



CATÁLOGO

Alexandra Isabel Falcão

A Glorificação do Divino é uma exposição que rompe com o modo de apresentação das imagens devocionais que constituem a coleção de escultura barroca do Museu de Lamego, fazendo-as deslocar dos nichos das capelas do desaparecido Convento das Chagas de Lamego, a que pertencem, para adquirirem, num espaço que lhes é totalmente estranho, uma leitura distinta, que privilegia uma maior proximidade com as mesmas, e possibilita a sua visão integral.

Pretendeu-se com esta abordagem sublinhar a expressão plástica e iconográfica da escultura portuguesa dos séculos XVII e XVIII, numa altura em que a produção de imaginária, obedecendo às orientações do Concílio de Trento (1545-1563), está condicionada por pressupostos de natureza mais religiosa do que estética.

O percurso da exposição articulou-se em duas partes. A primeira constituída por seis núcleos decorrentes da contextualização das 26 imagens da Virgem, dos apóstolos e dos santos, numa narrativa temporal, que tem o seu início no século I, com as diversas evocações da Virgem e dos santos fundadores do Cristianismo, e termina no século XVII, quando surgiram novos cultos, associados à canonização de algumas das figuras que desempenharam um papel preponderante na Reforma da Igreja.

A segunda parte da exposição designada «O *modo* das imagens sagradas» teve como objetivo familiarizar o público com as técnicas, materiais e ferramentas utilizadas nas oficinas que se dedicaram à produção de imaginária, num período em que madeira passou a constituir a matéria-prima exclusiva de quase toda a escultura. Os modelos chegavam de Espanha: de Madrid, Sevilha e, principalmente, de Valladolid, e correspondiam invariavelmente a imagens de formas serenas, de acordo com programas iconográficos homogéneos e repetitivos, rigorosamente vigiados pelas entidades eclesiásticas, de modo a que fossem facilmente entendidas pelos fiéis. A forte policromia que se lhes atribuía ajudava a reforçar essa intenção.

[Página anterior: Pormenor da escultura *Santa Teresa de Ávila*. © Fotografia: DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa]

CATÁLOGO

Nota prévia:

As entradas das 26 imagens da Virgem e dos santos que constituem este catálogo foram elaboradas tendo como ponto de partida a informação colhida nas respetivas fichas de inventário, preenchidas por Rui Paulo Duque Maurício, que desempenhou funções de inventariante no Museu de Lamego, entre 2000-2001, e disponíveis no catálogo coletivo das coleções dos museus Matriznet (www.matriznet.dgpc.pt). A informação foi complementada por considerações de natureza formal e estilística, bem como de contextualização.

Sobre a hagiologia dos santos foram consultados dicionários e obras de referência, e a incontornável obra, sobre iconografia cristã, de Louis Réau.

Todas as fontes consultadas estão incluídas na bibliografia deste volume.

1 ~ MARIA MÃE DE DEUS, VIRGEM SANTA, NOSSA SENHORA...

A Virgem Senhora nossa dever ser venerada, & como a Mãy de Deos se lhe deve maior Veneração, que aos Anjos, & aos Santos, porque a dita qualidade falta nelles todos, & concorrem outrosim nella maiores excellencias, & graça[1].

Tendo em conta a importância que viria a ocupar no culto católico, a devoção da Virgem teve alguma dificuldade em estabelecer-se, não só porque lhe faltava a auréola de martírio, mas também porque não lhe tinha sido atribuído nenhum milagre em vida. Além disso, não se conservou nenhuma relíquia corporal que lhe seja atribuída.

O martírio, os milagres e as relíquias são os três fundamentos essenciais do culto dos santos.

MARIA é a transcrição latina do nome hebraico *Miriam*, que significa "gorda" e, consequentemente, "bela".

[1] LAMEGO, DIOCESE DE - *Constituiçoens Synodaes*, 1683,Título 2, cap. 1, p.15.



Cat. 1

SANT' ANA ENSINANDO A VIRGEM

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego. Capela de S João Evangelista
Inv. 735

Sant'Ana, mãe da Virgem Maria e mulher de Joaquim, não surge na Bíblia, apenas sendo citada no texto apócrifo de Tiago.

A sua veneração teve início no Oriente, tendo-se o seu culto propagado no Ocidente, sobretudo na Alemanha, durante o século XV. O tema de Sant'Ana a ensinar a Virgem a ler vulgarizou-se no século seguinte, quando a devoção popular se empenhou em atribuir a Ana um papel na educação de Maria.

Representada de pé, a imagem está assente numa base hexagonal irregular, decorada por um friso de acantos relevados e dourados, comum a todas as esculturas remanescentes da capela de S. João Evangelista, da qual fazem parte.

Sant'Ana veste um manto, decorado com pedras coloridas, túnica e touca sobre a cabeça, que corresponde ao seu estado de casada. Habitualmente representada com vestes vermelhas e manto verde, símbolo da Esperança, sublinhe-se, neste exemplar, o tom marfim e dourado da túnica, sob um manto em tons vermelhos.

Estende o indicador da mão direita para o livro que a Virgem segura no regaço. Como donzela, Maria apresenta-se de cabelos caídos sobre as costas e apertados por um laço pintado de cor verde. Enverga uma sobreveste, cingida, muito plissada, com um colorido padrão de motivos florais, rematando no fundo com uma barra a ouro e verde decorada com ornatos vegetalistas sublinhados a punção. Sob as mangas, divisam-se as da túnica, que aliás também aparece ao nível do decote.

O rosto da santa, quase inexpressivo, contudo belo e sereno, e o pregueado em leque das vestes, ricamente estofadas e policromadas, são caraterísticas comuns a todas as imagens produzidas para a capela de S. João Evangelista.

Exposições: Roterdão, 2000.
Conservação e restauro: Detalhe, Lda., 2014.





Cat. 2

VIRGEM DA SOLEDADE

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada, prateada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
Inv. 135

A Virgem da Soledade, ou Nossa Senhora das Dores (*Mater Dolorosa*), é uma das mais frequentes representações da Virgem.

O seu culto remonta aos primeiros séculos do Cristianismo (1221, Mosteiro de Schönau, Alemanha). No entanto, a sua veneração na Europa Ocidental teve origem em Florença, no dia 15 de Setembro de 1239, através da Ordem dos Servos de Maria. Deve o seu nome às «sete dores» da Virgem Maria.

A sua representação é normalmente associada à presença junto da cruz no momento da morte do seu filho, Jesus Cristo, acompanhada por Maria Madalena e São João Evangelista.

Representando uma Mãe que perdeu o filho, a Virgem da Soledade transmite solidão, tristeza, saudade e perda de uma Mãe sofredora. Não por acaso, é, antes do Concílio de Trento, representada frequentemente com os olhos rasos de lágrimas.

O seu culto teve uma forte implementação através das *Lamentações*, de São Bernardo de Claraval, especialmente devoto da Virgem Maria.

O humanismo, dos últimos anos da Idade Média e do gótico, transformaram-na numa Mãe carinhosa, mas serena, embora sempre representando a perda do filho junto da cruz.

Enquanto Senhora das Dores é também simbolizada pelo Rosário das Lágrimas (ou Terço das Lágrimas), com 49 contas brancas divididas em sete partes de sete contas cada. Aparece também frequentemente representada com uma expressão dorida diante da Cruz, contemplando o filho morto (que deu origem à composição medieval *Stabat Mater*), ou então



Também conhecida como Virgem das Dores ou da Piedade, esta imagem pertencia, possivelmente, a um conjunto escultórico, representando um episódio da Paixão, um *Calvário* ou uma *Lamentação sobre o corpo de Cristo*, do qual faria também parte a imagem de S. João Evangelista [cat. 6], cuja entrada inclui uma visão de conjunto de ambas as imagens.

segurando Jesus morto nos braços, após o Descimento da Cruz. Por vezes, surge representada com o peito trespassado por sete espadas (algumas vezes só uma), símbolo da dor que a atingiu no momento da morte do filho.

Tal como noutras representações de santos, assumem grande importância as pinturas bizantinas, onde é representada de forma muito mais estilizada: esguia, hierática, de olhar fixo e quase inexpressivo. Em qualquer das formas, é sempre uma representação inseparável da crucificação.

Na presente escultura, a Virgem figura de pé, assente sobre uma peanha semiesférica com pintura a imitar mármore. Apresenta um rosto descido e de grande interiorização e silêncio.

Veste uma túnica longa, de orla dourada que, com pregas profundas, na sua parte inferior envolve os pés com grande sentido plástico, sob um manto azul, com pregas largas, decorado com motivos vegetalistas.

Junto ao peito cinge um escapulário com indícios de originalmente ter sido prateado[2], o que simbolicamente se encontra associado a um dos mais frequentes atributos marianos - a lua. Com efeito, por oposição ao ouro (masculino e solar), a prata simboliza o feminino e o lunar[3], reforçando o sentido de humanidade que o gesto de sofrimento contido da Virgem sugere.

Exposições: Lamego 1962 (cat. 12); Lamego 1970 (cat. 31)

[2] Agradecemos a informação a Tiago Dias, que no âmbito do doutoramento, realiza um estudo sobre técnicas de aplicação de folha de prata na escultura e talha.

[3] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010: 541

Cat. 3

VIRGEM DO ROSÁRIO



Trabalho português, séc. XVII
Madeira entalhada, dourada e policromada; cartão (?) moldado e pintado na orla do manto
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego (?) / Doação de João Amaral (?)
Inv. 1223

Nossa Senhora do Rosário é a designação atribuída à aparição mariana a São Domingos de Gusmão, em 1208, na igreja de Prouille, na qual a Santa entrega um rosário ao que viria a ser o fundador da Ordem dos Dominicanos.

No entanto, a "invenção" do rosário atribui-se não a São Domingos mas a um outro dominicano, Alain de la Roche.

A devoção dominicana, decorrente do "Culto da Misericórdia", atribui particular importância ao "rosário" (etimologicamente, uma coroa de rosas), que tem aspeto de ábaco, e se apresenta através de dois tipos de 55 contas: grandes para os *Pater* e pequenas para os *Ave*.

Nossa Senhora do Rosário, embora desde sempre ligada ao culto dominicano, rapidamente foi reconhecida como uma das mais importantes designações da Virgem, sendo padroeira de diversas cidades em todo o mundo, da Rússia à Colômbia, adquirindo particular importância no Brasil.

Também em Lamego esse culto se revelou de particular importância, traduzida na existência de diversas representações escultóricas da Virgem do Rosário, de que são exemplo muito expressivo as esculturas em prata existentes na paróquia de São Martinho de Cambres, na paróquia de São Silvestre de Britiande, e a que pertenceu à Confraria de Nossa Senhora Rosário da Sé de Lamego[4].

Neste exemplar, a Virgem figura em pé, assente sobre uma peanha com três querubins. Tem os braços dobrados, o esquerdo sustentaria um Menino, hoje desaparecido, e o direito afastado do corpo em posição de segurar algum objeto que lhe falta, provavelmente um terço, o que faz com que corresponda

[4] BRAGA, 2006b: 204-207.

a uma das tipologias mais comuns neste tipo de representações. Apresenta-se toucada por um véu que lhe tapa apenas a nuca e os ombros. O véu é branco com decoração grafitada a ouro e com bordadura também dourada. Sobre uma túnica longa, enverga um manto pendente do ombro esquerdo, com a orla decorada com pequenas aplicações de cartão (?) moldado e pintado a imitar tecido brocado, que juntamente com a vivacidade das policromias reforçavam a desejada teatralidade[5]. Possuía, originalmente, um resplendor.

Reveladora de uma execução cuidada e de boa qualidade, a origem da escultura é hoje difícil de determinar. Incorporada nas coleções, ao que julgamos, numa data muito posterior (1962) à sua permanência no museu, poderá corresponder a uma das quatro esculturas de santos que, por iniciativa de João Amaral, primeiro diretor do museu, foram adquiridas pelo grupo de *Amigos Pró-Museu Regional, Biblioteca e Turismo*, entre 1936 e 1940[6] e que, em 1955, consta entre os bens doados por João Amaral, onde vem referida uma *Virgem sem o menino - princípios do século XVII*[7].

Exposições: Lamego, 1962 (cat. 13)

[5] ESPINOSA *et al*., 2002: 48.

[6] PIRES (1929-1940): 25.

[7] Em documento avulso relativo à doação de João Amaral (Arquivo Histórico do Museu de Lamego).



2 ~ QUEM COMO DEUS

Então houve no céu uma grande batalha: Miguel e os seus anjos pelejavam contra o dragão, e o dragão com os seus anjos pelejava contra elle; Porém estes não prevaleceram, nem o seu logar se achou mais no céu[8].

Anjos, arcanjos e pássaros, de um modo geral possuem uma conotação semelhante, de intermediários entre o céu e a terra. Simbolizam estados espirituais.

[8] *BÍBLIA SAGRADA*, «Apocalipse» (12, 7-8), 1931: 301.



Cat. 4

S. MIGUEL, ARCANJO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada.
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(atualmente na capela de S. João Batista)
Inv. 728



Cat. 5



S. MIGUEL, ARCANJO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada; aplicação de rendas na fímbria e mangas da túnica e capa.
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego. Capela de S. João Evangelista
Inv. 730



As esculturas ilustram os dois modos mais comuns de representar S. Miguel, cujo nome significa «quem como Deus».

Na primeira [cat. 4] surge com túnica e saial, com a espada, da qual apenas restam a empunhadura e a guarda, na mão direita. Da esquerda, cujos dedos se encontram mutilados, pendia a balança do juízo das almas antes de as conduzir ao Céu, de acordo com convenção iconográfica adotada no românico e gótico inicial. Calça sandálias de duas tiras debruadas e cerradas ao centro por dois quadrifólios. Os panejamentos caem com naturalidade acompanhando o passo de avanço da perna direita. O rosto, de feições doces, mostra-se enquadrado por uma farta cabeleira encaracolada.

A imagem encontra-se atualmente inserida num dos nichos laterais da capela de São João Batista (Museu de Lamego, inv. 122), em prejuízo da correta leitura da sua qualidade plástica, que revela o mesmo tratamento cuidado em todas as faces e duas poderosas asas profusamente policromadas, afixadas nas costas. Vistas do exterior do nicho, fechadas e praticamente invisíveis, não concorrem para a desejada elevação da figura nem para uma distribuição mais equilibrada do seu peso[9].

A segunda imagem [cat. 5] apresenta o arcanjo com couraça, elmo, escudo e espada, assumindo a sua vocação guerreira, de acordo com modelos que surgem a partir do século XIV.

De pé e de asas abertas, o santo assenta sobre uma base troncopiramidal decorada com um renque de folhas de acanto douradas, comum a todas as imagens, num total de 13, que subsistiram do conjunto da capela de S. João Evangelista. Veste uma túnica curta, ablusada e plissada, guarnecida com aplicação de rendas, nas mangas e no fundo, adquirindo uma feição fantasista mais própria do luxo cortesão do que a sobriedade conventual[10], decorada com motivos vegetalistas em tons de verde, vermelho e ouro, com trabalho grafitado e puncionado. A proteger o torso, possui uma couraça com decote dourado, aberto em carena e fundo verde com padrão geométrico também a ouro. Calça sandálias douradas, de quatro tiras e apoio de calcanhar. Sobre os ombros traz uma capa esvoaçante com fímbria novamente rendada. Apresenta-se toucado com um elmo de cimeira saliente. Rosto ovalar, firme mas sereno, enquadrado por uma farta cabeleira movimentada. O olhar revela-se ligeiramente estrábico, sublinhando a intenção de representar a figura em contemplação, que é frequente na arte maneirista e barroca[11]. Segura na mão esquerda um escudo redondo com uma roseta de oito pétalas. Do lado oposto ergue uma espada longa, de lâmina ondulante e extremidade boleada.

Os arcanjos Miguel, Rafael e Gabriel são os principais mensageiros enviados por Deus do Céu à Terra, sendo os únicos anjos mencionados pelo nome na Bíblia, que são considerados santos.

[9] FALCÃO, 2003: 258.

Miguel é o líder dos anjos que combatem as forças de Satanás e considerado o guardião das almas dos homens, e na tradição oriental, também o guardião dos doentes. Na Península Ibérica, acima de tudo, foi invocado como paladino da Reconquista, a par de São Tiago Maior [cat. 8] e de São Jorge.

A sua veneração divulgou-se sobretudo a partir do século XIII quando foram erigidos diversos santuários em sua honra. Mais tarde, o culto a S. Miguel conhece um novo impulso, motivado pelo fenómeno angeológico da Igreja da Contra-Reforma, que dá origem à multiplicação de imagens deste arcanjo.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014.

[11] FALCÃO, 2003: 256.

3 ~ APÓSTOLOS E MÁRTIRES OU O MUNDO COMO UM LUGAR DE EXPIAÇÃO

De todas as sagradas imagens se recebe grande fruto, não só porque se manifestam ao povo as mercês que Cristo lhe concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus obra pelos Santos, seus salutares exemplos[12].

O papel desempenhado pelos apóstolos na propagação da mensagem de Jesus, o seu exemplo de resiliência e coragem perante as perseguições impiedosas a que foram sujeitos, serviriam de inspiração aos mártires dos primeiros séculos do Cristianismo, numa altura em que este procurava afirmar-se em territórios sob o domínio do Império Romano. O temor a Deus e a expiação que as biografias de uns e outros revelam, ainda que por vezes de origem lendária, foram tidos pela Igreja como exemplos a ser seguidos pelos crentes, o que levaria a uma espantosa disseminação do culto das imagens e relíquias desses santos.

Palma – atributo comum a todos os mártires, simboliza a vitória pelo martírio sobre o mundo e sobre a carne. Os mártires morriam por confessar a sua fé e, por esse motivo, a palma representa os doze artigos do *Credo* dos Apóstolos.

[12] *CONCÍLIO DE TRENTO...*, 1563.



Cat. 6

S. JOÃO EVANGELISTA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
Inv. 136

São João Evangelista foi o mais novo dos Apóstolos, e o favorito de Jesus Cristo.

Tal como Pedro, Tiago e André também era pescador.

Teve uma importância fundamental na evangelização, em Particular na Ásia Menor.

Autor do Quarto Evangelho, também escreveu três epístolas. De caráter introspetivo, a sua escrita revela uma profundidade e erudição raras, sendo cada vez mais elaborada com o decorrer da sua vida.

Foi o único Apóstolo que acompanhou Jesus durante toda a sua vida pública, desde que decidiu segui-lo até ao momento da sua morte no Calvário, onde teve como missão acompanhar Maria.

Pensa-se que teve uma vida longa, tendo morrido em Éfeso, cerca de 103.

Nas representações iconográficas, São João Evangelista é representado de formas muito diferentes: na arte bizantina como um ancião de longas barbas brancas, e na arte ocidental, como um jovem imberbe, afeminado (*patheneos*, de virginal).

Os seus atributos mais comuns são a sua representação junto a uma águia, uma caldeira fervente, a palma do paraíso ou um cálice.

No Tetramorfo, segundo as visões de Ezequiel, é representado com cabeça de águia (símbolo da ascensão), em particular na Alta Idade Média. Também nas iluminuras carolíngias é por



vezes representado dessa forma (*aétocéphale*), ou ainda com a águia a servir-lhe um tinteiro com bico.

No *Ciclo dos Apóstolos* tem como emblema uma taça envenenada, da qual saem pequenos dragões. Esta representação é muito comum até ao século XIII. Na pintura italiana desta época, o cálice é substituído por um livro. Mais tarde, no século XVIII, e particularmente na pintura de Zurbarán e Rubens, essa taça desaparece, e a partir daí surge muitas vezes representado com um cálice de onde sai uma hóstia.

O santo surge na escultura em destaque descalço, assente sobre uma peanha semiesférica. O braço esquerdo assenta sobre o peito, e com o direito faz um sinal de saudação, à altura do rosto. Veste uma túnica verde sobre um manto vermelho que repousa sobre o ombro esquerdo. Possuiu um resplendor, hoje desaparecido.

Descontextualizadas, as imagens da Virgem da Soledade e de S. João Evangelista ganham coerência se entendidas como pertencentes a um conjunto, provavelmente a um Calvário. Pelas suas caraterísticas técnicas e estéticas, serão certamente obras da mesma época, da mesma oficina e eventualmente do mesmo autor.

Na escultura de São João Evangelista é particularmente evidente o seu aspeto imberbe e afeminado, que, como dissemos, é típico nas suas representações na arte ocidental, ao contrário das representações da arte bizantina. O cabelo ondulado cai sobre os ombros, em harmonia com o tratamento dos panejamentos.

A sua pose de saudação é acentuada pelo tamanho das mãos, desproporcionado em relação ao resto do corpo.

A pouca expressividade do rosto resultará de aparentes diversas camadas de tinta sobreposta, o que faz com que contraste com e expressividade e leveza do tratamento cromático do resto da escultura. É de notar também a diferença de tratamento entre a parte frontal (bastante elaborada), e o quase minimalismo monocromático da parte anterior (uma grande mancha vermelha debruada a verde). No entanto, o seu conjunto resulta harmonioso e equilibrado.

Algumas destas caraterísticas são também observáveis na Virgem da Soledade: desde logo o mesmo tratamento diferente entre o rosto e o resto da escultura. Se bem que mais expressivo do que o de São João (o desenho das sobrancelhas, o nariz fino e bem definido, o olhar descido num momento de recolhimento, a face contornada e limitada pelo véu) não deixa de ter as feições atenuadas pelas referidas camadas de tinta.

Podemos observar também os diferentes tratamentos na parte frontal e na parte posterior. Se bem que a própria natureza de representação conduza a esse tipo de solução, não deixa de ser interessante a forma como toda a superfície é preenchida por uma pintura azul e dourada, onde as formas decorativas são meramente apontadas de forma breve, resultando daí uma grande superfície oval muito homogénea.

O facto de a túnica envolver os pés a própria peanha onde assentam, dá ao conjunto um aspeto de grande uniformidade.

Com cromatismo diferente, mas com o mesmo tipo de soluções técnicas, com o mesmo tipo de tratamento volumétrico, que faz



Fig. 1 _ Fotografia da sala do altar do Desterro (inv. 7159), década de 1950. Da esquerda para a direita, as imagens da Virgem do Rosário, S. Pedro, S. João Evangelista e Virgem da Soledade.
© DRCN - Museu de Lamego. Arquivo Histórico. Foto: Melodia Popular. Reprodução: José Pessoa

com que sejam vultos compactos e equilibrados, e com dimensões muito semelhantes, as duas imagens são bem representativas da escultura de vulto em madeira da época em que foram executadas.

Atualmente encontram-se reunidas na sala onde se expõe o altar do *Calvário*, do pintor lamecense Gonçalo Guedes, com a mesma proveniência. Todavia, a ligação entre as duas imagens, como fazendo parte de um mesmo conjunto, possivelmente também de um *Calvário*, como já foi referido, nem sempre foi encarada com naturalidade, tendo sido consideradas autónomas ao longo dos tempos. Assim sucedeu no Mosteiro das Chagas, onde a imagem de *Nossa Senhora da Soledade* é referida, em 1897, a ocupar a sala de entrada[13] e, mais tarde, já musealizada, inserida no altar da Senhora da Lapa, que se encontrava montado numa das salas do 1.º piso do museu.

Removido o altar, na sequência da reforma do programa museológico empreendido por Abel Flórido, a partir de 1955, as esculturas passaram a fazer parte do arranjo da sala onde está o altar do Desterro (fig. 1), onde permaneceram até à década de 1990, altura em que foram deslocadas para o lugar onde hoje se encontram.

O número impressionante de pinturas, esculturas e altares que se conservam dispersos por igrejas e capelas de Lamego relacionados com a iconografia da Paixão de Cristo dá-nos a dimensão da importância da tradição que ainda hoje perdura das celebrações da Semana Santa na cidade e, de modo muito particular, no Mosteiro das Chagas, onde estas solenidades adquiriam especial relevo.

[13] IAN/TT: *Inventario dos bens capitães, foros e mais pertenças do Mosteiro das Chagas (e Conventos annexos) de Lamego* - 1897, cx. 2095, IV/A-68/1, cit. por SILVA, 2002: 201.



Cat. 7

S. PAULO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S João Evangelista
Inv. 727

São Paulo, apóstolo, nasceu em Tarso, na atual Turquia, c.5.

Da sua biografia é célebre o episódio da *conversão na estrada de Damasco*, que se tornou num símbolo da Igreja e da capacidade da fé cristã em atravessar fronteiras.

Foi educado como fariseu, mas como cidadão romano que era, tornou-se num fervoroso perseguidor dos primeiros cristãos, tendo participando no apedrejamento de S. Estêvão, o primeiro mártir.

Por volta do ano 35, quando decidiu viajar para Damasco teve uma visão reveladora e ficou temporariamente cego. Recebeu batismo e retirou-se para o deserto, onde concluiu que a sua missão consistia em levar o Cristianismo ao mundo gentio (não judaico). Na década entre 38 e 48, Paulo viajou pela Síria e pela Ásia Menor, pregando e fundando a tradição missionária. A partir daí viajou por todo o Mediterrâneo Oriental, escrevendo cartas que formam parte do Novo Testamento, e criando numerosas comunidades cristãs. Em Jerusalém, foi detido em 57 e aprisionado durante dois anos. Apelou a César, enquanto cidadão romano e foi enviado a Roma para ser julgado, mas ficou retido em Malta por dois anos, na sequência de um naufrágio. Mais tarde, já em Roma, foi aprisionado e decapitado durante as perseguições de Nero, estando sepultado em São Paulo «fora dos Muros».

A imagem em apreço apresenta São Paulo de pé, sobre uma base subretangular, pintada em tom laranja forte, decorada com um friso de folhas de acanto relevadas e douradas. Mostra um rosto de expressão serena, de olhar cândido, enquadrado por uma farta cabeleira, caída sobre as costas e por uma longa barba penteada em ondulações. Veste túnica longa, debruada a ouro, cintada e de decote tombado. Predominam as policromias claras, enriquecidas com motivos vegetalistas, dourados. Leva um amplo manto, traçado sobre o corpo, com orla dourada, decorado com motivos vegetalistas e geométricos, também a ouro. O avesso apresenta-se uniformemente pintado a roxo. Do lado direito, sobraça um livro fechado e encadernado. Na mão direita, empunha a espada desembainhada, de lâmina triangular, de ponta orientada para baixo e com guardas de extremidades enroladas, em voluta. Seu atributo pessoal desde os finais do século XIII, a espada, tanto alude ao seu martírio como ao estilo cortante das suas Epístolas.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014





Cat. 8

S. TIAGO MAIOR

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S. João Evangelista
Inv. 736

Obedecendo a uma conceção formal e decorativa muito próxima da escultura figurando São Paulo [cat. 7], São Tiago surge-nos assente numa base decorada com um friso de folhas de acanto relevadas e douradas sobre fundo vermelho, semelhante a todas as outras imagens que fazem parte do conjunto que se conservou da capela de S. João Evangelista. O rosto de expressão dócil e tranquila, revelando beatitude, apresenta-se enquadrado por barba e longos cabelos penteados em ondulações, caídos pelas costas. Calçado como peregrino, veste túnica e capa curta guarnecida com duas vieiras. Está apoiado num bordão, com nó em forma de balaústre. Na mão esquerda sustém um livro do Novo Testamento, fechado e encadernado, e ao ombro a sacola de peregrino. O lançamento dos panejamentos, em pregas verticais uniformes e o movimento conferido pela capa, com as abas reviradas, reforçam o sentido de harmonia e serenidade que presidiu à composição do conjunto.

Tiago ou «filho do trovão», como Jesus o chamava, devido ao seu temperamento arrebatado, era irmão mais velho de São João Evangelista. Pescador no mar da Galileia era um dos três apóstolos mais próximos de Jesus, a par do irmão e de Pedro. Refere-se que se deve à sua parecença física com Jesus, a necessidade de Judas Iscariotes de identificar o mestre com um beijo, perante os guardas romanos, no jardim de Getsémani.
Após a crucificação de Cristo, é possível que tenha permanecido em Jerusalém para pregar o Evangelho, embora algumas lendas refiram que cruzou o Mediterrâneo para evangelizar a Península Ibérica.

Foi o primeiro apóstolo a ser martirizado, decapitado às ordens de Herodes Agripa I. A tradição espanhola refere que os seus restos mortais foram transportados pelos apóstolos até ao porto de Iria Flávia ou que flutuaram milagrosamente até à aldeia costeira de Padrón, ambos locais de desembarque perto de Compostela, onde está sepultado na catedral e onde o culto se enraizou.

Padroeiro da Reconquista cristã de Espanha aos mouros, diz-se que São Tiago terá surgido na batalha de Clavijo (884), onde as forças cristãs, em grande inferioridade numérica de Ramiro I das Astúrias derrotaram o exército mouro do emir de Córdova.

Iconograficamente tanto é apresentado como apóstolo, como a cavalo, brandindo uma espada, como se fosse guerreiro, em alusão à sua aparição na batalha. Também se apresenta frequentemente como peregrino, como é o caso da imagem em apreço, aludindo à peregrinação ao seu túmulo, em que figura com o bordão, sacola e duas vieiras. Ainda hoje reconhecidas como um símbolo da peregrinação a Santiago de Compostela, as vieiras evocam os primeiros peregrinos que costumavam levar para casa um exemplar como recordação da peregrinação à Galiza, famosa pela sua variedade de marisco.

Exposições: Roterdão, 2000
Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014





Cat. 9

S. PEDRO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do antigo Paço Episcopal de Lamego
Inv. 134

Pescador de profissão é considerado o mais importante dos apóstolos, e, juntamente com o seu irmão André, foi um dos primeiros discípulos de Jesus Cristo.

De nome Simão, mas também designado no *Livro dos Actos dos Apóstolos* por Simão Pedro, foi designado por Jesus simplesmente como Pedro, em aramaico - língua de Jesus e de Pedro - *khepha*, e em grego petra, que significam pedra ou rocha.

Acompanhou Jesus ao longo de toda a sua vida de evangelização, até à agonia no Horto das Oliveiras, onde, tal como Jesus confidenciara ao seu discípulo amado, João, durante a Última Ceia, o viria a negar três vezes.

Segundo as tradições das igrejas Católica Romana e Ortodoxa, depois de ter exercido o episcopado em Antioquia (actual Antakia, na Turquia), Pedro foi o primeiro bispo de Roma.

Hoje é tido como certo que a primeira comunidade cristã de Roma foi fundada por Pedro e Paulo.

Tendo regressado a Antioquia, e mais tarde a Jerusalém, onde foi preso no tempo de Nero, regressa posteriormente a Roma, onde, tal como é representado frequentemente, terá sido crucificado de cabeça para baixo (a mais conhecida dessas representações é a pintura de Caravaggio na igreja Santa Maria del Popolo, em Roma).

A sua morte ocorreu entre 64 e 67, depois de ter sido o primeiro papa.

Nas diversas representações existentes a partir do século III até



ao fim do românico, é representado com túnica e pálio como os restantes apóstolos. Durante o período gótico é representado com vestes pontifícias, com mitra, e mais tarde com tiara. Surge sempre como um homem robusto, com bastante idade, de barba e cabeça tonsurada.

Os elementos iconográficos mais evidentes na sua representação são as chaves (do céu), que podem ser uma, duas ou três, e que lhe foram confiadas por Jesus. Mas também é representado com um barco, um peixe ou uma rede, numa alusão à sua profissão (pescador de peixes e de homens).

Por vezes também é representado com um galo (em Mateus, 26: 34, disse Jesus: *em verdade te digo: esta noite, antes que o galo cante, negar-me-ás três vezes*) e ainda com cadeias, símbolo das prisões, e da cruz invertida, pela forma como foi crucificado.

Mais tarde, surge também representado com a cruz de três braços, símbolo papal.

Datada do século XVIII, o presente exemplar representa São Pedro com algumas das suas caraterísticas mais comuns.

De pé e descalço, assente numa base quadrangular, com o pé direito avançado em relação ao esquerdo. No braço esquerdo segura um livro, com o dedo polegar sobre ele. No braço direito segura uma chave que terá sido colocada posteriormente. A túnica é dourada e vermelha, e o pregueado apresenta linhas descontínuas. Possuía um resplendor, hoje desaparecido.

Revelando uma influência italianizante, poderá inscrever-se no período do barroco joanino. É interessante a forma como



Fig. 2 _ Capela particular do paço episcopal. Museu de Lamego.
© DRCN-Museu de Lamego. José Pessoa

contrastam a delicadeza de execução do rosto e das mãos, com as angulosidades quase estilizadas de todo o panejamento.

A escultura pertenceu ao recheio do antigo paço episcopal de Lamego, tendo sido arrolada, em 1911, entre os bens que estavam na capela particular [fig. 2], onde também se podiam encontrar para além de uma segunda escultura, representando São Tiago, as quatro pinturas que ainda hoje aí permanecem, figurando os santos evangelistas[14]. Se a este conjunto associarmos a pintura decorativa do teto, onde estão representadas as Três Virtudes Tealogais - Fé, Esperança e Caridade -, não deixa de ser surpreendente o cuidado colocado no programa decorativo da capela dos bispos de Lamego, dando expressão máxima à sua filiação a São Pedro e aos apóstolos, de quem são legítimos sucessores, e ao ministério que lhes foi conferido de governar e ensinar em virtudes.

Em 1940, a escultura foi avaliada em 800$00, exatamente, o dobro do valor que foi atribuído ao conjunto das duas esculturas representado a Virgem da Soledade e São João Evangelista[15] [cat. 2 e 6], atestando a qualidade superior deste exemplar, a que o avaliador não foi alheio.

[14] *Autos de arrolamento* …., 1911: 50v.

[15] *Cadastro dos Bens*…,1940: 5v.



Cat. 10

S. CRISTÓVÃO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(atualmente na capela de São João Batista)
Inv. 721

São Cristóvão terá nascido em Canaã (segundo a lenda ocidental) ou na Líbia (segundo a tradição oriental), e terá morrido na Anatólia, martirizado, por volta de 251.

Apesar de ser um santo muito popular, poucas certezas existem sobre a sua vida. É venerado pelas igrejas católica, ortodoxa, anglicana e luterana.

A sua vida é alimentada por lendas, a mais conhecida das quais a que consta da *Lenda Áurea*, colectânea de narrativas hagiográficas, reunidas por volta de 1260, e que durante toda a Idade Média serviu de referência para a vida dos santos e mártires.

Segundo essa lenda, um rei pagão, através de preces da sua esposa, conseguiu ter um filho a quem deu o nome de Reprobus. Esse filho tinha uma força fora do comum. Depois de ter servido o próprio Satanás, encontrou um eremita que o educou na fé cristã e o batizou.

Passou a ter como tarefa ajudar quem pretendia atravessar um rio.

Um dia ajudou uma criança, que foi ficando cada vez mais pesada ao longo da travessia, como se tivesse de suportar o peso do mundo sobre os ombros. Finda a travessia, a criança revelou-lhe ser Jesus, e ordenou-lhe que enterrasse o seu bastão no leito do rio, e nesse local logo nasceu uma palmeira.

Essa é a proveniência da designação de Cristóvão, «aquele que carrega Cristo».

Este «milagre» deu origem a uma onda de conversões que



provocou a ira do rei da região. Cristóvão foi preso, e depois de um longo martírio, decapitado.

A análise possível às lendas sobre São Cristóvão, indicia que estes factos terão ocorrido no tempo das perseguições do Imperador Diocleciano aos cristãos, tendo o santo sido mandado martirizar pelo governador de Antioquia.

Sendo de constituição muito robusta, São Cristóvão resistiu à primeira tentativa de ser morto, amarrado a uma estaca e crivado de setas, sendo de seguida decapitado.

Atestado desde 450 por uma inscrição grega na Ásia Menor, o culto de São Cristóvão difundiu-se rapidamente da Sicília até Constantinopla (atual Istambul).

A sua popularidade devia-se ao facto de ser o santo protetor da maior parte das causas de morte na Idade Média, genericamente designadas por «má morte», o que explica a grande quantidade de imagens gigantescas que existiam deste Santo, quer nas fachadas, quer nas portas de entrada de muitas igrejas. Essas imagens, preventivas ou apotropaicas, foram mandadas destruir após a Reforma Protestante e o Concílio de Trento.

A iconografia deste santo é riquíssima: muito mais tardia que o seu culto, o atributo mais frequente é o bastão ou tronco de árvore folhado em que se apoia.

Tal como acontece com outros santos, a sua representação não é uniforme: ora é apresentado com barba (o mais comum), ora imberbe (em particular na arte italiana).

Por vezes é representado com cabeça de cão, com o nariz alargado em forma de focinho e a língua pendente. A explicação mais comum para esta forma de representação é que essa cabeça era «copiada» das representações egípcias do deus Anúbis: São Cristóvão seria um Anúbis cristianizado.

Os *Actos Agnósticos* de São Bartolomeu, datados do século VI, falam de um certo *Christianus Cynephanus*, (cabeça de cão) numa aparente referência a São Cristóvão.

No Ocidente, a imagem que mais o carateriza é com o Menino Jesus sentado sobre o seu ombro. Parece evidente a adopção do tema pagão «Atlas sustentando o mundo», ou mesmo «Hércules levando o menino Heros».

Na escultura de São Cristóvão do museu, o santo é representado descalço, sobre uma base quadrangular, com o Menino Jesus pousado no seu ombro esquerdo. Na mão direita segura um bordão arborescente. Ostenta uma cabeleira farta que lhe cai sobre os ombros e lhe enquadra o rosto com uma boca entreaberta e um olhar dirigido ao céu.

Aparentemente, a imagem do menino não pertencerá ao conjunto original.

Segura um coração entre as mãos, e o corpo é representado numa torsão acentuada.

Esta escultura é, pelas suas caraterísticas, da mesma «família» técnica e estilística da de Sto. André Avelino [cat. 26]. O seu cromatismo intenso, a intensidade dos dourados, o seu aspecto ingénuo e as desproporções anatómicas, em particular na representação das pernas, evidenciam isso mesmo. As duas

apresentam caraterísticas mais próprias da arte popular do que da erudita.

No entanto, enquanto a de Santo André apresenta um aspecto compacto, esta, pela natureza da sua representação, tem uma volumetria solta e de maior liberdade de composição.

O seu recorte é sinuoso e irregular, acentuado pela forma curvilínea como são representados o cabelo, o bastão, e as pernas separadas e nuas. Observada na sua parte posterior, o manto castanho que se abre em leque transmite um grande dinamismo. A posição dos braços, o esquerdo à cintura e o direito segurando o bastão, e a folhagem exuberante deste, reforçam esse dinamismo, numa sugestão de movimento confirmada pela curvatura do corpo.



Cat. 11

STA. LUZIA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(atualmente na capela de S. João Evangelista)
Inv. 731

Santa Luzia (ou Lúcia) terá pertencido a uma importante família italiana, e, segundo a tradição cristã, vivido no século III. Terá nascido por volta de 280 e morreu decapitada em 303, durante as perseguições aos cristãos no tempo de Diocleciano.

Somente em 1894 o seu martírio foi confirmado, quando se descobriu uma inscrição em grego sobre o seu sepulcro, em Siracusa, na Sicília, onde nasceu e morreu. A inscrição continha o nome da santa mártir, e confirma a tradição oral cristã da sua morte no início do século IV.

Essa tradição conta ainda que a sua mãe gostaria de a ver casada com um jovem de uma família distinta, mas pagão. Ao pedir tempo para reflexão, foi em romagem ao túmulo de outra mártir, Santa Ágata. Após ter entrado em êxtase, regressou com a certeza da vontade de Deus quanto à sua virgindade, mesmo arrostando com os sofrimentos que essa decisão implicaria.

Depois de oferecer aos pobres tudo o que possuía, enfrentou a perseguição das autoridades, e, após várias vicissitudes que passaram pela presença numa casa de prostituição, foi decapitada.

Tinha como lema *adoro a um só Deus, e só a ele prometi amor e fidelidade.*

A devoção à santa remonta ao século V, já nessa altura ligada ao culto da luz (Luzia deriva de «luz»), e o papa Gregório Magno passado um século, já a incluiu no cânone de citação na missa.

Em 1039, para proteger as suas relíquias durante as invasões otomanas, um general bizantino ordenou o seu envio para



Constantinopla. Só na cruzada de 1204, por ordem de um rico mercador veneziano, a sua urna funerária foi transportada para o ocidente: o seu corpo repousa em Veneza, embora algumas das suas relíquias tenham sido reenviadas para Siracusa.

Na maior parte das representações, Santa Luzia surge com dois olhos sobre uma salva, e uma palma na mão esquerda. Reza a lenda que ela teria arrancado os próprios olhos, entregando-se aos carrascos, preferindo esse sacrifício à negação da fé. Foi assim perpetuada nas mais diversas formas de representação artística, da pintura à literatura.

Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, atribui a Santa Luzia a função de «graça iluminadora».

Os milagres que lhe são atribuídos através da sua intercessão são invocados nas orações para a cura de doenças dos olhos ou da própria cegueira.

A escultura de Santa Luzia apresenta uma longa túnica azul, debruada a ouro, com motivos decorativos vegetalistas. Sobre a túnica, usa uma sobreveste rosada, também debruada a ouro, com motivos florais e cercadura a verde.

Na mão esquerda segura um prato com dois olhos assente sobre um livro encadernado. Na mão direita, segura a palma, símbolo do martírio.

Se bem que mantendo intatas as caraterísticas da estatuária desta época, e escultura de Santa Luzia é, seguramente, uma das mais exuberantes de todo o conjunto das esculturas incluídas neste catálogo.

De uma volumetria mais livre, e de cujo corpo se destacam a cabeça bem definida e a extensão da palma na mão direita, mantém, no entanto, a desproporção comum a quase todas elas: as mãos são exageradas em relação ao corpo, afirmando a sua plasticidade, que é ainda acentuada por uma decoração e coloridos exuberantes, de que se destacam os já referidos motivos vegetalistas e florais, em particular os azuis/cinza que decoram a túnica. Os panejamentos debruados a ouro em faixas de grande largura, e a espessura do livro, também dourado, sobe o qual assenta o prato com os olhos, realçam o seu aspeto luxuriante.

Ao contrário da maior parte dos exemplares analisados, a parte posterior, muitas vezes menosprezada em relação à anterior, recebeu um tratamento particularmente cuidado.

De notar a expressão do rosto, quase assexuada, mas feliz, e muito longe do aspeto sofrido que poderíamos esperar na representação de uma santa mártir.

Exposições: Lamego, 1950 (cat. 79)
Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014



Cat. 12

S. BRÁS

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(atualmente na capela de São João Evangelista)
Inv. 743

São Brás nasceu cerca de 264, algures na atual Arménia, e morreu em 316, em Sebaste, actual cidade de Sivas, na Turquia. Por isso, é muitas vezes designado por São Brás de Sebaste.

Foi um dos diversos bispos mártires dos primeiros séculos da Igreja Católica, tendo exercido o seu magistério na zona da cidade onde morreu.

Sabe-se que era médico, mas, progressivamente, foi-se aproximando da fé, que professou de forma devotada, conciliando a sua atividade profissional com a divulgação dos ideais de Cristo.

Quando o bispo de Sebaste faleceu, o povo desta cidade, conhecendo a fama de santidade do eremita, exigiu que São Brás fosse o seu pastor. Aceitou ser ordenado padre, e mais tarde bispo, não por qualquer ambição pessoal, mas por sentido de dever e por entender ser uma forma mais eficaz de praticar a evangelização.

São Brás viveu num tempo em que o imperador romano do Oriente, Licínio, cunhado do imperador do Ocidente Constantino, moveu uma perseguição feroz aos cristãos.

São Brás, que vivia numa gruta rodeado de animais, foi mandado prender. Depois de torturas particularmente cruéis para renunciar ao catolicismo, e permanecendo inabalável na sua fé, São Brás foi degolado.

«Brás» quer dizer brasa, chama ardente por amor a Deus. É venerado pelas igrejas cristã e ortodoxa, em cidades do Sul de Itália, e em particular em Dubrovnik, na Croácia.



Em Portugal, a prova mais antiga do culto de São Brás, é a inscrição de fundação da igreja de São Brás, em São João de Tarouca, encontrada durante as escavações arqueológicas que decorreram no mosteiro[16].

As representações de São Brás, em particular as pictóricas, são de uma grande homogeneidade e resultam de uma hagiografia, também ela muito semelhante, independentemente das fontes.

Conta-se que ao longo da sua vida, quer enquanto médico, quer como bispo, São Brás sempre se ocupou dos doentes. Durante o seu longo período de eremita também se ocupou dos animais.

Entre outros episódios, é recorrente aquele em que é relatado o facto de, um dia, os soldados de Sebaste terem subido ao Monte Argeu à procura de animais selvagens para serem utilizados nos circos durante o martírio dos cristãos.

De uma gruta surgiu São Brás, rodeado de feras. A um gesto do santo, todas recolheram tranquilamente aos seus lugares, à excepção de um leão, que lhe estendeu uma pata, de onde o santo lhe extraiu um espinho.

Mas o episódio mais significativo, e que determina quase todas as suas representações, é aquele em que uma mãe, quando o santo se dirigia para a prisão, lhe apresenta uma criança prestes a morrer com uma espinha de peixe cravada na garganta. Com um simples gesto sobre a sua cabeça e um olhar aos céus, São Brás curou-a instantaneamente.

Assim, na sua representação católica mais comum, São Brás é representado como bispo, muitas vezes com velas nas mãos, e uma criança nos braços da mãe, com uma ou as duas mãos na garganta. A representação com as velas é comum tanto em obras eruditas (desde um vitral na Catedral de Chartres, até à pintura de Hans Memling), como na maior parte das representações populares.

Na presente escultura, o santo é representado de pé, sobre um pedestal irregular dourado. Na mão direita segura um longo báculo dourado. Apresenta-se toucado com a mitra episcopal decorada por motivos vegetalistas e geométricos, em tons vermelho, branco e verde. Enverga uma longa alva dourada, decorada com pequenas rosetas envoltas em trabalho puncionado, e um roquete rematado com franjas douradas decorado com motivos vegetalistas. Sobre estes, uma rica capa pluvial, segura com um firmal em ponta de diamante, perfilada com uma barra de padrão geométrico. As duas faces desta capa sugerem o tecido brocado da época. Ambas as mãos calçam luvas douradas. O elemento mais comum na representação deste santo (a vela, símbolo do seu martírio), não está presente. No entanto, a posição da mão esquerda, sugere que a poderá ter segurado.

[16] BARROCA; CASTRO; SEBASTIAN, 2003: 96-105.

Esta escultura é uma das mais luxuriantes que integraram a exposição «A Glorificação do Divino». A primeira sensação que temos é a do brilho do ouro, que domina toda a superfície. A sua homogeneidade cromática e volumetria compacta são evidentes. A própria base em que assenta, quer na forma, quer na cor, é um prolongamento dessa unidade. Com variações de cor muito subtis entre as diversas peças de paramentaria (alva, roquete e capa de pluvial), todo o conjunto resulta numa imagem que, apesar das dimensões reduzidas, sugere esplendor e até monumentalidade.

O grafismo da sua parte posterior é particularmente rico, na forma como articula o centro de uma oval de decoração vegetalista mais convencional, com o contorno geométrico e abstratizante.

Se bem que a representação do seu rosto jovem não seja inédita, e corresponda a algumas representações de São Brás, em particular as de índole popular, é mais frequente a sua representação enquanto homem idoso e de longas barbas grisalhas.

Tal como noutras esculturas desta época, a face parece ter sido repintada, em prejuízo da sua expressão, salientando pormenores de excesso formal, como é o caso das sobrancelhas demasiado lineares e artificiais, ou a dimensão dos olhos exageradamente abertos mas inexpressivos.

O elemento dissonante nesta escultura é o báculo que ostenta na mão direita. A sua dimensão exagerada sugere, com certeza, que não pertence à escultura original.

No entanto, a forma como se salienta da unidade compacta do conjunto, torna-o um adereço de leitura predominante.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014

Cat. 13



STO. INÁCIO DE ANTIOQUIA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(atualmente na capela de São João Batista)
Inv. 734

Santo Inácio nasceu em Antioquia (à época na Síria, atualmente a cidade turca de Antakia) cerca de 35 DC, e morreu em Roma entre 98 e 107.

As suas relíquias encontram-se na Basílica de São Clemente, na mesma cidade.

Terá sido aluno e discípulo de São João, e provavelmente foi ordenado por São Pedro.

O seu nome, Inácio, tem origem em *igne natus*, nascido do fogo, numa referência ao fogo ardente da sua devoção a Cristo.

A importância de Santo Inácio na história da Igreja está bem patente no facto de ter sido o bispo de Antioquia, a terceira cidade mais importante de todo o Império Romano, logo a seguir a Roma e Alexandria.

No tempo do imperador Trajano, Santo Inácio foi preso em Antioquia e transportado para Roma, onde foi condenado à morte, devorado por leões no coliseu, como aconteceu a muitos outros cristãos.

De autoria comprovada, escreveu sete epístolas, designadas por *Epistolas de Inácio*, e preservadas no *Códex Hierosolymitanus*. No entanto, várias outras são-lhe atribuídas.

Defendeu a unidade da Igreja, quer através da obediência ao Papa, quer na oração conjunta dos fiéis. Definiu com clareza a transição dos discípulos de Jesus, conhecidos como "nazarenos" e como uma seita judaica, para o conceito de «cristãos» enquanto religião autónoma, tal com está registado nos *Atos dos Apóstolos*, e ainda como «católicos», pois


ORA PRO ME BEATE IGNATI

pertenciam à Igreja Católica.

A «processão» (unidade) divina de Deus, que mais tarde seria aprofundada por São Tomás de Aquino, foi fundamental na forma como Santo Inácio contribui para a formação de alguns dos dogmas da Igreja Católica.

Estes princípios de unidade revelaram-se importantes para fixar o «Credo» (*genitum non factum* - gerado e não criado) no Concílio de Niceia, em 325.

Foi pioneiro na conceção do conceito de «Santíssima Trindade», na afirmação da divindade de Cristo e na virgindade de Maria, enquanto descendente de David.

A partir da simbologia da Última Ceia, definiu a presença de Cristo na Eucaristia.

Foi também Santo Inácio que determinou a passagem do culto dos cristãos de sábado para domingo, distinguindo-os assim dos judeus.

Se tivermos em consideração a sua importância na formulação de todos estes dogmas e rituais cristãos, é notória a forma como contribuiu para a definição aprofundada do conhecimento de Deus nas comunidades cristãs logo a partir do século I.

Quase todas as representações de Santo Inácio de Antioquia mostram-nos rodeado de leões, numa alusão evidente ao seu martírio no coliseu de Roma.

Segundo a lenda, durante o martírio a que foi submetido, Santo Inácio invocou permanentemente o nome de Jesus. Perante todas as investidas de feras e verdugos, dizia: *somente posso repetir intensamente o nome que tenho gravado no coração*.

Assim, e depois de ter sido atirado aos leões, e já morto, abriram-lhe o peito e comprovou-se que no seu coração se encontravam escritas a ouro as letras do nome de Jesus: IHS (monograma derivado do grego *IHSOUS*), ou à frase latina *Iesus Hominum Salvatore* (Jesus Salvador da Humanidade).

A outra designação por que é também conhecido, *Theoforos*, significa literalmente «aquele que leva Deus no seu peito». A representação mais conhecida deste episódio é a pintura de Sandro Botticelli, pintada para a Igreja de São Barnabé, em Roma, mas que hoje se encontra na Galeria Ufizzi de Florença. Em muitas das representações, em particular na escultura, surge com o coração seguro na mão direita.

A escultura do Museu de Lamego está assente sobre uma base rectangular dourada, com a inscrição *Ora pro me bea*(t)*e Ignati*, e um coração vermelho em relevo ao centro.

O santo enverga uma túnica talar branca com fímbria dourada e decoração também dourada. Veste um roquete com motivos também florais. A capa pluvial é ricamente decorada com motivos vegetalistas, em particular folhas de acanto, e aves. Essa capa é presa com um firmal decorado com uma máscara feminina.

Apresenta luvas brancas decoradas a ouro e uma mitra também dourada, e dois pendentes sobre as costas.

Na mão direita ostenta um coração com as iniciais de Jesus,

numa clara alusão ao seu martírio.

Do lado oposto ostenta uma fímbria do pluvial, criando dobras ondulantes.

Esta escultura de Santo Inácio de Antioquia corresponde a um modelo da pequena estatuária portuguesa em madeira desta época.

Assim, apresenta uma volumetria sólida e compacta, quase triangular, o que lhe confere um caráter de grande estabilidade e equilíbrio.

Ainda que de aspeto rude em alguns dos seus pormenores (mãos, proporções entre as diversas partes anatómicas), é de uma riqueza decorativa que lhe é conferida por um cromatismo intenso, onde predomina o brilho do ouro.

Nesse aspeto é evidente a importância da mitra enquanto elemento essencial da composição, que tem continuidade no dourado da capa de pluvial e na base quadrangular em que o conjunto assenta, também dourado.

O interior desta capa, vermelho, visível pelo facto de a erguer com o braço direito, estabelece um grande equilíbrio com o coração. Este coração, de proporções assumidamente exageradas, e onde são visíveis também a dourado as inicias do nome de Cristo no interior de uma forma estrelada, é, sem dúvida, o elemento iconográfico mais forte de todo o conjunto.

Para além da sua condição de bispo, de que a mitra é elemento identificativo, muitos outros aspetos desviam-se das representações mais comuns de Santo Inácio: enquanto nesta escultura ele é representado como um jovem clérigo, de expressão quase jovial, na maior parte das representações conhecidas, surge como um ancião, de longas barbas brancas e expressão sofrida. Normalmente é tido como o arquétipo do santo mártir.

Tal como noutras esculturas do museu, o rosto apresenta um tratamento pictórico mais brilhante, naturalmente fruto de uma repintura mais tardia.

Reduzido por vezes a uma linguagem básica e simplista (em particular se observado na sua parte posterior), não deixa de apresentar motivos pictóricos de forte impacto cromático, nomeadamente nas superfícies decoradas com motivos vegetalistas, em que o dourado se articula com o vermelho e o verde.

O seu aspeto decorativo é acentuado pelo pormenor do firmal, de grandes dimensões, e de sentido decorativo muito forte, com uma máscara feminina, para o qual o nosso olhar se dirige de imediato, e que estabelece um diálogo evidente com o coração seguro na mão direita.



Cat. 14

STA. ÚRSULA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego. Capela de S. João Evangelista
Inv. 726

A lenda refere que Santa Úrsula era uma princesa romano-britânica que partiu de barco com 11000 aias, para se juntar ao futuro marido, um príncipe pagão da Bretanha. Uma tempestade milagrosa levou-as a um porto gaulês, onde Úrsula jurou empreender uma peregrinação a Roma. No regresso chegou a Colónia, que estava sitiada pelos hunos, onde ela e as companheiras foram horrivelmente massacradas.

Embora existam muitas dúvidas relativas à sua proveniência, as relíquias da santa e das aias virgens estão depositadas na basílica que leva o seu nome, na cidade de Colónia.

Santa Úrsula surge nesta representação na sua condição de jovem nobre, ricamente vestida, com túnica longa debruada a ouro, repousando junto à base em dobras quebradas e onduladas, sob um vestido curto, cintado e de decote tombado, deixando ver o da túnica, recortado em ziguezague. A sobreveste apresenta uma decoração floral larga, com *nuances*, e delimitada a punção. A barra do fundo foi esculpida em relevo, dourada, decorada e puncionada com um padrão losangular. Na mão esquerda leva um livro fechado e encadernado, a prender uma ampla capa, apoiada sobre o ombro direito. Sendo um atributo muito generalizado, o livro deve figurar, neste caso, como mero recurso destinado a ocupar a mão da imagem, como frequentemente acontecia. Já a capa, alude ao manto com que abrigou as companheiras da sua comitiva nupcial. Do lado oposto segura um dos seus atributos pessoais - uma vara rematada por uma miniatura de um barco a evocar a sua navegação pelo Reno. Esta imagem impõe-se pela nobre altivez da santa mártir. O rosto ovalado, de feições suaves e de olhar ligeiramente descido, apresenta-se enquadrado por uma longa cabeleira ondulada, caída sobre as costas e os ombros, e presa por uma fita laçada ao nível do pescoço. Por se destinar a ser colocada num nicho a parte posterior não foi estofada.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014





Cat. 15

STA. QUITÉRIA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego. Capela de S. João Evangelista
Inv. 738

Santa Quitéria figura de porte altivo, com a palma do martírio na mão direita e na esquerda um livro fechado. Apresenta-se luxuosamente penteada, denunciando a sua origem nobre, com o cabelo frisado, caído sobre as costas, apertado por laços e fitas douradas. Usa túnica talar e uma sobreveste cingida com uma faixa dourada a simular pedraria. A fímbria recebeu decoração similar e um remate formado por uma sanefa de recortes ovalares. O decote é tombado e fecha com um pequeno laço deixando ver o recorte denteado da túnica. Enverga ainda um amplo manto atravessado pelas costas decorado com motivos de cariz vegetalista, com lavor de punção como acontece, aliás, em todo o panejamento.

Tendo vivido em data incerta, a lenda converteu Santa Quitéria em filha de um nobre galego pagão e irmã de Santa Wilgeforte. Foi decapitada pelo próprio pai, por ter fugido de casa para evitar o casamento com um pagão.

Quitéria terá colhido a sua cabeça e depois de a colocar no avental, dirigiu-se à igreja guiada por um anjo. A porta do templo abriu-se por si e ela caminhou até à cripta onde se deitou acabando por morrer. No local nasceu uma fonte.

Identificada como Santa Quitéria, neste caso como em outros exemplares conhecidos, a imagem não se faz acompanhar por nenhum dos atributos pessoais da santa - a cabeça na mão ou um cão raivoso, com a língua de fora ou ainda um dragão encadeado - em detrimento de atributos mais generalizados, como são a palma do martírio e o livro.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014



4 ~ FRANCISCANOS, DOMINICANOS... OU A HUMANIZAÇÃO DO DIVINO

A partir do ano Mil, a Europa assistiu a um clima de renovação e de desenvolvimento que foi aproveitado pela Igreja para reforçar o seu sentido pastoral junto dos fiéis, através da reconstrução de igrejas ou do incentivo dado às peregrinações aos lugares santos e organização de Cruzadas, que se estenderam até ao século XIII.

Simultaneamente, mas sobretudo a partir do século XII, esse movimento de renovação foi acompanhado por uma mudança de atitude em relação ao religioso, influenciada pelo pensamento de Tomás de Aquino, que procurava harmonizar a Fé com a Razão, e que teve como consequência uma maior humanização no modo de pensar o divino, que viria a servir de fundamento à ação das ordens religiosas mendicantes franciscana e dominicana.



Cat. 16

S. LUÍS, REI DE FRANÇA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego. Capela de S. João Evangelista
Inv. 724

Luís ou Ludovico nasceu em 1215 em Pissy e subiu ao trono de França, em 1226, como Luís IX, quando tinha apenas 11 anos de idade, tendo assumido o controlo do reino nove anos depois, sucedendo à regência da mãe.

É um dos mais adorados monarcas franceses, reconhecido pela sua retidão, sentido de justiça e devoção genuína.

O seu reinado coincide com o desenvolvimento da cultura gótica francesa e com a criação de instituições como a Sobornne. A ele se deve também a construção, iniciada em 1246, da capela relicário *Sainte Chapelle*, situada na ilha de la Cité, em Paris, que albergou a coroa de espinhos de Cristo, obtida do Imperador de Constantinopla, Balduíno II.

Envolvido em duas Cruzadas, na primeira foi preso em Damietta, no delta do Nilo, tendo sido obrigado a devolver a cidade e a pagar um avultado resgate para ser libertado; e na segunda, lançada em 1270 contra os muçulmanos da Tunísia, um surto de febre tifóide acabaria por o matar. As suas relíquias foram levadas para França pelo filho Filipe, o Temário e encontram-se sepultadas em St. Denis, Paris.

Apesar da sua inépcia como militar, é muitas vezes representado em poses marciais triunfantes. Não é o caso, porém, da imagem de S. Luís que se encontra inserida num dos 23 nichos da capela de São João Evangelista, em que prevalece a expressão piedosa e algo hierática do rosto. Conserva uma atitude de avanço, adiantando a perna direita e fletindo os braços dirigidos no sentido do observador. Apresenta uma coroa aberta sobre uma farta cabeleira cuidadosamente penteada, dentro da tradição iconográfica que o converteu em padroeiro dos cabeleireiros e barbeiros. Na mão direita empunha um cetro real. Enverga uma armadura fantasiosa com sapatos, greva, joalheiras, saio e couraça, e uma ampla capa militar presa ao nível do pescoço onde se divisa a marca de engaste de uma pedra colorida que inicialmente assinalaria o fecho. O saio exibe uma decoração de frisos de flores-de-lis e bordadura dourada à semelhança do manto, também debruado a ouro, apresentando este desenhos vegetalistas dourados, puncionados e grafitados.

Exposições: Lamego, 1950 (cat. 86).
Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014.





Cat. 17

STA. CLARA DE ASSIS

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
(atualmente na Capela de São João Evangelista)
Inv. 741

Santa Clara de Assis, de nome Chiara d'Offreducci, nasceu em Assis, Itália, em 1193, e morreu na mesma cidade em 1253.

Foi a fundadora do ramo feminino da Ordem Franciscana, designada por Ordem de Santa Clara, ou, simplesmente, Clarissas.

Diz a tradição que o seu nome se deve ao facto de sua mãe entender que a sua filha nascera para iluminar o mundo. Pertencia a uma família nobre e seria muito bela.

Foi o exemplo de Francisco de Assis que a impeliu a viver de forma austera e na mais extrema pobreza, seguindo-lhe a vida religiosa. Tal como São Francisco, também enfrentou a oposição da família. Mesmo assim, a 18 de Março de 1212, com dezoito anos, abandonou a casa paterna e refugiou-se na igreja de Santa Maria de Porciúncula, onde se encontrou com Francisco. A profissão de Clara é narrada pelo seu biógrafo, Tomás de Celano, na Legenda Sanctae Clarae Virginis:

chegada a Santa Maria de Porciúncula, Clara foi recebida à luz dos archotes pelos Irmãos reunidos em oração à volta do altar (…) e foi ali que os Irmãos lhe cortaram os cabelos e que ela abandonou nas suas mãos todas as jóias e adornos[17]. [fig. 3]

Seguidamente, pronunciou os votos de pobreza, castidade e obediência, tornando-se a primeira mulher a aderir aos ideais franciscanos.

Pouco depois ingressou seguidamente no mosteiro beneditino de São Paulo das Abadessas, a fim de se familiarizar com o



Fig. 3 _ Não sendo muito comum na arte portuguesa, o episódio da profissão de Santa Clara, narrado na *Legenda* de Santa Clara, é ilustrado num caixotão do teto da capela de S. João Batista, proveniente do mosteiro das Chagas de Lamego: *Santa Clara tomando o hábito*. Museu de Lamego (inv. 122/20). Séc. XVII. © DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa.

[17] VORRREUX, Damien - *Sainte Claire d´Assise. Documents*. Paris, 1983, pp. 29-77., cit. por SOBRAL, 2002: 38.



quotidiano austero da vida religiosa, de onde transitou para a ermida de Santo Ângelo de Panço. Aqui juntou-se-lhe a sua irmã Inês. Mais tarde, juntaram-se-lhe a outra irmã, Beatriz, e a própria mãe, como reconhecimento do seu invulgar fervor a Deus.

Posteriormente Francisco levou-as para o Convento de São Damião, onde ficou sediada a Segunda Ordem Franciscana. No início designadas por "Damianitas" (pelo nome do mosteiro), depois " Damas Pobres", e por último "Irmãs Clarissas", como ainda hoje são conhecidas.

No dia 11 de Agosto de 1253, pouco antes de morrer, Santa Clara recebeu do Papa Inocêncio IV a bula de aprovação canónica da Ordem das Clarissas.

Dois anos depois da sua morte, o Papa Alexandre IV proclama-a Santa Clara de Assis. O seu corpo repousa, sem decomposição, na igreja de Santa Clara, em Assis.

Nas representações mais frequentes, Santa Clara surge exibindo um ostensório.

Essa representação tem origem na lenda segundo a qual, quando Assis foi atacada pelos Muçulmanos, Santa Clara terá exibido um ostensório com uma hóstia ao chefe dos invasores. Rapidamente tomados de pânico, bateram em retirada.

Tendo falecido após longa doença (esteve vinte e sete anos acamada), sempre recebeu a eucaristia e orientou a Ordem.

Diversos episódios das vidas de Santa Clara e São Francisco são relatados nos "Fioretti", de São Francisco. Publicados muitos anos depois da morte de ambos, no século XIII, atestam a grande cumplicidade de ambos, numa relação que tinha tanto de intensa quanto de espiritual. É considerada uma obra-prima da literatura religiosa medieval, em particular franciscana.

São várias as representações de Santa Clara, logo a partir da sua morte, com particular relevo para o fresco de Simone Martini, na Igreja de São Francisco de Assis.

A sua ligação a São Francisco foi objecto de diversas obras literárias, e até de um filme, *Irmão Sol Irmã Lua*, de Franco Zeffirelli (1973).

Lamego ficaria ligada à história da Ordem, por ter sido a primeira cidade portuguesa onde foi fundado um mosteiro de clarissas, em 1258, cinco anos após a morte de Santa Clara, criado por Bula *Cum omnis vera religio* de Alexandre IV, datada de 20 de fevereiro[18].

Transferido para Santarém, no ano seguinte[19], as clarissas só regressam a Lamego no século XVI, para habitar justamente o Mosteiro das Chagas. Santa Clara assume assim, enquanto fundadora da Ordem, capital importância na espiritualidade e devoção desta instituição feminina, à qual pertenceu a presente

[18] FONTOURA, 2000: 44.

[19] FONTOURA, 2000: 44.

imagem.
Santa Clara figura de pé, envergando túnica talar cintada, com escapulário e manto, debruados a ouro, em tons esverdeados, com decorativo dourado de motivos vegetalistas. O manto está traçado à frente, deixando visível o interior esgrafitado.

O rosto é enquadrado por um toucado branco, com um remate encordoado e decoração dourada e ondulante. O véu é curto e desce sobre as costas, decorado com motivos florais inscritos em losangos.

Na mão direita segura uma custódia com pedestal retangular, duas estípedes laterais e coroamento através de um medalhão. O interior exibe uma hóstia assente numa lúnula.

Destaca-se deste exemplar, a sua homogeneidade, que a ligação da figura à base de perfil octogonal acentua. O predomínio monocromático faz com que surja com particular intensidade o esplendor do ouro.

A parte posterior, contrariamente ao que é frequente acontecer, apresenta um trabalho de modulação e decoração cuidadas, não privilegiando qualquer ângulo de observação.

O rosto absolutamente oval, de formas sintéticas, apresenta alguma inexpressividade, sendo evidente o acumular de repintes, tão comum nos exemplares deste período.



Cat. 18

STO. ANTÓNIO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(actualmente na capela de São João Batista)
Inv. 720

Santo António de Lisboa, também conhecido por Santo António de Pádua, nasceu em Lisboa (1191/95) e morreu em Pádua em 1231.

Embora subsistam dúvidas, o seu nome de batismo terá sido Fernando de Bulhões ou Fernando Martins.

Sem se saber ao certo quem foram os seus pais, a partir do século XIV, e somente por tradição oral, considera-se que o pai terá sido Martim ou Martinho de Bolhões, e a mãe Maria Teresa Taveira.

O pai será descendente de Godofredo de Bolhões, comandante na Primeira Cruzada (1095), e de Balduíno, rei de Leão. Pensa-se que terá ainda ligações familiares a Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca, primeiro Visconde da Várzea, Comendador das Ordens de Cristo e Torre e Espada, a quem sucedeu João Pinto da Fonseca, sobrinho dos Condes de Amarante e Marqueses de Chaves, que foi coronel do Regimento de Lamego e presidente da Companhia dos Vinhos do Alto Douro.

Santo António fez os seus primeiros estudos em Lisboa, e o noviciado no Mosteiro de São Vicente de Fora, antes de se recolher no Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, cidade que, nessa época, era o principal centro intelectual do país. Foi aí que aprofundou os seus estudos, e entrou em contacto com missionários franciscanos chegados de Marrocos, o que teve importância decisiva na forma como iniciou a sua missão doutrinal.

Também ele partiu pouco tempo depois para Marrocos, Sicília e Assis, cidade onde se encontrou com São Francisco, tendo participado no último Capítulo da Ordem. Impôs-se



rapidamente pela sua capacidade oratória, que praticou por todo o norte de Itália e sul de França.

Note-se que, nessa altura, a prática franciscana era contrária à erudição e ao estudo teológico, em benefício da ação direta junto das populações, mas o papa Honório III autorizou uma formação mais profunda, desde que fosse também acompanhada pelo trabalho manual (*ora & labora*, da Regra de São Bento de Núrsia).

É neste período que Santo António aprofunda a sua exegese, fixando-se em Pádua em 1227. Dedicou-se à pregação para audiências cada vez mais numerosas em várias regiões do Norte de Itália.

Foi nesta época que escreveu a maior parte dos seus *Sermões*, que, além de doutrinais, contêm inúmeras reflexões sociais e económicas sobre esse tempo.

Morreu nos arredores de Pádua em 1231, sendo canonizado no ano seguinte pelo papa Gregório IX.

É vasta a iconografia ligada à representação de Santo António, assim como a sua tradição taumatúrgica. Ao contrário do que acontece com outros santos, é coerente e de fácil identificação.

O hábito franciscano, sem alterações desde o século XV, representa a simplicidade, despojamento e pertença a Deus; o livro, que normalmente segura com a mão esquerda, significa a sua sabedoria, o pregador extraordinário, o mestre em teologia e o Doutor da Igreja; o Menino Jesus é indissociável de qualquer representação de Santo António: é a evidência da sua intimidade. Pode surgir através de três formas distintas: sobre o livro, ao colo - por vezes acaricia o rosto do santo - ou apresentado a Santo António pela Virgem; o lírio significa pureza, castidade, fragilidade, ligação à natureza (caraterística dos franciscanos), e a estação em que o santo morreu (verão). É também a flor de Pádua; a tradicional tonsura, tal como noutros santos, remete para a renúncia às vaidades terrenas e para a castidade; o pão significa os muitos milagres que lhe são atribuídos em vida, e que justificaram a sua canonização imediata. A representação com o pão surgiu no século XIX, um século de grandes dificuldades económicas na Europa, em particular para os mais necessitados. Representa o «pão dos pobres»; o terço deve-se à sua devoção à Virgem (mas também já fazia parte do hábito franciscano); o cordão, cinto de corda com três nós, significa os três votos perpétuos: obediência, pobreza e castidade.

O Santo António, que se conserva no Museu de Lamego, apresenta o tradicional hábito franciscano, cintado pelo cordão de três nós. O dinamismo é contido, e sobre a mão esquerda leva um livro fechado. A cabeça é cerceada, com um rosto sereno. Os panejamentos apresentam um padrão decorativo vegetalista.

Tal como em várias outras esculturas do museu, executadas nos séculos XVII e seguinte, parece composta por duas partes distintas: a volumetria do corpo por um lado, e o rosto e as mãos por outro. Assim, as mãos e o rosto apresentam um tratamento técnico e cromático com uma delicadeza que resulta em superfícies lisas, que contrastam com a aparente rudeza da madeira, e que fazem com que pareçam elementos autónomos no conjunto da escultura. Certamente, essa sugestão de lisura, como se de porcelana se tratasse, deve-se a sucessivas pinturas que, não só preservaram mais esses elementos, mas

também transmitem ao rosto e aos gestos das mãos uma subtileza que não se observa no resto da obra. Repare-se que o pregueado da túnica, embora bem marcado, é reduzido ao essencial, sem dobras nem requebros. Essa sensação de depuração é acentuada na visão posterior da escultura, onde se pode observar o capuz de forma triangular assentar o seu vértice sobre a linha paralela que é o cordão.

O atual cromatismo, de predominância dourada, resulta do progressivo desgaste dos motivos vegetalistas castanhos que o recobriram. Este aspeto contrasta com a sobriedade do hábito franciscano. Neste contexto, adquire forte leitura o livro vermelho que repousa sobre a mão esquerda.

A escultura conserva diversas perfurações que indicam a existência de diversos elementos (atributos iconográficos) que entretanto desapareceram, como é o caso de um resplendor na cabeça, o Menino Jesus assente sobre o livro e uma vara crucífera.

Como em muitas esculturas desta época, existe alguma desproporção entre os diversos elementos do corpo do santo, sendo a mais evidente a extensão do braço direito ao longo do corpo, que termina numa posição anatomicamente improvável.

Pelas suas dimensões reduzidas, e atendendo ao contexto da época em que foi produzida, a escultura em análise deve ter sido originalmente um objeto destinado à devoção privada e, só mais tarde, colocada num nicho da capela de S. João Batista das clarissas de Lamego.

Facilmente colocável em pequenos oratórios, este tipo de estatuária móvel, adquiriu particular importância no contexto do rococó, devido a alterações sociais profundas, a que corresponderam novos interesses, como o colecionismo e a importância dos pequenos objetos, no que, com a importância crescente da burguesia, se constituiu como um núcleo social importante: o lar.

Conservação e Restauro: Instituto José de Figueiredo (1993).



Cat. 19

S. (BEATO) GONÇALO DE AMARANTE

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S. João Evangelista
Inv. 714

Dominicano português, São Gonçalo nasceu em princípios do século XII no concelho de Guimarães. Foi ordenado sacerdote em Braga, onde fez os seus estudos. Mais tarde, fez uma longa peregrinação, de 14 anos, à Terra Santa. Quando regressa, dedica-se à pregação, confirmando a doutrina que predicava, para espanto dos fiéis, com milagres. Ingressou na Ordem de São Domingos e fixou-se como eremita em Amarante, onde morreu em 1259.

Beatificado pelo papa Pio IV, em 1561, o dominicano português nunca chegou a ser canonizado.

É-lhe atribuída a construção da ponte de Amarante, motivo pelo qual, em diversas representações, se faz acompanhar por uma ponte (fig.13, na pág. 26). Por vezes, surge também alado, aludindo às suas pregações sobre a morte.

A presente escultura revela um São Gonçalo numa atitude frontal e solene, segurando com a mão esquerda um cajado de extremidade curva virada para o exterior. Na direita, seguro pela lombada, mostra um livro fechado de capa vermelha. Veste túnica longa, decorada com motivos vegetalistas, cintada com faixa preta. O escapulário apresenta fímbria e decoração a ouro com trabalho puncionado, pontuado com duas pedras vermelhas e uma verde. Enverga um amplo manto com capuz, que lhe cobre o busto.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014.



5 ~ MÍSTICOS E "SOLDADOS" DE JESUS

Saborear os pães e os peixes com que Jesus alimentou a multidão (Inácio de Loyola, *Exercícios Espirituais*)

Místico, soldado, peregrino, missionário, autor dos *Exercícios Espirituais*, autêntico manual de instrução para homens religiosos, Santo Inácio de Loyola é considerado uma das figuras mais influentes da história da Igreja. Em 1534 funda a Companhia de Jesus, que lidera como um general. Reconhecida pelo importante trabalho de expansão do Cristianismo na América do Sul e na Ásia, na base da criação desta Ordem, estiveram as experiências místicas e ascese espiritual do seu fundador, inspirado pelo fervor religioso espanhol e italiano.

Cat. 20

STO. INÁCIO DE LOYOLA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego
(atualmente em reserva)
Inv. 716



De verdadeiro nome Iñigo López, Santo Inácio de Loyola nasceu em Azpeitia, nos arredores de San Sebastián, no País Basco, em 1556.

É fundamentalmente conhecido por ter fundado a Companhia de Jesus, uma das mais influentes ordens religiosas da Igreja Católica, determinante na sua ação de propaganda e expansão da fé, depois do Concílio de Trento.

Enquanto jovem, viveu junto de famílias nobres, em particular da de António Manrique de Lara, Duque de Nájara, ao serviço do qual foi gravemente ferido na batalha de Pamplona (1521).

Foi durante o longo período de convalescença que leu diversas obras de caráter religioso, que o levaram a, depois de uma vida mundana, optar por uma vivência dedicada ao serviço da fé e de Deus e desenvolveu os *Exercícios Espirituais*, que viriam a ter grande influência na metodologia evangélica da Ordem de Jesus e na própria Igreja Católica.

No Convento de Monserrate despiu definitivamente o seu traje de cavaleiro militar, e, vestindo-se com o tecido rude de um saco, assumiu uma vida mendicante.

Ingressou no Convento de Manreia em 1552 na qualidade de hóspede, e aí começou a ter as suas conhecidas visões místicas.

A partir de 1523 viaja até Jerusalém, Veneza, e Roma, e regressa a Barcelona.

Depois de aturados estudos de Latim, ingressa na Universidade de Alcalá, onde, pelas suas atividades de doutrinação, é preso



pela Inquisição.

Em 1528 ingressa na Universidade de Paris, onde durante sete anos aprofundou os seus conhecimentos em Teologia. Aí começou a ter os seus primeiros discípulos, entre os quais Francisco Xavier [cat. 21], que viria a ser um dos nomes mais importantes da Ordem de Jesus.

Em 15 de Agosto de 1534, na cripta de igreja de Saint-Denis, em Monmartre, juntamente com os seus seguidores fundou a Companhia de Jesus.

O início da sua atividade doutrinal começou por ser limitada a Itália, mas, mais tarde, os jesuítas viriam a ter grande influência na doutrinação da América Latina e da Ásia.

Em 1554 foram aprovadas em Roma as *Constituições Jesuítas*, que criaram regras muito rígidas de despojamento e obediência à Ordem e ao papa.

Morreu em Roma dois anos mais tarde, deixando uma obra e uma organização que se revelaram determinantes na aplicação dos princípios da Igreja da Contra Reforma.

A 12 de março de 1622, Santo Inácio foi canonizado pelo papa Gregório XV.

A representação iconográfica de Santo Inácio de Loyola ficou desde sempre ligada à publicação em Roma, no ano de 1609, da sua primeira biografia, escrita pelo P. Pedro de Ribabeneyra.

Essa obra é ilustrada por 79 gravuras da autoria de Peter Paul Rubens e Jean Baptiste Barbé, seu provável gravador. Além dessas gravuras, salienta-se um frontispício.O motivo principal do frontispício é um altar com uma efígie de Santo Inácio no topo e ao centro, representando a sua subida aos céus. É acompanhado por outros jesuítas, mas estabelece uma relação hierárquica clara. Este programa inicia uma nova forma de representação iconográfica por parte da Companhia de Jesus: até então, eram privilegiadas as representações de santos enquanto mártires. A partir daí, são representadas as principais figuras da Ordem, enaltecendo os seus feitos.

Ainda do século XVII são importantes as obras de Andrea del Pozzo, na igreja de Santo Inácio em, Roma, frescos notáveis executados em *trompe l'oeil*, e o *Milagre de Santo Inácio*, de Rubens.

Durante o Concílio de Trento foram definidas, dogmaticamente, as formas de representação dos santos, já não como seres divinos, mas enquanto homens que, pela sua fé se elevam à santidade. Daí, vermos essas representações em momentos visões e de êxtases místicos, resultantes de jejuns ou longos períodos de oração.

Só depois surgiram as representações mais comuns de Santo Inácio de Loyola: ou com a armadura dos tempos de cavaleiro, ou, em representações mais frequentes, vestido com trajes simples e despojados, com o hábito que associamos aos jesuítas, com um livro na mão esquerda, e, por vezes, uma cruz na direita. O rosto é sempre de grande expressividade, quer na transmissão de sentimento de fé e misticismo, quer na de autoridade com que desempenhou as funções de líder religioso. Normalmente é representado com cabelo curto e barba aparada.

Não possuindo um hábito específico, os jesuítas são quase sempre representados com túnicas austeras, de materiais pobres, (que remetem para o primeiro traje mendicante de Inácio de Loyola), convertidas numa sotaina negra, fechada à frente e cingida por uma faixa, que é, por vezes coberta por uma capa curta assente sobre os ombros.

É dentro desta tipologia que podemos inscrever a imagem de Santo Inácio que pertence ao museu.

Apresenta na mão esquerda um livro, e a avaliar pelo orifício onde esteve a mão direita (em falta), poderia empunhar uma cruz, como acontece em muitas das representações do santo. A cabeça é amovível, encimado por uma cercadura de cabelo ondulado.

Enverga uma capa curta sobre uma túnica longa, apertada à cinta, de pregueado sóbrio, com grafismos vegetalistas a ouro e punção sobre fundo verde-escuro. Ao fundo alarga-se uma cercadura de enrolamentos de acanto.

A imagem de Santo Inácio constitui o único exemplar que se conserva na coleção do museu do período barroco, que possui a cabeça e mãos amovíveis, caraterística mais frequente na escultura espanhola.

Comparativamente com o pregueado da túnica e da capa curta, com um tratamento muito simples e mesmo rude, o rosto apresenta-se mais cuidado, mercê das diversas camadas de tinta com que terá sido revestido, que contribuem para a ausência de expressividade.



Cat. 21

S. FRANCISCO XAVIER

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S. João Evangelista
Inv. 732

São Francisco, nascido em Xavier, no reino de Navarra a 7 de abril de 1506, é reconhecido como o missionário de maior importância alguma vez produzido pela Igreja Católica.

De ascendência nobre, Francisco frequentou a Universidade de Paris onde conheceu o contemporâneo e compatriota Inácio de Loyola [cat. 20], tendo com ele pertencido a um grupo de sete homens que viriam a criar a Companhia de Jesus.

Ordenado em Veneza em 1537, parte de Lisboa para Goa quatro anos depois ao serviço do rei português D. João III. Enquanto trabalhava em hospitais e prisões ensinava crianças. Francisco viajou pelo Sul da Índia dedicando-se, acima de tudo, aos paravas das castas mais baixas. Também evangelizou o Ceilão, Malaca, onde conhece e se torna amigo do aventureiro e futuro escritor Fernão Mendes Pinto, e as Molucas.

As suas cartas ao rei português revelavam que era grande crítico do comportamento dos colonos em relação às populações indígena. Em 1549, viajou para o Japão, onde fez mais de uma centena de conversões, contribuindo grandemente para a comunidade cristã japonesa, que na altura rondada as 2000 almas.

Ambicionava missionar a China, para onde parte em 1552, apesar da proibição da entrada de estrangeiros. No entanto, adoece a meros dez quilómetros da costa chinesa, na ilha de Sanchoão, atacado por uma febre violenta, e acaba por morrer a 3 de dezembro desse ano, numa humilde esteira de vimes, abraçado ao crucifixo que o amigo Inácio de Loyola lhe oferecera. Tinha 46 anos. O corpo foi trasladado para Goa, onde o seu santuário ainda se mantém.

Foi canonizado em 1622 em simultâneo com Inácio de Loyola.

São Francisco Xavier é representado, nesta imagem, com o hábito jesuíta, longa batina, roquete, estola e barrete de quatro pontas. A batina escura, debruada a ouro, e decorada com motivos vegetalistas, faz destacar a superfície branca do roquete. Também com ornamentação de cariz vegetalista e barra larga, com amplas ramagens, possuía originalmente uma aplicação de renda, hoje desaparecida. Na mão esquerda segura um livro, de capa negra decorada a ouro, entreaberto pelo indicador, como se fosse retomar uma passagem do Evangelho. Do lado oposto leva uma cruz latina lisa. De olhar espiritualizado fixo no contemplador, o rosto apresenta-se emoldurado pela barba e pelos cabelos descidos e ondulados.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014.





Cat. 22

STA. CATARINA DE SIENA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S. João Evangelista
Inv. 739

Santa Catarina de Siena, virgem mística, é considerada uma das mulheres mais notáveis da sua época. Foi declarada Doutora da Igreja em 1970, a par de Santa Teresa de Ávila [cat. 24].

Catarina terá sido alegadamente a 24.ª de 25 filhos de um abastado tintureiro de Siena. Depois de ter tido uma visão de Cristo aos sete anos, decide não casar, resistindo às várias tentativas do contrário por parte dos pais. Tornou-se terciária dominicana. Entrega-se em casamento místico a Cristo e "recebe" os estigmas. Sai depois de casa, onde levava uma vida de eremita, para se dedicar à pregação, enquanto trabalhava num hospital de Siena. Destacando-se pela sua capacidade oratória e ação evangelizadora, Catarina notabilizou-se pelas campanhas pela paz entre os estados e principados italianos e teve um destacado papel no Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), enquanto conselheira do papa Urbano VI. Apesar dos seus esforços, não chegou a ver a Igreja unificada, tendo morrido em 1380, aos 33 anos, com uma apoplexia induzida provavelmente pelo duro jejum com que se mortificava. As suas relíquias conservam-se na Basílica de San Domenico, em Siena. De sua autoria, subsistiram numerosas cartas, que revelam uma mulher de fé simples, mas ardente.

Na imagem do conjunto da capela de S. João Evangelista, a santa dominicana ergue na mão esquerda um livro aberto e, do lado oposto, a palma. Veste túnica branca, escapulário e manto negro das dominicanas com uma grande sobriedade e hieratismo na expressão do olhar, ligeiramente estrábico, revelando contemplação e beatitude. Sobre o peito divisam-se as marcas de um provável atributo complementar, decerto um crucifixo, um dos seus atributos, entretanto, desaparecido.

Aparece habitualmente associada a Santa Rosa de Lima [cat.25], como acontece na capela de S. João Evangelista.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda., 2014.



Cat. 23



S. LOURENÇO JUSTINIANO

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada; aplicações de tecido e vidro pintado.
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S. João Evangelista
Inv. 717

São Lourenço Justiniano (1381-1456) foi bispo e o primeiro patriarca de Veneza. Caracterizava-se por uma imensa humildade, simplicidade, espírito de abnegação e cordialidade.

Fundou dezenas de mosteiros e numerosas igrejas e deixou numerosos escritos sobre espiritualidade. Com o seu *Livro da regra e perfeição da conversão dos monges*, teve grande influência no movimento religioso comunitário em Portugal, podendo considerar-se patriarca dos Cónegos Seculares de S. João Evangelista, que, em Lamego, habitaram o convento de Santa Cruz[20], construído em 1596.

Na escultura em análise, São Lourenço Justiniano apresenta-se com a mão direita elevada, numa atitude de predicador, e no lado oposto, segura uma cruz patriarcal. Leva barrete eclesiástico e túnica talar sob roquete com aplicações nas mangas, em tecido. Caindo sobre os ombros, veste uma capa firmada com uma pedra vermelha. Do pescoço, pende um cordão com cruz patriarcal. Como outros exemplares do conjunto produzido para a capela de São João Evangelista, o santo revela uma expressividade dócil e serena, sublinhada pelo olhar ligeiramente estrábico, em sinal de contemplação.

Exposições: Lamego, 1980 (cat. 47)
Conservação e Restauro: Museu de Lamego | Instituto José de Figueiredo, 1995
Detalhe, Lda., 2014.

[20] LARANJO, 1980: 8.



6 ~ TRENTO E A FUNÇÃO DAS IMAGENS SAGRADAS

Da mesma maneira, através da imagens que beijamos, diante das quais nos descobrimos e prostramos, é Cristo que adoramos e os santos, dos quais eles têm semelhanças, que veneramos[21].

As resoluções tomadas na XXV sessão do Concílio de Trento, a única dedicada às artes, produziram um enorme efeito na arte religiosa durante séculos, ao declararem e definirem a função e legitimidade das imagens sagradas no culto e na piedade dos crentes, baseada nas proposições da "Igreja visível". Entretanto, ia sendo publicada uma vasta literatura que ampliava e explicitava os decretos de Trento, ao enfatizar a função transcendental e mística da imagem, onde se inscreve a produção literária de Santa Teresa de Ávila, designadamente o seu tratado místico-doutrinário *O Castelo Interior* (1577) ou o *Livro da Vida* (1560-1562).

[21] CONCÍLIO DE TRENTO…, 1563.



Cat. 24

STA. TERESA DE ÁVILA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S João Evangelista
Inv. 733

Teresa de Ávila (1515-1582) foi uma das mais extraordinárias figuras do século XVI. Uma freira e mística carmelita espanhola, que levou a devoção e pobreza, centrada numa obediência absoluta a Deus, a níveis de uma intensidade extrema. Não só fundou as Carmelitas Descalças, um movimento reformista das carmelitas, como também criou numerosos conventos em Espanha. Deixou uma extensa obra literária em que relata a sua ascese e visões místicas.

É particularmente célebre o relato, incluído no *Livro da Vida*, obra autobiográfica que escreve entre 1560-1562, da experiência mística que inspirou uma das mais famosas obras do renomado escultor italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e de toda a arte barroca, «O Êxtase de Santa Teresa», que se encontra na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma.

Via-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido e, no fim da ponta de ferro, me parecia que tinha um pouco de fogo. Parecia-me meter-me este pelo coração algumas vezes e que me chegava às entranhas. Ao tirá-lo, dir-se-ia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus[22].

Em 1617, a Universidade de Salamanca confere-lhe o título de *Doctor ecclesiae*, e, na mesma altura, é escolhida como padroeira de Espanha. Cinco anos depois, é canonizada pelo papa Gregório XV.

Já em pleno século XX, em 1970, foi elevada a Doutora da Igreja, a par de Catarina de Siena [cat. 22]. Nessa altura, converteram-se nas duas primeiras mulheres a merecerem o título.

Nesta imagem Santa Teresa Jesus, ou de Ávila, figura de pé. Na mão direita sustem um livro aberto, vermelho e dourado. Do lado oposto devia segurar um dos seus atributos habituais, provavelmente a flecha com que o anjo lhe atravessou o coração, ou um dos cravos da crucificação de Cristo.

Veste a indumentária castanha das Carmelitas Descalças. A túnica é apertada pelo cilício e decorada com padrão esgrafitado, motivos vegetalistas a ouro e cercaduras puncionadas. Remata com uma fímbria também dourada. O escapulário recebeu o mesmo tipo de abordagem decorativa. Enverga um amplo manto atravessado pela frente e apanhado sobre o braço esquerdo. De cor branca, poderá remeter para a *Visão da Virgem e São José*, que a cobriu com um manto branco e a Virgem ter-lhe-á oferecido um colar de ouro com uma preciosa cruz, podendo, também ser este último elemento, o que a imagem trazia originalmente na mão esquerda. Com decoração vegetalista e bordadura dourada, o manto possui no avesso um padrão de estrelas quatro pontas jogando visualmente com quadrifólios de folhas losangulares. Exibe ainda uma pedra verde e outra vermelha engastadas na parte inferior. Do lado esquerdo, sobre o peito, uma terceira pedra de cor verde. A santa apresenta-se toucada por um véu curto verde-escuro debruado a ouro com motivos vegetalistas e vestígios de ter possuído uma pedra embutida. À frente, sobre o peito trazia originalmente um elemento hoje perdido. A expressividade hierática, de olhar absorto, remete para pensamentos enlevados.

Conservação e Restauro: Detalhe, Lda. 2014.

[22] SANTA TERESA..., 1560-1562, cap. 29; 13.





Cat. 25

STA. ROSA DE LIMA

Trabalho português, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Capela de S João Evangelista
Inv. 742

Nascida no Peru, Santa Rosa de Lima (1586-1617) foi a primeira santa americana. O seu nome era Isabel, mas desde pequena chamada Rosa, devido à cor das maçãs do seu rosto. Morreu jovem depois de muitas doenças e mortificações. Para imitar Cristo, coroava-se de espinhos.

Santa Rosa de Lima é representada, tal como Santo António, com o Menino desnudo sobre o braço esquerdo. Veste o hábito dominicano, por ter sido terciária da Ordem uma longa túnica branca, escapulário pontuado por uma pedra verde, a única que resta das cinco que existiam inicialmente, manto escuro com decoração e bordadura a ouro; véu e oral a enquadrar um rosto de perfil ovalar, de expressão serena e impassível, reforçada pelo olhar caído. Tal como no caso da capela de S. João Evangelista, Santa Rosa de Lima, surge habitualmente acompanhada por outra santa dominicana, Santa Catarina de Sena [cat. 22].

Conservação e restauro: Detalhe, Lda., 2014



Cat. 26



STO. ANDRÉ AVELINO

Trabalho português, séc. XVIII (?)
Madeira dourada e policromada
Proveniente do Mosteiro das Chagas, Lamego.
Inv. 740

Santo André Avelino, de seu nome Lancelotto Avellino, nasceu em Castronuovo di Sant' Andrea, na Sicília, em 1521, e morreu em Nápoles em 1608.

Por influência da profunda religiosidade dos seus pais, estudou desde muito novo orientado por um tio, pároco da localidade de Senise. Em 1545 foi ordenado sacerdote. Dois anos depois viajou para Nápoles, onde se formou em Direito Canónico, mas, desagradado com os processos jurídicos da Igreja Católica, abandonou a carreira e prosseguiu o apostolado como vigário auxiliar de Nápoles, levando uma vida de extrema humildade, e revelando uma bondade e dedicação sem limites para com os mais pobres e doentes.

Como consequência do seu combate contra os abusos cometidos nos conventos, sofreu dois atentados de que saiu ileso.

Em 1556 entrou para a Ordem dos Teatinos (Ordem de Clérigos Regulares, fundada por São Caetano de Thiene). Foi nesta altura que adotou o nome de André, pela sua devoção à cruz de Santo André, o apóstolo de Jesus, irmão de Pedro.

Ao longo da vida desenvolveu uma acção pastoral intensa, sendo determinante na implantação das directrizes do Concílio de Trento em toda a região de Nápoles.

Trabalhador incansável da exegese bíblica, deixou um legado de mais de mil cartas e vários tratados, em particular as conhecidas *Obras de Piedade*, editadas em Nápoles a partir de 1732, em cinco volumes, e que dão uma imagem clara do seu espírito reformador.


S.ANDRÉ AVELINO.

Nessas obras, Santo André Avelino revela, em tratados, orações, comentários de textos bíblicos, exercícios de meditação e comentários dos Evangelhos, a forma como conciliou uma vida de simplicidade e virtude, com uma profunda reflexão intelectual sobre o sentido da fé.

Morreu em 1608 de apoplexia, junto ao altar onde ia celebrar missa, pelo que é considerado o santo protetor contra as mortes repentinas.

Em Portugal, é comemorado com particular devoção na freguesia de Carvalhal, Ponta do Sol.

Uma das mais notáveis representações deste santo é da autoria de El Greco.

Da hagiografia de Santo André Avelino constam episódios que são recorrentes na forma como é representado: numa noite de tempestade a aura que rodeava o seu corpo iluminou os que com ele caminhavam, salvando-os de uma morte certa. E quando recitava o Livro do Santo Ofício era rodeado por anjos. A primeira representação conhecida de Santo André Avelino é uma gravura numa medalha em cobre, assinada por Felice Padovano, importante gravador de Nápoles, em 1609. É, sem dúvida, uma impressão tirada no momento da beatificação, que foi reutilizada em 1627 por Giovanni António Cagiano.

A mais conhecida representação de Santo Avelino, a pintura de Giovanni Lanfranc denominada *Santo André Avelino celebrando a missa*, de 1642, é também baseada nesta medalha, e constitui a referência para muitas das representações posteriores do santo.

Em quase todas Santo André Avelino surge como um sacerdote celebrando missa, vestido de casula, junto de uma cruz e rodeado de anjos.

Por vezes também é representado com traje de monge teatino, segurando um breviário, e também rodeado de anjos.

Surge-nos sempre como um homem calvo, de barbas, e com olhar profundamente místico.

Algumas representações, mais raras, normalmente gravuras do século XIX, mostram-no tombado, em frente ao altar, no momento da morte.

Na presente escultura, Santo André apresenta barba e cabelo fortes, e enverga a indumentária de um clérigo teatino. Sobre a estola e a túnica de fímbria rendada, enverga uma casula vermelha com decoração vegetalista, puncionada, e com o perímetro franjado em dourado.

A superfície branca contrasta com o fundo verde-escuro da sotaina.

Tem os braços cruzados sobre o peito, reforçando a expressão tensa que certamente evoca o ataque de apoplexia com que morreu quando celebrava a missa.

Desta imagem, destaca-se o seu cromatismo intenso e a desproporção volumétrica, que é, no entanto, comum a outros exemplares deste período, de caráter mais popular, em que se privilegia o impacto visual, em detrimento da correção das cores e das formas. A exuberância cromática deve-se certamente a restauros posteriores, dos quais resulta um aspeto artificial, que elimina a possibilidade de datar a obra com rigor.

No entanto, apesar da fatura algo modesta, a escultura respeita as formas mais comuns presentes na iconografia da representação de Santo André Avelino através os tempos.

EXPOSIÇÕES REFERIDAS NO CATÁLOGO:

1950 - Exposição de Arte Sacra.
Lamego. Museu de Lamego

1962 - Imagens da Virgem
Lamego. Museu de Lamego

1970 - Invocações de Nossa Senhora
Lamego. Museu de Lamego

1980 - A Família na Iconografia Cristã
Lamego. Museu de Lamego

2000 - Rondom Porto
Roterdão, Holanda. Kunsthal Rottardam



PARTE III

ANTOLOGIA

Helena Lemos*

A presente antologia reúne textos sobre escultura, de autoria de João Amaral, publicados nos jornais *Beiradouro* e *Voz de Lamego* e no *Boletim da Casa Regional da Beira-Douro*, entre 1936 e 1962.

Na organização dos mesmos foi tida em consideração a sequência cronológica dos assuntos tratados, em detrimento das datas de publicação.

Os textos foram transcritos, mantendo-se a original ortografia.

* Estagiária do Museu de Lamego, entre novembro de 2014 e abril de 2015, no âmbito do mestrado em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[Página anterior: Pormenor da escultura *Santa Úrsula*. © Fotografia: DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa]

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 407, 15 de maio de 1943, pp.1 e 4

Dos velhos tempos…

Procurou-me, há dias, uma pessoa das minhas relações, merecedora de todos os respeitos, muito curiosa e ávida na decifração de certas "incógnitas", para eu lhe explicar o que vinha a ser "baixo relevo", que ela, no seu entender, presumia que fosse qualquer configuração artística cavada a cinzel, buril ou canivete, consequentemente em pedra, metal ou madeira.

Essa pessoa não tinha a noção de que artisticamente "relêvo" é tudo quanto está superior a um plano, cujo plano, por fôrça de circunstâncias naturais, lhe serve de fundo. É o que, em linguagem popular, se pode dizer: tudo quanto "sai para fóra" dum corpo mais ou menos liso, de matéria sólida, gelatinosa, etc. O contrário é reentrância, concavidade, depressão, abaixamento, "etc. e tal".

Como prometi a essa pessoa patentear-lhe nas presentes notas mais desenvolvidos esclarecimentos, dou prévio aviso de que são exclusivamente para ela as palavras que se seguem, folgando os leitores com a abstenção voluntária da maçada de hoje, o que para mim é motivo de muito júbilo, atenta a dôce tranqüilidade que neste momento lhes proporciono.

Repousem, pois, os leitores na santa paz do Senhor, que o mártir é hoje ùnicamente o desgraçado que bateu à porta do meu tempestuoso tabernáculo, de onde costumam arremeter coriscadas e massacrantes intempéries…

Saiba, portanto, o meu consultor infeliz que há três espécies de "relêvos", os quais são: "alto relêvo", também chamado pleno "relêvo", onde as figuras ressaltam quási completas do fundo, ficando apenas suspensas por pequena porção do corpo; "meio relêvo", como a própria designação o indica é representado por figuras que mostram apenas metade da sua espessura; "baixo relêvo", significa que as figuras, de modelação achatada, são esculpidas simplesmente com a saliência necessária para se distinguirem as suas fórmas plásticas.

Agora, sr. Consultante, ouça o resto, já que teve a imprudência de desvalvular o recipiente da minha insofrível verborreia.

Este processo de gravar as manifestações do pensamento arreigou-se prolongadamente no Egipto e na Asia.

A C. Quatremère de Quincy, célebre arqueólogo francês falecido em 1850, que foi encarregado por Panckouk de escrever todo o "Dicionário de Arqueologia" para a "Encicolpédia metódica", estudou profundamente esta matéria. É dêle a seguinte opinião:

«Um respeito religioso por êsses caracteres primitivos que o culto santificara, o receio talvez de mudar as ideias mudando as fórmas a que

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 407, 15 de maio de 1943, pp.1 e 4

estavam ligadas, tudo contribuiu, entre os egípcios, para conservar as artes em uma espécie de infância.»

Encontrei esclarecimentos de que os hieróglifos que se vêem nos antiquíssimos monumentos egípcios são traçados de três maneiras diferentes, chegando à conclusão seguinte: O primeiro nada tem de comum com a escultura em "baixo relevo", porque os objectos são trabalhados em concavidade, não apresentando qualquer indício de saliência. Fazem parte deste processo adoptado pelos egípcios os hieróglifos do obelisco de Luqsor.

O segundo deixa notar as primeiras manifestações do "baixo relêvo", porque as figuras são levantadas em diminuta protuberância ou convexidade, todavia a sua leve proeminência ou elevação é inferior à superfície da perda onde se acham entalhadas.

Elucida um erudito investigador anónimo que êstes "baixos relêvos" foram denominados pelos gregos com o termo de "coilanaglyphos".

O terceiro modo empregado na factura dos hieróglifos já é o mesmo do "baixo relêvo", vendo-se, portanto, as figuras em saliência superior às superfícies que as circundam.

Winckelmann põe em dúvida que fôssem os egípcios quem principiassem com êste processo, concedendo-lhes apenas que eles o tivessem praticado nos "baixos relêvos" obrados em metal Outros autores acham que eles também o executaram em pedra.

Quem procurar nos livros de história da arte a documentação gráfica que existe sôbre esta matéria, fica, fazendo uma ideia aproximada da exuberância extraordinária desta modalidade artística, levada pelos egípcios a uma admirável execução, e que êstes comunicaram à Mesopotamia, a Babilónia, a Susa (cidade de Elam), à Assíria e a tôda a arte Islâmica, onde os persas são dum preciosismo de factura que assombra, não esquecendo as maravilhas de arte síria, cristã, latina, bizantina (a mais formosa), até entrarmos nos domínios da universal traça românica, tam belamente representada em Portugal, ainda que menos profusa de ornamentação, em relação a outros países, mas talvez mais humana dentro do sentimento religioso.

Não foram os gregos tam prolixos no uso do "baixo relêvo", pois que se limitaram a aproveitar êsse género de arte como elemento subalterno na decoração dos seus monumentos e edifícios, sóbrios e modelares, enquanto que os outros, especialmente os egípcios, assírios e babilónios, legaram à posteridade uma espécie de história imensa, dilatadamente monumental, cujas páginas se dispersam e são incansàvelmente, interminàvelmente gravadas na pedra inapagável, onde os povos liam os factos gloriosos dos seus maiores e onde viam, respeitosos e boquiabertos, a representação sagrada das imagens dos seus deuses.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 407, 15 de maio de 1943, pp.1 e 4

Mas desde os tempos da velha Grécia de Tirteu e Anacreonte, de Píndaro e Esopo, de Pítagoras e Sócrates, de Platão e Diógenes, de Aristóteles e Demóstenes até os períodos áureos da Renascença e daqui até o lento agonisar da arte nos tempos da decadência, quantas belezas e florescimentos se produziram evolutivamente nessa feição artística ornamental, e que deixo de referir para não fulminar a paciência do desgraçado que teve a desventura de me consultar?!...

Piedade para êle, que já o vejo suando e ressoando de terror!...

Sejamos humanos!

Basta de sofrimento!...

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 373, 19 de setembro de 1942, pp.1 e 2

Dos velhos tempos…

Bem diversas foram as fórmas com as quais os artistas de todos os tempos cristãos representaram as figuras dos doze Apostolos, mòrmente nos períodos medievais que compreendem a arte românica e gótica, e também, mais tarde, na época florescente do renascimento.

Atendendo à prolixidade dos seus realizadores e ao quantitativo diversissimo das concepções realizadas, o estudo, agregado em volume, de tudo quanto nesse religioso teor foi concebido pela pintura mural e retabular, pela escultura e pelo vitral, pelos processos, enfim, do esmalte, da iluminura, da sigilografia, da cerâmica parietal, da tapeçaria, da bordadura, da ourivesaria, da gravura, etc., etc., dava um livro de imensas páginas, senão uma obra de grossos volumes.

Os artistas das longas épocas da arte ao serviço da Igreja, tanto dentro dos moldes aprendidos no labor da oficina, como apenas guiados pelo seu estro pessoal ingénuo ou iluminado - deram-nos, por assim dizer, oceanos de criações e configurações, principalmente nas obras de escopro, pincel e buril.

Por isso, seria tarefa assás laboriosa e exaustiva reunir em volume ou em volumes um estudo de tam complexa natureza. No entanto é convidativo resumir em uma curta e despretensiosa crónica algumas dúzias de palavras que nos transmitam uma singela impressão dêsse simpático assunto - assunto cuja cristã reflexão penetrou na alma acendrada dos portugueses de antanho, ou seja dos nossos avós, de quem herdamos iguais sentimentos de religiosidade.

Peço licença, pois para o que vai seguir-se.

Na figuração dada pelos pintores e escultores aos Apóstolos, não poucas vezes a sua enumeração foi invertida. Nos monumentos mais remotos encontram-se representados de pé ao lado de Cristo, entregando o Divino Mestre a S. Pedro, geralmente posto à sua esquerda, um rôlo desdobrado, e vendo-se S. Paulo à direita. Por vezes, estes dois discípulos são representados sós neste episódio bíblico; os outros acham-se substituídos por ovelhas.

O simbolismo cristão, dourado de misteriosa doçura e encanto, aparece-nos a cada passo representado nas passagens apostolares dos doze discípulos de Jesus.

Não já nos primeiros tempos do cristianismo, senão até chegar aos séculos XII e XIII, é quási impossível designar por seus nomes os Apostolos, que apareceram representados nos monumentos, pois há ocasiões em que são designados pela letra A colocada seis vezes a cada lado do "alfa" e "omega"; ou então são indicados, tanto êles como ao próprio Jesus, por

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 373, 19 de setembro de 1942, pp.1 e 2

símbolos, como o cordeiro, a pomba, etc. E quando são figurados em fórma humana, é pelas inscrições que os acompanham, e mais tarde pelos atributos que empunham, que se revelam.

Os cristãos os denominavam por esta ordem: Pedro, Paulo, André, Santiago, o maior, João, Tomaz, Santiago o menor, Filipe, Bartolomeu, Mateus, Simão e Judas Tadeu. Todavia, em vários casos, êste último é substituído por Matias, que ingressou no Apostolado em lugar de Judas Iscariote, e que, em vez de Santiago o Menor e de Simão, aparecem os evangelistas Lucas e Marcos e para representar a Paulo, se suprime algum dos primitivos Apostolos.

Do século XIII em deante é que a estatuária dos monumentos apresenta os Apostolos diferenciados por atributos, geralmente os instrumentos com que foram martirizados. E assim, aparece S. Pedro com as chaves. S. Paulo com a espada que o decapitou; Santo André com a cruz aspada; S. João como calix; S. Tomaz com a lança; S. Tiago Maior com o bordão e concha de peregrino (algumas vezes, com a espada ou um livro); S. Filipe com uma cruz latina; S. Tiago Menor com um bastão; S. Bartolomeu com um cutelo; S. Simão com uma serra; S. Judas Tadeu com um machado; S. Mateus com uma alabarda. Mais tarde, aparece, às vezes, cada um fazendo-se acompanhar duma bandeirola onde se notava um dos símbolos do "Credo".

Relativamente à indumentária, poucas são as suas variantes, pois que a não ser S. Pedro e S. Paulo, os demais aparecem trajados com a túnica larga, ó "pallium", manto redondo, descalços e com a cabeça descoberta.

Entretanto o século XV, começa a desaparecer esta tradição, representando-se os Apostolos calçados com a "cáliga", e, às vezes, os trajes próprios dos outros doutores da época.

A S. Pedro o representam sempre de mediana estatura, com a barba e cabelos crespos; nos séculos XV e XVI vê-se já de tiara e roupagens pontificiais, e nestas condições não se vê rodeado dos restantes Apostolos. S. Paulo aparece calvo, com uma mecha de cabelos sôbre a fronte, barba larga e sedosa. S. João é representado jovem e imberbe, embora se conheçam algumas representações onde êste evangelista está de longa barba meio grisalha.

Em um mosaico das catacumbas estão os Apóstolos sentados em tronos, rodeando Cristo. Em outros vêem-se reünidos no cenáculo para receberem o Espírito Santo.

Nas grandes igrejas da Idade Média têem os Apóstolos representações quási sempre de máxima importância artística, figurando principalmente nos baixos relêvos que decoram os altares, os túmulos, os capiteis, etc. mas, onde eles tomam avultada, representação, é nos

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 373, 19 de setembro de 1942, pp.1 e 2

admiráveis pórticos góticos, sôbre tudo nos tímpanos, e nas estátuas gigantescas que sobre pujam externamente os templos de maravilha, lá ao alto, recortando-se em silhuetas fantásticas, no azul do firmamento, como no zimbório de Florença, que o génio assombroso de Brunelleschi arremessou audaciosamente ao céu, e na torre de Saint-Père, em Auxerre, de belíssimo conjunto arquitectónico e escultórico, para só me referir em sentido iconográfico a estes dois monumentos religiosos de concepção majestosa.

Não cabe aqui dar sequer uma ideia das tantíssimas composições anteriores e posteriores à Renascença, onde os Apóstolos estão representados. No entanto, podemos dizer que os encontramos a figurar em quási todas as "Assunções da Virgem", em volta do túmulo de onde ascende Maria para as alturas do infinito em rósea nuvem estrelada de anjos; achamo-los em todas as "Ceias do Senhor"; nos "Pentecostes", extáticos entre a luminosidade misteriosa do Espírito Santo; nas "Ascensões de Cristo", tomando parte na gloriosa elevação do Redentor ao céu, como se vê nas obras de Rafael Perugino, Tintureto, Garofolo, Recci, Boticelli, Marco del Moro, Rubens, Orcagna, Stadano, Angelo Gaddi, Veronese, Lucca dele Robbia e de quantos mais!

Mas se quisermos procurar, vamos ainda encontra-los a assistirem aos últimos momentos da Virgem e a levarem o seu corpo para a sepultura; nas diversissimas cenas das Catacumbas; no Lava Pés; na aparição de Cristo aos Apóstolos, mandando-os pregar por todo o mundo; a tomar lugar na barca de S. Pedro; nos Apostolos pregando o Evangelho; nos discípulos colhendo espigas em dia de sábado; em Jesus ensinando os seus discípulos como devem orar; em Jesus confortando os Apostolos contra as perseguições; na "Trnasfiguração"; no monte Thabor; em Jesus ressuscitando em Naim o filho de uma viúva; em Jesus dando a sagrada Comunhão aos seus discípulos, etc., etc.

Só na esplêndida obra "Adnotationes et meditationes", edição de 1594, se encontram profusissimas representações dos Apostolos, executadas em finíssimas e expressivas gravuras, artistas holandezes João Wierix e seu irmão Jerónimo Wierix, e de Adriano Collaert e seu filho João Collaert, gravadores belgas.

Já agora também lhes falo dos célebres "cântaros" dos Apóstolos. Eram objectos de cerâmica feitos de pó de pedra, fabricados em Creussen, no século XVII, na Baviera. Nêles se figuravam os Apóstolos e os Evangelistas, em relêvo, ornamentados de esmaltes, etc.

A história da Arte fala-nos dêstes especimes cerâmicos, existindo alguns exemplares nos museus de Londres, do Louvre, de Cluny e outros.

Para acabar, vou reportar-me às célebres "Pedras dos Apóstolos", na idade média, assunto assaz conhecido das pessoas cultas em simbologia

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VIII, nº 373, 19 de setembro de 1942, pp.1 e 2

cristã.

Chamavam-se "Pedras dos Apóstolos" às doze pedras preciosas que a ciência dessas épocas considerava como simbolizando os nomes dos doze discípulos de Cristo. A Santo André era consagrada a safira; a S. Bartolomeu, a cornalina; a S. Tiágo, o Maior, a calcedonia; a S. Tiágo, o Menor, o topázio; a S. João, a esmeralda; a S. Mateus, o peridote ou crissolita; a S. Matias, a ametista; a S. Filipe, a sardónica; a S. Simão, o jacinto; a S. Tadeo, a crisoprase; a S. Tomé, o berilo.

Á cerca da 12.ª pedra não encontrei notícia. O próprio "Larousse", que é a "fonte" acessível onde algumas das mais lépidas "Margaridas" vão encher a "cantarinha", é omissa neste caso. Falta, portanto, a pedra consagrada a S. Pedro, o Chefe da Igreja, que outra não pode ser senão o precioso diamante, cujas "facetas" brilham intensamente ha perto de dois mil anos, sem jamais deixarem de faiscar, embora isso contrarie os "Messias" de "escacha e racha".

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano IX, nº 428, 9 de outubro de 1943, pp.1 e 2

Dos velhos tempos…

Sob o aspecto iconográfico, são raras as figuras da mitologia, reproduzidas pelos artistas da antiguidade, ou do Cristianismo, representadas pelos artistas ao serviço da Igreja, que não sejam acompanhadas pelo seu "atributo" simbolizador.

Tenho seguido, há bastantes anos, por dever de ofício e por enorme prazer de espírito, esta modalidade iconográfica, bem interessante para artistas, críticos de arte e simples curiosos, cujo estudo é para todos tentador, absorvente indispensável, não só para auxílio de trabalhos plásticos a realizar, como para elucidação de identificações a promover de obras com que a Arte tem enriquecido e abrilhantado, com resplandecências extasiantes, o património espiritual do universo belezas eternas a imortalizar o encanto da Vida.

E que seria a vida, tam enegrecida pelos horrores que o próprio homem lhe impõe, sem a consolação da Arte - a Arte, que é uma das mais cativantes e dominadoras irradiações com que a bondade de Deus ilumina o Mundo?!

Os artistas que interpretam as figurações dos mitos greco-romanos, ao pintarem ou esculpirem as suas produções, faziam distinguir as divindades representadas pelos atributos que lhe pertenciam. Desta forma, Netuno (sic), senhor dos Mares, aparecia empunhando o "tridente", que era o seu atributo, e lhe servia para encapelar ou acalmar as ondas do oceano. Plutão, deus dos Infernos, era representado com o cão de três cabeças, que aguardava a porta dos Infernos.

O atributo de Hercules era a "pele de leão", lembrando o triunfo desta divindade, contra o leão de Nernea. O de Júpiter, senhor do céu, era o raio. O de Apolo, deus da música, era a lira. E assim por diante.

Na mesma ordem de ideias, os artistas cristãos, para definirem os santos que pintavam e modelavam, faziam acompanhá-los dos seus convencionados emblemas simbólicos. E dêste modo, S. Pedro era figurado com as chaves; S. Paulo, com a espada, Santa Catarina, com a roda de navalhas; S. Tiago com o bordão e cabaça; Santo André com a cruz em fórma de X; Santa Apolónia, com as tenazes; S. Lucas, com os pinceis; S. João Napomuceno, com a corôa e estrelas; Santa Bárbara com a tôrre, etc., etc.

Entre os atributos das divindades pagãs e os atributos aplicados aos bem-aventurados do Cristianismo, conheço, aproximadamente, trezentos e cinqüenta. E de dia para dia, irei aumentando o número destes objectos simbólicos

É evidente que me é vedada a possibilidade de lhes falar no curto espaçode que disponho neste semanário, sôbre todos os atributos nascidos

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano IX, nº 428, 9 de outubro de 1943, pp.1 e 2

na imaginação dos artistas. Além disso, o leitor já conhece muitos dêsses emblemas. Mas... (não se assuste, que eu serei o menos atroz possível) se, mesmo contrariado, quizer atender-me, falar lhe-ei de alguns dos mais desconhecidos, mas somente dos que são atinentes à côrte do celestial império.

Deslizemos por aí fóra, ao acaso:

Nas mãos ou sob os pés de S. Brissos, S. Francisco de Assis, S. Cirilo, S. Tibúrcio, S. Francisco de Paula e Santa Prisca, foram postos "carvões acessos".

As "flechas" foram aplicadas não só a S. Sebastião, mas também a Santo Edmundo, S. Fausto, S. Canuto, S. Germano, Santa Cristina e Santa Ursula.

"Cestos de pães, peixes e flores", acompanham Santa Dorotéa, Santa Adelaide, Santa Margarida e Santa Edwiges.

O "cirio" vê-se nas representações de Santa Genoveva, Santa Irene, Santo Aidant, S. Braz, S. Paulo, bispo, S. Silvano confessor, e, algumas vezes, da virgem.

O "cavalete de pintor", é atributo de S. Lucas, S. Lázaro, monge, e S. Francisco de Siena.

Os "ramos de flores de lis" pertencem a Santo António, Santa Inez, de Montepulciano, Santo Alberto, S. Francisco de Assis, S. Jacinto, S. José, S. Luiz Gonzaga, S. Nicolau Tolentino, S. Pedro de Verona, Santa Catarina de Sena, Santa Constança, Santa Gertrudes, S. Marinho e à Virgem Nossa Senhora.

Em alguns quadros que representam David, Santa Genoveva, S. Pedro Apostolo e Santa Solanges, vêem-se "rebanhos de carneiros".

As "cadeias" são acessórios simbólicos de Santo Hospício, S. João da Mata, S. Leonardo, S. Gregório bispo, S. Felix de Valois, Santa Cira, S. Pedro dos Vínculos, S. Pedro Damião, S. Pedro Nolasco, Santa Teodora e S. Quirino.

A "bigorna" pertence a Santo Eloi; o "moinho de vento" a S. Vitor; o "unicórnio" a Santa Justina; o "cacho de uvas", a S. Feliz de Nola, S. Máximo e Santo Omar; o "cadafalso", a Santa Anastácia e S. Frutuoso, o "fuso" a Santa Ana, Santa Isabel Santa Genoveva, Santa Gertrudes e à Virgem Maria; "plano de igreja", a S. Bruno, S. Frutuoso e S. Guilherme.

Santa Madalena e S. José de Arimatéa, são alhumas vezes acompanhados de "vaso de perfumes", e Santo Ambrósio e Santo Izidoro de Sevilha de "abaelhas".

O "gládio" é atributo de Santo Estanislau S. Pedro de Verona, S. Niceforo, S. Germinio, Santo Estevão, Santo Albino, bispo, Santo Alberto, bispo de Lieges e Santa Plácida.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano IX, nº 428, 9 de outubro de 1943, pp.1 e 2

Para acabar: O "machado" é emblema de tortura de S. Bartolomeu, Santo Atanásio, S. Ciriaco, S. Crisogono, Santo Eusébio, S. Matias e S. Mateus, apostolo.

É preciso conhecer a vida dos Santos, para se compreender devidamente a origem e a significação dos atributos que os acompanham, que, quási sempre, são instrumentos de suplício.

O martirológio cristão é um catálogo extensíssimo de supliciados, na maioria dos casos vítimas da ferocidade pagã. O Cristianismo triunfou contra a falsa e despótica doutrina adoptada pelos pagãos, cujas divindades eram idolatradas pelos imperadores da Roma bárbara, à força de rios de sangue vertido pelos fieis seguidores da palavra iluminada do Divino Mestre.

Cimentaram-se com sangue inocente e gerador os alicerces indestrutíveis do Templo de Deus. Por isso, o Ideal cristão é eterno eterno pela essência de redenção que o diviniza e impõe na cruzada do Bem humano.

OBSERVAÇÕES: Reportam-se para o mesmo assunto os artigos «Estudos, notas e apontamentos Dos velhos tempos…? do jornal *Beira-Douro*, Ano VII, nº 346 e nº 347, de 14 de março de 1942 e 21 de março de 1942, respetivamente.

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1280, 2 de junho de 1955, pp.1 e 2

Senhora do Ó

Quem visitar o nosso Museu Regional, e desconheça determinadas particularidades da iconografia e iconologia, ao ver as duas esculturas de pedra de louçã (calcáreo), representativas da Virgem da Expectação ou Senhora do Ó - segundo a denominação genérica dada pela insistência popular que não altera uma vírgula na sua prosa arcaica olha, com estranheza ou com ofendido pudor, para essas vetustas e preciosas relíquias do século XIV, fruto raro e apreciabilíssimo da antiguidade artística coimbrã.

Estas imagens, há muito afastadas da veneração religiosa pelo destacante realismo que as caracteriza, uma delas policromada em duas épocas e que veio para o Museu mercê de vinte anos de persistente luta, em que gastei a mais loquaz verborreia para a fazer ingressar onde agora figura, estas imagens, dizia foram, em tempos remotos, veneradas em seus altares com intensa e fervorosa devoção. As parturientes, então, na esperança dum bom sucesso levavam a sua devoção ao exagero das mais extraordinárias superstições. E ainda hoje há quem as procure para as venerar acendendo-lhes velas ou lamparinas de azeite, no intuito de obterem bom sucesso nos seus parturejamentos. E eu venero mulheres que desejam que seus filhos venham à luz de Deus sorrir as mil graças da sua inocência, num tempo tenebroso em que tantas outras lançam o fruto do seu pecado na escuridão subterrânea dos canos condutores da esterquice das cloacas.

Repelente e anti-cristão!...

A denominação de Senhora do Ó, provem de nos sete dias que antecedem o natal, cantarem nas igrejas onde se solenizava o nascimento de Jesus, as sete antífonas que começavam sempre por Ó, som exclamatório de ternura e admiração pela aparição do Senhor.

Estas antiquíssimas festas, chamadas festas da Expectação, vieram de Espanha para Portugal, havendo catedrais, mosteiros e colegiadas os celebres beberetes, merendas e convites, durante os referidos dias.

Há notícia de que a festa da Expectação foi instituída no décimo Concílio de Toledo, num período visigodo, ou seja no século VII, época em que a igreja de Balsemão foi erecta, e onde existe ainda um exemplar da Senhora do Ó, esculpido em calcário, obra executada também mo Coimbra, no século XIV, como foram outras que Mestre Pero esculpiu, cujo artista era conhecido como o mais operoso imaginário das Senhoras do Ó, e de outros trabalhos de maior vulto plástico e decorativo, criando escola, a qual, durante muitos anos, tornou Coimbra um importante centro de arte, onde acorriam encomendas de obras esculturais de todo o país, sendo assim que tanto se espalharam por toda a parte as imagens protectoras das parturientes dos séculos de antanho, hoje de um grande valor estimativo, muitas delas, a

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1280, 2 de junho de 1955, pp.1 e 2

maioria, abandonadas e outras destruídas, pelo aspecto estranhamente realista, e arte ridícula, que as tornou incompatíveis com a depuração cultural iniciada após o desaparecimento das centúrias medievais, tão saturadas de destrambelhados simbolismos e de absurdas significações subjectivas nos domínios da Arte e da Religião.

Foi, portanto, a Renascença que veio purificar os costumes das eras de obscura civilização, não obstante a Idade-Média nos ter deixado imensas maravilhas arquitectónicas em românico e ogival, e ter levado consigo segredos de construção - misteriosos e impenetráveis, que hoje causam pasmo, pelo assombroso engenho e pela arrojada afoitesa que os concebeu.

Começaram as festas do Ó com aprumado sentimento religioso, mas as comezainas e os beberetes precipitaram-nas numa abusiva e intolerante bacanal, que os bispos se viram obrigados a pôr cobro a semelhante indecoro, pernicioso à ordem, ao respeito e à disciplina das coisas sagradas.

É a "Carta de estabelecimento" do Bispo de Lamego, D. João, o Mestre João, ou João Vicente, ou de Chaves, que o Papa Eugénio confirmou, em 1433, Bispo de Lamego, que nos dá notícia desses abusos, transcrita na "Memória Cronológica dos Prelados de Lamego", edição de 1789, a pag. 76. Deste curioso documento vou extractar o seguinte:

«Dantigamente tagora foi costume esta nossa Sé, e Catedral de se fazerem e darem sete O´s, ou convites por sete dias antes da Festa do Natal ao Cabido, e Clerezia da dita Sé, de vinhos brancos, e vermelhos, e frutas, e espécies, e confeitos, e tâmaras e passas: cada um, segundo mais avondosamente podia assi que o Bispo dava o primeiro, o Deão dava o segundo, e o Chantre dava o terceiro, o Arcediago dava o quarto, e o Thesoureiro dava o quinto, e o sexto dava o Conego depois delle, mais antigo, e vendo, e considerando Nós que isto fazia cada um com grande gasto e com turbação da Igreja; e como se juntava muita gente de desvairadas maneiras, entre as quaes eram pessoas que depois bebiam, dizião, e falavam muitas enormidades, e levantavam arruídos, e contendas que erão azo de se seguirem algumas violências: e querendo Nós a isto prover, e remediar e em melhor mudar de acordo, conselho e consentimento do dito Cabido: Ordenamos, e estabelecemos deste dia para todo o sempre, que os sete O´s, ou convites não se dem daqui em diante, e se mudem: E Nós assim o mandamos em o que se segue: convem a saber: Que por o dito Ó ou convite que pertence a Nós e à dita nossa Igreja de Lamego, fazemos um Obito ao dito Cabido: que em dia de Santa Maria, que vem oito dias antes do Natal, digam huma Missa cantada "Requiem" por almas dos Bispos de Lamego, e hajão por o dito Obito sinco livras, etc.»

Quem quiser ler completa esta «Carta de estabelecimento»,

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1280, 2 de junho de 1955, pp.1 e 2

também a encontra na "História Eclesiástica de Lamego", nas páginas 62 e 63, livro este mais fácil de obter do que a "Memória cronológica dos Prelados de Lamego", que o cónego João Mendes da Fonseca, natural de Arneirós, publicou em Lisboa, no citado ano de 1789.

Este santo eclesiástico, que renunciou o seu canonicato em favor de seu sobrinho António Pinheiro da Fonseca, foi autor de outras obras e foi um incansável investigador dos arquivos de Lamego, ao tempo ainda bem recheados, de onde soube descobrir preciosos documentos a que deu publicidade.

Tio e sobrinho pertenceram à nobre família dos Pinheiros, da qual foi ilustre membro o Visconde de Arneirós, pai do último Visconde do mesmo título, Adolfo Pinheiro, este casado com a Viscondessa de igual título, filha do Conde de Alpendurada.

É oportuno noticiar que a freguesia de Arneirós, cujo nome secular, é por vezes, substituído pela denominação de Vila Nova de Souto de El Rei, deu à Sé de Lamego vários cónegos, especialmente advindos da família Pinheiro, e digo de passagem que quase todas as famílias fidalgas desta cidade deram à nossa Sé cónegos ilustres. Era distinto e honroso que as famílias nobres tivessem um membro da alta clerezia.

Como falei de Arneirós, vem a talho de fosse dizer que nesta antiga vila, que ainda conserva o seu pelourinho, nasceu o bispo do Porto, D. João de Magalhães e Avelar, cuja sagração se deu em 29 de Junho de 1816, tendo falecido na terra da sua naturalidade, em 18 de Maio de 1833, para onde tinha fugido às perseguições políticas do tempo. Foi sepultado na capela mór da Sé de Lamego, onde era costume tumular os bispos da Diocese.

Era senhor duma copiosa e rica livraria, que, segundo consta, lhe custou à volta de 70 contos, e que os seus herdeiros venderam ao Estado, pela importância de 24 contos, para constituir o núcleo da Biblioteca pública do Porto.

E aqui termino estas fastidiosas regras, pedindo mil desculpas à paciência do leitor, e fazendo ardentes votos à Senhora do Ó, para inspirar certos exemplares do sexo fraco a conservarem religiosamente, por nove meses, aquilo que um dever sagrado impõe em defesa da prole, dando-lhes como prémio um bom sucesso.

Quanto ao valor artístico, histórico e estimativo das Senhoras do Ó, é hoje muito grande. Monetàriamente falando. Os antiquários já ofereceram 20 contos e mais por um exemplar.

Quanto a mim estas raríssimas imagens não têm valor fixo, porque não é a moeda que as paga.

Quer crer que um coleccionador apaixonado e rico não se importava de oferecer mais de 30 contos por uma destas imagens, do século

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1280, 2 de junho de 1955, pp.1 e 2

XIV, do cinzel de Mestre Pero, executada em calcáreo.

O exemplar de Balsemão foi mandado vir para lá pelo Bispo D. Afonso Pires, tumulado aí em sarcófago gótico. Dele me ocuparei no próximo artigo, dando o nome de seus pais até hoje desconhecidos.

Atendo da melhor vontade ao pedido que me fizeram para voltar a ser colaborador da "Voz de Lamego". O que eu peço à minha Madrinha Nossa Senhora da Conceição - é que me dê vida e saúde para o fazer dignamente.

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1281, 9 de junho de 1955, p.6

A Basílica de Balsemão o Bispo D. Afonso Pires e a Senhora do Ó

Ninguém aqui venha para deliciar os sentidos ávidos de beleza. Este templosinho venerando, pela sua ancianidade, só pode ser admirado e sentido por eruditos, arqueólogos e estudiosos das coisas dos tempos idos. Aqui só fala o passado - o passado dos reis visigodos.

Falando em reis visigodos, vem a propósito lembrar que a capela de Balsemão devia ter sido erigida no tempo de Sisebuto, não só por o seu domínio ser exercido no século VII (612 ou 621), época em que está identificada a construção deste raro exemplar pré-românico ou visigótico, como também pela poderosa circunstância de Sisebuto ter batido moeda em Lamego.

Mas que valor histórico e arqueológico tem esse raríssimo templosinho!...

De qualquer parte do Universo onde a notícia dessa arcaica basílica tem chegado, se têm deslocado até Balsemão os homens mais eminentes e notáveis na história, na arqueologia, na arte, na literatura, na investigação, etc. Vicente Lampérez y Romea, o maior crítico peninsular da arte pré-românica, veio vê-la, estudando-a em todos os seus detalhes. Foi ele quem a remontou ao século VII.

Os mais avalisados críticos de arte portuguesa se têm ocupado dela nos seus escritos.

Uma inscrição existe interiormente, em texto latino e caracteres usados no século XIV, cuja tradução é a seguinte: "Aqui jaz D. Afonso, Bispo do Porto, o qual fez esta igreja, e visitou o Sepulcro do Senhor, e as basílicas de S. Pedro e S. Paulo. Morreu na era de 1400 (1362 da era cristã).

Esta inscrição é apócrifa no que diz respeito a ter sido o bispo D. Afonso o edificador desta basílica, como se fosse possível que uma obra remontada ao século VII (já houve quem a remontasse ao século VI) fosse edificada por pessoa que tivesse nascido sete séculos depois.

Essa inscrição deve aludir a qualquer obra do bispo D. Afonso aqui mandou fazer. Quanto a mim abalanço-me a aventar o seguinte: Era costume chamar-se capela (neste caso igreja, por sinonímia) a um pequeno recinto dentro de um templo onde se colocava um altar. Esta chamada capela ficava sendo pertença do seu instituidor, onde era uso colocar-se o jazigo do mesmo, e juntamente também outas sepulturas para a sua família.

Não será este o caso do bispo D. Afonso Pires, tanto mais que ele tem dentro da capela o seu sarcófago, vendo-se também aqui sepulturas rasas, em cujas tampas são evidentes os emblemas heráldicos de sua família

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1281, 9 de junho de 1955, p.6

- cruzes e amieiros?

Estas mesmas insígnias armoriais existiam, também na desaparecida castra da antiga Sé românica de Lamego, como informa D. Rodrigo da Cunha, no seu "Catálogo dos Bispos do Porto", quando diz que o pai de D. Afonso «jaz enterrado na Castra da Sé de Lamego, com campa, em que está aberto um escudo de armas, com sinais de Cruzes e Amieiros, etc.»

No altar que se acha erguido na nave do lado do Evangelho, e onde pousa o sarcófago de D. Afonso Pires, nave em que ele teria mandado fazer a sua «capela», hoje desaparecida, está à veneração das parturientes, uma escultura coeva do Bispo, denominada Virgem da Expectação, mais conhecida por Senhora do Ó, de quem lhes falei no último artigo. Certamente esta imagem, esculpida em calcáreo, obra coimbrã, do século XIV - século em que viveu este prelado - foi por ele encomendada, para adornar o altar da sua «capela», ou «igreja», como erradamente lhe chama a supracitada inscrição.

É, portanto, possível que essa "capela" ou "igreja", a que alude a inscrição apócrifa, tivesse desaparecido com a reedificação feita por Luís Pinto de Sousa Coutinho, no século XVII, época em que a obra de talha foi ali executada e, consequentemente, para a adaptação dos altares entalhados, nos lados do Evangelho e da Epístola, houve necessidade de desmanchar-se a parte ocupada pela obra feita por D. Afonso Pires.

Eu creio ser verosímil esta minha asserção.

Das Senhoras do Ó que conheço é esta e a de Castelo, para mim as mais valiosas por se acharem completas nas carnes e nos panejamentos, conservando ainda o seu policromismo primitivo.

A arca sepulcral de D. Afonso Pires, esculpida em granito, está executada em estilo gótico, sem figuras de execução, o que lhe dá certo ar de sóbria e emocionante primitividade.

D. Afonso Pires, tendo nascido em Medelo e não em Balsemão, como escreveu Rui Fernandes, na sua curiosíssima "Descrição de terreno em roda da cidade de Lamego", faleceu na Régua. Governou o bispado do Porto, durante os anos de 1358 a 1362, ano do seu falecimento.

Em "O Tripeiro" de Julho de 1946 - 5.ª série - 3.º - Ano II - vem um artigo do sr. J. Fronteira, com o título: «Um túmulo gótico numa basílica visigótica», referente ao túmulo do bispo D. Afonso Pires. Diz o autor que se ignora quem foram seus pais. Esta lacuna, por todos os motivos lamentável, levou-me a procurar a ascendência de D. Afonso Pires, tendo a felicidade de encontrar parte da árvore genealógica da família deste bispo, ficando habilitado a dar a notícia que se segue, e que é a primeira vez que sai à luz da publicidade. É a "Voz de Lamego" que tem a honra de dar, em primeira mãe, esta sensacional e importante informação:

AMARAL, João - *Voz de Lamego*, Ano XXIII, nº 1281, 9 de junho de 1955, p.6

Era filho de Afonso Pires e de D. Maria de Mécia Domingues. Seus avós paternos foram Gonçalo Pires e D. Isabel Anes. Teve como irmãos: D. Margarida Pires, D. Gonçalo (Bispo de Lamego) e D. Luís (Bispo de Viseu). De D. Margarida Pires e de Martins Gonçalves Cochofel, nasceu Gonçalo Fernandes Cochofel que foi o primeiro morgado de Balsemão, instituído por seu tio D. Afonso Pires.

Andando na pesquisa deste precioso documento encontrei mais dois, respeitantes a Lamego, a que não dou publicidade por serem incompatíveis com a dignidade humana e com os respeitos que se devem à sagrada missão cristã.

Não dizem respeito à família de D. Afonso Pires, e o assunto que os visa pertence ao século XVIII.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 313, 26 de julho de 1941, pp. 2 e 4

Estudos, notas e apontamentos

Dos velhos tempos…

Existia próximo da igreja de Almacave um cruzeiro alpendrado do Senhor do Bom Despacho, que dava o nome à parte superior da agora chamada rua de Almacave (também havia ali perto a rua de Almacave de Cima), ao tempo dividida em três ruas com os nomes de Bom Despacho, da Misericórdia e de S. Francisco.

Nessa época a rua de Almacave era a que actualmente chamam rua das Côrtes, como aqui ha tempo, dei notícia.

Esse cruzeiro tem uma história, um pouco lendária, mas curiosa por nos falar de coisas do século XV relativas à nossa terra. Mais abaixo a contarei. Por agora, falemos dos transes que o cruzeiro modernamente tem passado.

O século XIX, denominado das luzes, pelo visto, andou completamente às escuras em determinadas questões de arte. Dominado pela força bruta da picareta governamental e camarária, além de mil tropelias que cometeu por aqui e por além, foi estupidamente demolidor de cruzeiros. Só na boa terra lamecense, que eu saiba, foram vítimas dessa desenfreada iconoclastia os cruzeiros de Almacave, da Ponte da Olaria, do largo da Graça e do que estava nas traseiras da capela do Espírito Santo.

Alguns não foram destruídos; mas tendo sido arrancados dos lugares em que foram erigidos pelo sentimento cristão dos seus devotos, é heresia imperdoável tal cometimento, especialmente se o desvio envolve questões de interesse económico como aconteceu com o do Espírito Santo, sem que os actuais membros da respectiva confraria tenham a mínima culpabilidade.

Continuemos a falar do primeiro.

Brutalmente demolido no primitivo lugar, apenas ficou do lindo cruzeiro a parte em que se vê, duma face, Jesus crucificado, e da outra, Nossa Senhora com o Menino (Este já desaparecido), que um homem culto e apiedado pelas coisas de arte fez conduzir para um esboçado museu instalado nas traseiras do Edifício Municipal, cujas espécies vieram, a meu pedido, para o nosso Museu Regional.

Esse cruzeiro, caracterizadamente gótico, estava coberto por um alpendre de quatro colunas, de arranjo clássico, cujos capiteis mantinham as fórmas da ordem coríntia. Demolido êste interessante conjunto, os capiteis passaram a fazer parte do apilastrado das entradas do adro de Almacave, e sôbre êles colocaram, numa amálgama brutalíssima, as pirâmides que aínda

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 313, 26 de julho de 1941, pp. 2 e 4

lá se vêem, mas sem que tenham sob si os "desgraçados" capiteis, pela circunstância de eu ter lembrado e pedido a Baltazar de Castro que os fizesse retirar da situação escandalosa em que se encontravam, ordenando o seu transito para a secção arqueológica do Museu, onde eu já tinha feito colocar a parte conservada do lindo cruzeiro.

Se eu pudesse conseguir todas as peças do primitivo conjunto, ali o faria reconstituir. Assim…

Passemos à sua história, certamente poetizada e colorida de tons lendários, a que eu fui obrigado a dar algumas pinceladas de restauração, pelo menos nas partes obscurecidas pelo tempo…

Governava, nessa época, os domínios de Portugal o pródigo rei D. Afonso V - o «Africano» - e pastoreava a Diocese de Lamego o bispo D. Gomes de Miranda, que por mercê do mesmo monarca foi nomeado antístite do nosso episcopado, talvez como retribuição dos seus bons conselhos e da fidelidade com que servia a soberano.

No antiquíssimo solar de Alvorações - paço e quinta de Alvorações, como então se dizia e tenho lido nas velhas crónicas - estava instalado um descendente do fidalgo Gonçalo Mendes Amado, dos Amados de Pereira, que foi o primitivo senhor do referido solar lamecense, o grande vassalo de D. Afonso IV, com quem se achou na batalha do Salado.

Não faz ao caso saber-se o nome do fidalgo que à roda de 1480 habitava o desaparecido solar. Basta saber-se que era o pai da mais gentil e formosa dama - a fidalguinha - do velho burgo lusitano, cuja esbelta cabeça (sonho de Rúbens) era entrançada de áureos ornamentos, e tendo uns olhos onde se espelhava a transparência azulina do céu…

O escol da mocidade masculina não largava os olhares enamorados de certa janela gótica do solar de Alvorações, por onde entrava o sol poente para os aposentos da apetecida e conquistada dulcinea, fazendo refulgir melhor o ouro dos seus cabelos e celesteando mais o azul diáfano dos seus olhos.

Muitos eram os pretendentes que tentavam penetrar no coração da fada do solar de Alvorações. Muitos eram, de facto, e todos êles repassados de uma indomável paixão; mas só um conseguiu abrir a portinha dêsse cofrezinho de afectos que se chama coração. E abriu-a de par em par, apoderando-se do amôr nêle entesourado, com a ansia do naufrago ao agarra-se ao objecto providencial que o salva.

Começaram de corresponder-se os dois corações entendidos no misterioso enlaçamento do amor, quer por missivas almiscaradas, quer por verbais recadinhos levados e trazidos pelo velho hortelão da quinta do paço de Alvorações, que dizia não haver em vinte léguas em "redol fromusura" tam "fromosa" como a sua fidalguinha.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 313, 26 de julho de 1941, pp. 2 e 4

Um dia, o calmo enlêvo dos dois namorados foi perturbado pelas iras do pai da fidalguinha, que, sabendo dos amores da filha rompeu de trovejar os maiores e mais indignados protestos.

Foi uma violenta tempestade, cujo pára-raios foi a pobre menina, sem que as invocações dos criados a Santa Bárbara e S. Jerónimo, à mistura com a "Magnífica", conseguissem pôr termo aos raios e coriscos vomitados pelo furiosíssimo fidalgo!...

As ordenações respectivas para se pôr côbro à "hórrivel" criminalidade daqueles amores, não precisam ser aqui descritas. Já os leitores as leram muitas vezes nos romances de Camilo.

Seguiu-se o clássico rapto, auxiliado pelos servos compadecidos do solar de Alvorações. O infausto e expedito namorado lançou a escada de "Romeu" à janela gótica do quarto de Julieta, e a triste e amedrontada menina passou, em cadeirinha bem guardada, para casa de uma família nobre, onde ficou em seguro e bem acomodado depósito.

O fidalgo referveu de indignação, chegando às culminâncias psicológicas da loucura!...

Entretanto, a fidalguinha chama-se febrilmente a Santa Maria Maior de Almacave, que lhe acudisse, que fizesse o milagre de encaminhar o negócio dos seus amores até o tálamo venturoso dos seus desejos ardentes.

A casa fidalga onde se encontrava a desditosa menina depositada localizava-se na Rua do Senhor do Bom Despacho, de onde, em noites de vigília, ela via, à luz bruxuleante duma lâmpada, a figura apiedada e consoladora de Jesus, crucificado em um modesto e tosco cruzeiro. Fitou com penetrante devoção as faces acolhedoras do grande Mártir de Gólgota.

Aquela Imagem representava o Senhor do Bom Despacho, e por isso, ela, de mãos postas, resando preces fervorosas, implorou àquele Senhor que desse "bom despacho" aos seus rogos, prometendo-Lhe que o seu noivo lhe mandaria erguer um cruzeiro novo, um cruzeiro lindo, digno dos seus poderes infinitos, da sua grandeza e onipotência (sic), *que ficaria a memorar pelos séculos fóra a união sagrada de duas almas que a graça do Senhor abençoou...*

.....

Certamente Nosso Senhor, que é extremamente bom e misericordioso, não decretou a morte do fidalgo foi vítima natural da sua própria ira, que o levou à loucura e depois à morte.

Cobriu-se de crépes a pedra-de-armas do solar de Alvorações, onde estava canteireido o brasão de Gonçalo Mendes Amado: Esquartelado, No 1.º, de oiro, uma águia de azul, rompente, armada de preto; no 2.º, de

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 313, 26 de julho de 1941, pp. 2 e 4

verde, uma banda de prata arminhada de preto, e assim os contrários.

O fidalgo fôra sepultado no cemitério que circundava a igreja de Almacave, cujo nome - Almacave, palavra árabe - significa cemitério ou lugar de sepulturas.

Passado tempo, realizou-se o enlace matrimonial dos dois amantes, cumprindo o noivo o voto da sua gentilíssima esposa, que foi erigir junto da igreja de Almacave o novo cruzeiro. Em uma das faces mandou que se esculpisse a figura de Santa Maria Maior de Almacave, a Quem a sua amada também se chamou.

Devia ter havido grandes festas no dia da inauguração do lindo cruzeiro gótico. O manuscrito que descobri não nos dá notícia disso. Uma coisa lá se acha escrita a que eu dou publicidade: É que o cruzeiro passou a ser adorado pelas raparigas casadoiras, que junto dêle rogavam ao Senhor do Bom Despacho que as "despacha-se" dando-lhes um bom noivo...

Assim termina a história lendária do cruzeiro, que eu encontrei escrita em «bruto». dando-lhe a fórma daquelas histórias que as avòsinhas contam, ao serão, aos seus netinhos atentos... enquanto Morfeu os não adormece.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 292, 1 de março de 1941, p.4

Estudos notas e apontamentos

Dos velhos tempos…

Quem vai pela Ortigosa adiante, seguindo pelo caminho velho que conduz para Souto Covo, ao passar, tangente, pela Vila Ostilina, depara, surpreso, com o admirável cruzeiro, do Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos, cujo primeiro título deu o nome ao largo em que o belo cruzeiro está eregido.

Este cruzeiro é, depois do cruzeiro gótico, do século XV, que está exposto na secção arqueológica do nosso Museu Regional (único dessa época existente em Lamego), o mais artístico e interessante pela sua figuração decorativa e simbólica que o acompanha, e acima de todos o mais documentado, mercê do arquivo que um presadissimo amigo meu facultou à minha paciência de "cóca-bichinhas".

Essa documentação é originalíssima e única no género, porque foi fixada e expandida pelas Musas inspiradoras de Lamego, em plena pujança métrica do século XVIII, quando da Arcádia Ulyssiponense lampejavam as reverberações poéticas de Reis Quita, Correia Garção, Cruz e Silva, Francisco Freire, Esteves Negrão e outros.

É, além de um precioso e rimado aglomerado documental, a prova provada de que em Lamego se cultivava, em abundância, a arte de Bocage e Tolentino, não sendo motivo de espanto se um dia descobrirmos que a nossa terra teve as honras de possuir uma bizarra sucursal do "Parnaso lusitano", cujos vates davam largas à veia poética nos outeiros adocicados do Mosteiro das Chagas, em dia de abadessado, e nos outeiros públicos, em ocasiões de festival popular.

(Por ser oportuno, abro aqui um parêntesis para dar aos leitores uma informação que, talvez, alguns desconheçam. Não havia apenas outeiros nos conventos. Nos largos principais das cidades e das vilas portuguesas, se realizavam festividades com a mesma denominação, onde poetas e prosadores recitavam as suas produções. Era uma espécie de academia ou recital como agora dizem. Em Lamego, no largo das Brôlhas, tiveram lugar muitas dessas festas ou outeiros, ficando daí o nome de Outeiro ao referido largo, assim como ficou o nome de Corredoura à rua que actualmente chamam de Cardoso Avelino, por nessa via pública se realizarem, em tempos antigos, corridas de cavalos. Infelizmente, a "fobia crismal" das edilidades locais, desrespeitando a tradição e a etimologia - parte muito respeitável da gramática… - mudaram os nomes antigos em "salamaleques" modernos… Fechemos o parêntesis.)

Voltando ao lindo cruzeiro dos Senhor dos Perseguidos e

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 292, 1 de março de 1941, p.4

dosTerramotos: Foi este padrão de arte cristã eregido pelo lamecense José Pinheiro Salvado, em Novembro de 1757, como se vê da seguinte décima:

«Este Cruzeiro exalatado
Com Christo, amante Senhor,
Por milagre mandou por
José Pinheiro Salgado:
Que sendo deste Bispado
Escrivão, com sello, e fé,
Expôs também para que
Do Tremor e do demonio
Nos defenda Sancto António,
Jesus, Maria e José.»

Os quatro últimos versos aludem às imagens do cruzeiro. Na face da cruz está o Salvador; no reverso a Virgem, com a invocação de Senhora da Lapa; aos lados do capitel, à mão direita de Jesus, S. José; a mão esquerda, Santo António com o Menino.

Um feliz caso deparou-me também um desenho à pena deste cruzeiro, que devia ter sido o respectivo modêlo. Pena é que este desenho, representando as duas faces do atraente cruzeiro, tenha a parte inferior rasgada e desaparecida, onde se vêem ainda, incompletas, algumas figuras em oração, cuja indumentária é rigorosamente do século XVIII.

No mesmo local havia anteriormente outro cruzeiro, mais modesto e de mais reduzidas dimensões, junto do qual em horas nocturnas, José Pinheiro Salvado costumava fazer as suas ardorosas preces. Em momento de graça, foi o devoto Salvado ouvido nos seus rogos, sendo contemplado com um imprevisto milagre.

Pela graça celeste alcançada e ainda pelo terror que assolou a Capital com o terramoto de 1755, José Pinheiro Salvado empenhou-se em erguer ali novo cruzeiro, conseguindo por si e por esmolas angariadas levar a efeito o seu desejo.

Alguns versos elucidativos dum poeta da época:

«Com o incentivo pois do Terramoto,
Quis Salvado cumprir [bem que sem voto]
A promessa que fez lá nesse outeiro
A Christo, Deos, e Homem verdadeiro. »

«Procurou pedra, e logo de carreira
Achou perto do sitio huma pedreira
De materia tãa dura, e gracioza,
Que athe negro salpique a faz fermoza.
Meterão mãos à obra do Cruzeiro,

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 292, 1 de março de 1941, p.4

Hum mestre imaginário, e hum pedreiro,
Cada qual nas duas artes tão sientes,
Que Curinthio os não tem mais excelentes:
Assim o mostrarão nos feitios ricos
Que obrarão com cinzeis, e varios picos;
Pois imagens de pedra, em qualquer parte,
Não se vem nos Cruzeiros com tal arte.»

Uma extensa poesia nos dá conta de tudo que está ligado à história deste cruzeiro. Muitas partes, é claro, são fastidiosas, mas outros de grande interesse pelos esclarecimentos que fornecem aos curiosos. Denomina se essa longa poesia descritiva - "Sylva, que certo curioso Lamecense offeresse, e dedica ao Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos, à Senhora da Lapa, a S. Jozeph, e a Sancto Antonio na qual se expoem, em como o Devoto q. na mesma se declara mandara levantar o Cruzeiro com as soberanas Imagens, no citio da Ortigoza, por devoção, e tambem por haver alcançado Milagres desde divino Senhor."

Este «curioso Lamecense», segundo averiguações que obtive de fonte segura, era o Padre Manuel Pinto de Sequeira, cujo nome está omitido, infelizmente na História Eclesiástica de Lamego, mas, por sorte, memorado em documentos que investiguei.

Não dou por terminada a tarefa que hoje encetei àcerca do cruzeiro do Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos, o mais excelso, o mais doce, o mais bondoso Visinho que o meu Ex.mo amigo Senhor Silva , poderia encontrar neste vale de lágrimas, onde todos fazemos votos à Providência para que nos livre de maus visinhos à porta…

Prosseguirei na próxima crónica se o Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos assim o permitir. "Dixi"

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 293, 8 de março de 1941, p.4

Estudos, notas e apontamentos

Dos velhos tempos…

A minha crónica passada foi escrita em face do desenho à pena de que lhes falei e com o auxílio da lembrança que guardava do cruzeiro do Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos. Passados poucos dias, resolvi visitar o lindo e tradicional cruzeiro, que mereceu das Musas lamecenses ser cantado em longas estrofes, para de perto tomar apontamentos pormenorizados da sua concepção estética.

Confesso que fiquei consternado ao ver o triste abandono em que se encontra uma venerável relíquia de arte e de devoção, que as mãos habilíssimas de um canteiro da minha terra arrancaram dum pedaço de tôsco granito, dando-lhe fórma, graça, vida e por observar as maldosas tropelias feitas à roda daquele monumento que a fé ardente de um miraculado ergueu a Deus, sol o sol abençoado de uma Pátria de Heróis e Santo, e que a devoção arreigada de muitas gerações premiou de fervorosas preces.

A alma dos portugueses andou perdida por muito tempo!...

O terreno fôra lageado a primor, e enquadrado de assentos, onde os peregrinos descansavam suas longadas e desfiavam o rosário dos seus votos. Á entrada desse ambiente de orações, foram postos - como guardas simbólicos da força terrena - dois leões.

Tudo desmantelado! E até os próprios leões, que afinal, "não tiveram força para resistir à brutalidade dos homens", estão ignòbilmente invertidos, de pernas para o ar, a servirem de assentos!!...

É motivo para se dizer que nem as feras têem força para lutar contra a estupidez humana!...

Leiam mais alguns versos elucidativos, do citado autor:

«Cresceu o Zelo, com a caridade
Nos fieis, e devotos da cidade;
Pois indo no Senhor em romaria,
Huns lhe davão esmolas de valia,
Outros lançavão no caixão dinheiro,
De que tomava conta o tesoureiro;
.....
Mandou fazer de justa cantaria,
No largo do cruzeiro em esquadria
Hum ladrilho por mestre espirimentado,
Para que o terreno ladrilhado
Lhe servisse de adorno, e o cruzeiro
Ficase com desencia neste outeiro:

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 293, 8 de março de 1941, p.4

Este o mestre deixou bem acabado,
De pedestais de pedra rodiado,
Com dois liõens á entrada tão activos,
Que paressem na forma que estão vivos:
Sé lhe falta de ferro a gradeira,
Mas esta se hade por hinda algum dia,
Se o senhor permitir que a caridade
Não falte nos devotos da cidade.»

Junto ao cruzeiro mandou colocar o devoto José Pinheiro Salvado, seu erector, um quadro das almas (que há muitos anos desapareceu), segundo indicação do poeta.

«E huma Estampa das Almas junto á cruz,
Honde (qual Pelicano) está Jesus,
Para que os fieis, que ali passassem
Vendo a Estampa das almas lhe rezassem.»

Conta-nos o poeta que o Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos operou imensos milagres aos doentes desta cidade e de terras mui distantes. Razão por que se viam grande quantidade de objectos modelados ou fundidos em cêra pendurados no cruzeiro, assim como vários quadrinhos cujas pinturas representavam milagres.

Também próximo do cruzeiro o mesmo devoto mandou construir uma fontinha para a agua que milagrosamente tinha ali aparecido.

Termina a referida «Sylva» poética com um soneto escrito por uma poetisa lamecense, de quem não consegui saber o nome. Ei-lo:

«A Maria Santissima
Divina Imperatriz do Céo e terra,
Maria Mãe de graça, virgem pura
Ante o parto e depois; simbolo d´alvura,
Pomba sem mancha, Estrela que não erra:

Luz matutina, Lua que desterra
As sombras do pecado á criatura,
Quando contrita chora a desventura
De a vencer o dragão ma infernal guerra:

Arco Iris de paz, do céo entrada,
Castelo de David, Refugio forte,
Do altíssimo Deus, Arca sagrada:

No mar das tentações, seguro Norte,
Nas batalhas da alma advogada,

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 293, 8 de março de 1941, p.4

Enfim, Porto feliz na vida e morte.»

Quem duvidará, pois, de que a nossa terra poderia ter a honra de possuir dentro dos seus muros históricos, onde a nobreza fulgurou, uma bizarra sucursal do "Parnaso lusitano"?

Ainda me lembro de no meu tempo de rapaz ver ao lado do cruzeiro o clássico lampeão de azeite, com a fórma típica que no século XVIII caracterisava estes exemplares de iluminação, de que lá existem ainda desconsoladores vestígio, e que à noite coava de luz mística aquele conjunto de religioso sentimentalismo, genuflectido e orado pelos viandantes, para não serem perseguidos e assaltados por maus encontros lá para os lados do Relógio do Sol.

Encontrei uma nota de despesas que resa assim: «Despendeu-se até o dia ultimo de Julho (1757) nas obras do mesmo senhor que forão o ladrilho, leões, banqueta a total quantia de cento e onze mil e oito centos e trinta.»

Vou terminar, dando a palavra ao poeta, que descreve, em decassílabos, um cortejo festivo, que deslizou pelas ruas da cidade.

«Em huma tarde de hum vistoso dia,
Se revestido Lamego de alegria
Vendo representar, com propriedade,
(Pellas principais ruas da cidade)
Huma florida Loa, sem folhagens,
Em louvor do Senhor e das Imagens
Mostrando seu autor, com armonia,
Que no conceito a Loa florecia,
Onde nella os Mininos que cantavam,
Bem qual Orfeu, as atenções levão.

Seguirão-se depois as bellas Danças
Dos mancebos gentiz, e nas mudanças
Formavão laberintho, com tal brio,
Que sem levarem de Thezeu o fio,
Tornava cada qual, sempre dançando,
Ao mesmo lugar letras cantando,
Com suavissimas vozes ajustadas,
Ás divinas Imagens dedicadas:
Alcansando os dançantes e os da Loa,
De palmas o premio, e de louros a coroa;
E acabando-se a Festa, com o dia
Lamego em seu louvor lhe repetia
Aplausos mil, e vivas a Salvado,

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VII, nº 293, 8 de março de 1941, p.4

Como autor do festejo celebrado.»

E aqui termino o que tinha que contar aos leitores àcerca do cruzeiro do Senhor dos Perseguidos e dos Terramotos, desejando que Vocelencias fiquem na santa paz de Quem Nele está representado, "in perpetuum".

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano V, nº 212, 19 de agosto de 1939, p.4

Estudos, notas e apontamentos

Dos velhos tempos…

Lá ao cima da antiga rua da Seara - Serna dos Bispos, de outros tempos - está modesta e esquecida, a capelinha alpendrada de Nossa Senhora da Esperança. Quem ali entra, com olhos esclarecidos, depara, surpreso, com alguns valores artísticos e arcaicos, que o seu despretensioso exterior não faz prever.

Frei Agostinho de Santa Maria, no seu famoso "Santuário Mariano", oferece-nos algumas notícias ácerca desta capela, ás quais imprime, como era costume seu e proprio da sua época, uma feição mistica, por vezes, lendária, que o espirito religioso de agora leva em conta de ingenuidade, aliás acariciadora e dôce, que conduz, com tocante candura, almas pecadoras para Deus.

Diz-nos o frade Agostinho (no século Manuel Gomes Freire), que «o Santuário de Nossa Senhora da Esperança - Esperança dos Patriarcas, o preconio dos Apostolos, a honra dos Martires, a alegria dos Santos e o lume de todos os Justos - se vê situado no fim da cidade de Lamego, quando se sobe a ella pela parte do Norte, e para a mesma parte lhe fica o rio Douro em distancia de huma legoa, e quasi na mesma distancia entra o Rio Barosa a oferecer-lhe as suas correntes, e a que sahe da Cidade, vay tão ufano avistallo. Vê-se situado no fim da rua da Ceara. Esta Igreja, continua Frei Agostinho, fundou hum devoto Clerigo, ha mais de cem annos, e assim se entende seria pelos annos de mil e quinhentos e noventa (aliás 1586), pouco mais ou menos. Depois, da sua morte ficou a administração ao povo, que a tem com grande aceyo, e muito adorno.»

E diz mais:

«Está collocada a Senhora da Esperança no meyo do retabolo do seu Altar mór; he de escultura formada em pedra, e tem em seus braços ao doce "Jesus Menino". A sua estatura sam cinco palmos. E o ser formada em pedra me faz considerar, que ou esta Santissima Imagem appareceo ao tal Clerigo, e lhe mandou que lhe edificasse aquella Casa; ou que elle por algum celestial destino a tresladou de outra parte, aonde estaria occulta, ou esquecida, e falta daquela veneração que lhe era devida: e fundome ser com algum particular e soberano destino fundada esta Casa; porque logo a Senhora começou a obrar grandes prodigios, porque são muytos e notaveis os que tem obrado depois que foi collocada naquella Ermida. Quando ha necessidades publicas, como em faltas de Sol, ou de chuva, logo que recorrem á Senhora da Esperança, alcanção do Ceo tudo o de que necessitão; para isso fazem procissões, em que vão à sua Casa a rogar-lhe

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano V, nº 212, 19 de agosto de 1939, p.4

interceda a seu Santissimo Filho pelo seu remédio, e nunca as suas esperanças sahem frustradas; porque a experiencia lhes tem mostrado o quanto ella se compadece dos trabalhos e necessidades dos pecadores.»

«Festeja-se em cinco de agosto, e neste dia tem grande jubileo, de que gozão todos os que visitão a sua Casa confessados e sacramentados, etc.»

A capela é efectivamente do seculo XVI, como está indicado na lápide que se vê sobre a porta principal. Os altares e o revestimento do arco da capela-mór representam magníficos trabalhos de talha dourada, certamente executados em oficinas lamecenses, entre os fins do século XVII e princípios do XVIII.

Entrei nesta formosa capela com o meu ilustre amigo Dr. Carlos de Passos, ficando surpreendido com o que ali deparei, em conjunto. E enquanto o meu ilustre amigo e insigne publicista tomava apontamentos sobre a soberba talha, para a confeção de um livro em que nos vai falar com mão de mestre, ácerca das belezas artísticas da nossa terra, eu, como que extasiado por uma aparição imprevista, dou com os olhos pasmados na imagem de Nossa Senhora da Esperança!

Não pude reprimir uma ruidosa exclamação de espanto, que fez atrair a atenção do Dr. Carlos de Passos.

Estavamos em frente da mais interessante, mais típica e mais arcaica escultura, entre as que estão postas ao culto religioso nesta cidade.

Mal diria eu, quando, entrava na linda ermida para ver de bom humor o Calvario que ali costumam armar na Semana Santa, que atrás daquela ingenua e singular armação se escondia penosamente a preciosissima Imagem!...

Foi executada em calcáreo, e a sua encarnação é curiosíssima, pela côr, em que predomina o vermelho, pelos ornatos, feitos a negro e ouro e ainda pela profusão de pedras de tons variados que estão distribuidas pelo corpo esbelto da impressionante Senhora.

Julga-se, á primeira vista, estar em presença duma escultura gótica. Mas, não. Estive junto da preciosa Imagem, e verifiquei que era produção dos princípios do século XVI, ou, quando muito, dos fins do seculo precedente.

Recomendo ás pessoas cultas e inclinadas ao apreço das joias de arte antiga, este raro e interessantissimo exemplar de escultura portuguesa, que merece uma visita e uma oração, pela graça que nos concede de nos dar olhos para vê-la.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VI, nº 309, 28 de junho de 1941, pp. 1 e 4

Estudos, notas e apontamentos

Dos velhos tempos…

Ao Dr. Vergílio Correia

Em meio de tantas e diversas modalidades da pintura decorativa, uma existe apensa à imaginária religiosa - reflectindo captadora graça e insinuante beleza - que, por descuidosa infelicidade, ainda não foi estudada nem sequer observada.

Refiro-me ao encarne ou estôfo da indumentária das esculturas sacras dos séculos XVII e XVIII, confessando que, sôbre êste teor, as realizações do primeiro me seduzem mais que as do segundo, por menos repetidas nos motivos e detalhes do desenho, e por mais acomodadas, pelo espírito de continuação do século anterior, ao místico sentimento escultural em que elas colaboram, com equilibrado ritmo, como elemento complementar, integrante, consubstânciado.

Sendo certo que no século de seiscentos a escultura religiosa provincial nortenha não estava de todo despegada das reminiscências longínquas do românico e do gótico - mercê do seu secular contacto - embora a evolução, gerada no século precedente, a tivesse já emancipado do antigo "hirtismo" e "verticalismo" - características, por assim dizer, dos incunábulos da imaginária portuguesa - conservou, todavia, ainda que levemente movimentada, algo da sua serenidade plástica, da sua pura e comunicativa ideologia.

Desde que assim é, ao contrário da escultura de setecentos - de panejamentos voantes sinuosos, de caprichosos e irreflectidos contrastes, toda irrequietismo como o ambiente em que foi criada e desenvolvida (peraltado e sécio) - não podia ser outra, dada a influência dos seus cultores, de imaginação mais calma e discreta e mais próxima do espírito dominado e divinizado pela palavra apostolar e persuasiva dos Vieiras e Bernardes, não podia ser outra, dizia, a produtibilidade decorativa aplicada como encarne das imagens religiosas dessa época.

Não quero com isto desprimorar os encarnadores do século XVIII (saracoteado e casquilho) que, como os artistas de todos os tempos, foram interpretes leais do seu século, dando à arte do período em que viveram, segundo o seu valor ou a pujança do seu estro, a bizarra acentuação ornamental que marcou na história da arte.

Contribuíram sobremaneira para as fórmas flexuosas aplicadas pelos encarnadores do século XVIII, os estilos de alguns "Luizes" franceses - os que nós aportuguesamos em D. João V - acompanhados, simultaneamente, do barroquismo universal - que já o génio criador e libérrimo de Miguel

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VI, nº 309, 28 de junho de 1941, pp. 1 e 4

Angelo iniciára em plena Renasença - cujas linhas características de todos êsses estilos, contorcidas e brincadas, desafiando a alacridade, não se germinavam ou irmanavam com a sentimental sobriedade litúrgica da Igreja.

Erguer a Deus uma oração em contacto com os enfeites decorativos que serviam de ambiente apropriado aos requebros e cadência dos "minuetes" e "gavotas", quanto a mim, era cair numa pecaminosa profanação...

Destas incoerências está o mundo cheio.

Mas apenas sob o ponto de vista decorativo, alheando-se a nossa visão da falta de coerência de ligação dada a promiscuidade entre dois sentimentos opostos, temos que dizer que foi galharda e prodigiosa a realização artística do encarne do século XVIII (como igualmente fôra o da bordadura religiosa das mesmas décadas), e que nos séculos seguintes - Deus de Misericórdia! - se abastardou até cair num lodaçal de mau gôsto e de atrofiamento estético horrível!...

Que belos efeitos de composição artística cativam e deslumbram o olhar da nossa alma, em face da imensidade incontável de esculturas enriquecidas de encarnes preciosissimos que contemplamos em igrejas, capelas e museus de terras portuguesas, que ao mesmo tempo afirmam a fé ardorosa com que os nossos avós faziam ascender ao Poder Divino as suas preces!

Tinham os encarnadores dos séculos XVII e XVIII (mòrmente os do primeiro) também a sua fonte de inspiração nas artes téxteis, reproduzindo, à maravilha, do seu basto e belíssimo alfobre de motivos ornamentais, o que melhor lhes captava o espírito e o que mais se adaptava à obra a realizar.

É assim, desde os auríferos brocados e brocateis da Índia; dos finos veludos lavrados de Utréque; dos damascos, damasquilhos e damasquins nacionais; das lhamas tremeluzentes; dos matizados gorgorões; das capichuelas napolitanas; das faustosas nobrezas; das vaporosas e levissimas primaveras, das telilhas chinesas; das tercionelas italianas, até à prolixidade inacabável de tecelagem e bordados floridos, tudo, mais ou menos, serviu de abundantíssima inspiração aos delicados e habilíssimos encarnadores portugueses.

Lamego, esta minha linda terra, cuja beleza me enfeitiçou, prendendo-me a um destino obscuro e inglório, como acontece aos amantes desiludidos, também teve artistas especializados nêste género de pintura, de que já dei públicas notícias. E quem quizer observar e admirar a perícia dos seus trabalhos encontra a nos notáveis altares de S. João Baptista e de Santo António, da igreja das Chagas, hoje da Misericórdia; na capela de Santo António, dos claustros da Sé, em alguns episódios do Taumaturgo; e para não alongar mais estas notas, porque iria muito longe para me referir a tudo

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VI, nº 309, 28 de junho de 1941, pp. 1 e 4

quanto neste sentido existe por aqui (só a igreja do Desterro me faria estacionara longo tempo) termino por indicar aos estudiosos e aos simples apaixonados por assuntos de arte, as capelas do nosso Museu Regional, vindas por minha intervenção e pelos meus esforços tristemente recompensados, do claustro do demolido convento das Chagas, onde se aninham majestosas e deslumbrantemente quarenta imagens, esculpidas e encarnadas por imaginários e pintores lamecenses, como averiguei em livros de contas dêsse mosteiro que a devoção do Bispo de D. António Teles de Menezes, fundou e dotou.

Só êste núcleo escultural, cujo encarne das suas vestes é formosíssima de desenho, douradura e policromia, fornece elementos valiosos e bastantes para um estudo pormenorizado e sugestivo, ainda por fazer, creio eu.

É curioso observar-se que o acabamento de alguns destes exemplares foi levado a um apuro de verdade tal, que lhes aplicaram rendas autênticas, submetidas, depois a banho áureo, não faltando a enriquece-las de brilho e sumptuosidade o encastoamento de variegada pedraria, a par das pequenas concavidades místicas onde as mãos devotas e marfíneas das recolhidas franciscanas do mosteiro das Chagas, a seu exemplo, recolhiam também as mais veneradas relíquias.

Pena foi que algumas vetustas imagens expostas à devoção dos fieis em Lamego, tivessem sofrido vandálica modificação nas suas primitivas encarnações, nomeadamente as imagens de N. S. dos Remédios e de N. S. dos Meninos ou do Amparo, que o Bispo D. Manuel de Noronha encomendou em Roma.

A última, sob os pontos de vista de concepção escultural e de carácter arqueológico, é dum raro e inestimável valor.

Escaparam, por sorte ocasional, as preciosas imagens de N. S. da Esperança (de cálcareo) e de N. S. das Vitórias, deslocada do seu altar na nossa Catedral, para ser substituída por uma imagem moderna.

Sinto-me satisfeito por se me oferecer mais esta ocasião para falar de artistas lamecenses, que à sua terra deram brilho imperecível com os esplendores da sua arte, tão bela e fulgurante como o ouro e o matiz trabalhados na obra admirável que nos legaram.

OBSERVAÇÕES: O *Boletim da Casa Regional da Beira-Douro* publica postumamente um artigo muito semelhante (Ano VII, nº7, julho de 1963, pp. 192-194).

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VI, nº 310, 5 de julho de 1941, p.4

Estudos, notas e apontamentos

Dos velhos tempos…

Ao elaborar a minha última crónica, cujo assunto versou sôbre os encarnadores lamecenses, que na sua pasciente e primorosa especialidade tam belos trabalhos nos deixaram, e que hoje, espalhados em igrejas e capelas e dilatadamente no nosso Museu Regional, patenteiam aos estudiosos e simples devotos da Arte, motivo de consolação espiritual e de aliciação expontânea, longe estava de imaginar que em seguida, ao manusear antigos papéis, encontrava mais um nome da magistral falange dêsses magos artistas do encarne.

E assim, à maneira que os documentos vão sendo descobertos, a lista dos artistas de Lamego vai aumentado.

Quantos estarão ainda ignorados?

Grande número, certamente.

É preciso cavar, cavar sempre no campo obscurecido e dificil da investigação do nosso passado, que a-pesar-de vandalizado, exausto, empoeirado e ruído, ainda vai dando sinais de vida áurea, "dos velhos tempos" dêste recanto adorável, que os bons destinos querem recomeçar. Em 1840 vivia em Lamego um «professor de encarne e pintura» que se chamava António Pádua da Costa Libório. Quem afirma a existência dêste artista desconhecido é o seguinte documento que, simultaneamente, nos dá mais uma notícia do Convento das Chagas:

«Aos vinte e quatro dias do mez de Setembro do anno de mil e oitocentos e quarenta na grade Abadeçal do Mosteiro das Chagas desta cidade a onde eu o P.e Manoel Teixeira Botelho Capellão do mesmo Mosteiro vim a chamado da Ex.ma Madre Abbadeça a Snr.a D Maria Júlia que se achava da parte de dentro da mesma grade com algumas Madres da Ordem para efeito de serem vistas e examinadas trez Imagens que o ex Administrador P.e João de Sequeira Moreira havia mandado fazer para a capela que o dito Mosteiro tem a Villa de Moimenta e suposto que o seu custo da escultura encarne e pintura conste de títulos que o Ex administrador aprezentou com tudo para satisfazer a ordem superior ella Madre Abbadeça ouve por bem rogar Antonio de Padua da Costa Liborio e Antonio Joaquim Avellino da Silva ambos desta cidade este como entendedor e o outro como professor de encarne e pintura e enteligente na escultura para efeito de declararem em quanto avalião e reputão as ditas Imagens de Nossa Senhora do Amparo dita de São João Baptista e dita do Santo Antonio sendo estas duas de altura de dous palmos e meio as quais sendo vistas e examinadas pelos sobreditos assima convidados para declararem o seu valor disse o

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano VI, nº 310, 5 de julho de 1941, p.4

primeiro que o encarne e a pintura da Snr.ª do Amparo no seu entender poderia custar a quantia de quinze mil reis e o encarne e pintura de S. João Baptista seis mil reis e o encarne de Santo Antonio oito mil e quatro centos. E ambos os ditos avaliadores acordarão que a escultura de N. S. e Menino que tem os braços e os tais Serafins envolvidos em a nuvem tudo trinta mil reis. disserão que a escultura de S. João valia dezoito mil reis e a de Santo Antonio quinze mil reis e por isso o valor total das subditas tres Imagens é da quantia de noventa e dous mil e quatro centos salvo melhor opinião por quanto eles avaliadores não sendo mestres de escultura derão o valor a esta por combinações de varias Imagens que tem justado e comprado fazendo por isto huma combinação de proporção e nesta forma declararão tinhão dado suas tenções segundo entenderão em suas consciencias e da maneira que declarado fica pello que a Ex.ma Madre Abbadeça e Madres Discretas assistentes a este acto ouverão o mesmo por concluido e rogarão aos avalliadores que esta assignaram juntamente com o escritor da mesma no que não tiverão duvida e eu P.e Manuel Teixeira Botelho Capellão que escrevi a prezente declaração e também assignei etc.»

Estas "lengas-lengas" são por certo, fastidiosas para quem elas não interessam; mas é útil transcreve-las em proveito dos que procuram elementos documentais para a segura elaboração dos seus trabalhos históricos e etnográficos ou meramente monográficos.

É a razão de eu lhes dar publicidade, na certeza de que algum serviço presto em favor dos estudiosos que levam ao grande público os resultados das suas lucubrações, como, por vezes, acontecerá mais amplamente.

Este acto de avaliação supra, que hoje não se praticaria, por ser julgado banal e até ridículo, se porventura não fosse realizado, não se sabia agora a existência de mais um artista lamecense e… (vá lá um pouco de humorismo barato) não se vinha a saber que o capelão das Chagas que esta declaração escreveu, talvez por capricho de pontuação ou por economia de tinta (ia dizer de assúcar…), resolveu não fazer uso das vírgulas…

Os antigos, meus senhores, a quem a "moderna" sabedoria apenas confere os diplomas de "mamarracho" e de "botas de elástico", com todas as suas "chatas" pieguices, deixavam nos, "práticamente", proveitosas lições, que a vida actual - civilisada, teórica e "científicamente" empenhada em esmagar o mundo - não aproveita e nem sequer imita.

São modas, mas de tristissimos figurinos…

AMARAL, João - *Boletim da Casa Regional da Beira-Douro*, ano IV, nº 1, janeiro de 1955

Soror Maria da Cruz Artista de Pintura e de Música

Como já é sabido, estão expostas no Museu Regional de Lamego, as preciosas e muito admiradas capelas que consegui salvar dos males perniciosos que as ameaçavam no claustro do extinto convento das Chagas desta cidade.

Entre esses maravilhosos produtos de talha dourada dos séculos XVII e XVIII, conta-se a capela do Desterro, em cujo altar era venerado pelas monjas do convento o Grupo escultórico de Jesus, Maria, José, tendo nos últimos anos da sua estada ali, desaparecido a imagem do Menino Jesus, à qual Maria e José davam as mãos carinhosas como guias a conduzir o que de mais sagrado lhe pertencia. Pois, apesar de tão sobrenatural condição, não obstem a que mãos desrespeitosas das coisas divinas levassem, à socapa, o Filho Amado…

O convento das Chagas era um opulento repositório de objectos de arte, e a respeito do cerceamento que sofreu durante longos anos, ainda contribui abundantemente no enriquecimento do nosso Museu Regional, não só com as suas esplendorosas capelas, mas também com as ricas colecções de pratas artísticas e paramentos religiosos.

É oportuno transcrever parte dum artigo que publiquei no Boletim da Casa do Douro, quando fui colaborador.

«Eu ainda estava no pleno goso da minha mocidade quando comecei a ouvir falar dessas notáveis capelas, e isso me suscitou vivos desejos de as ver e admirar. Mas, a entrada no convento era inviolável para as pessoas do meu sexo…

«O tempo foi passando, até que abandonando o convento por motivos conhecidos, tive a felicidade de contemplar as capelinhas, há tantos anos escondidas à minha ansiosa e crescente curiosidade.

«Fiquei encantado com essas maravilhas de arte, mas, ao mesmo tempo, intimamente consternado pelo despreso nocivo, brutal, em que as encontrei. Algumas delas com tectos escoradas com pinheiros, para evitar a sua derrota fatal, e já miseravelmente rapinadas, no seu recheio, pois notei que vários nichos das duas mais formosas e opulentas capelas - verdadeiras joias de arte esculpida e decorativa - estavam vazias das imagens que as ocupavam.

«Mas, assim mesmo, o meu encantamento não desfaleceu. E como já nesse tempo estava dirigindo o Museu Regional de Lamego, disse para os meus botões: - Só queria ter a suprema ventura de conseguir que estas maravilhosas peças de talha dourada e estas imagens preciosas, fossem enriquecer o Museu que organizei e que tenho acarinhado com apaixonado

amor. Deste modo, salvava-as da ruína calamitosa que as ameaça e engrandecia sobremaneira o recheio do estabelecimento de arte que dirijo.

«Joaquim de Vasconcelos e Aarão de Lacerda - almas raras e devotadas à causa sublime da Arte - depois de as terem visto com imensa admiração e de notarem a ruína assustadora a que estavam condenadas, deixaram escrito que era altamente criminoso deitar assim ao abandono essas prodigiosas obras de arte cujo valor era incalculável.

«Entretanto, aumentava, dia a dia, o empenho que ardentemente me dominava. O meu ponto fixo era arrancá-las da sepultura em que jaziam, fazendo-as ressurgir no esplendor da sua primitiva beleza e amerciá-las com a reversão do seu antigo acarinhamento - nas salas do Museu.

«Mas isto era um sonho... Como poderia eu operar tal milagre?...

«Continuando sempre a persistir nos meus esforçados intentos, consegui - louvado Deus! - autorização para trazer para o Museu as capelas dos meus adorados sonhos!

«Foi para mim um dos dias mais jubilosos da minha vida.

«Mas, no meio do meu indescritível contentamento, surgiu uma tremenda dificuldade: é que nem o Estado nem a Câmara concorriam para as avultadas despesas a fazer com a desmontagem das capelas no convento e a sua montagem no Museu, despesas acrescidas ainda dos gastos a fazer com os carretos de sua deslocação e o trabalho de restauração.

«E eram sete as capelas, número fatídico dos Pecados Mortais!...

«Não desanimei, porém. Revolvi o meu espírito com mil pensamentos e, por último encontrei uma maneira de operar o milagre - milagre que me causou grandes desgostos, porque a maldade humana, sempre venal e cruel, tentou enfrentar o meu honesto empreendimento.

«A Justiça, veio mais tarde, e quando me apareceu não trazia a sua espada retorcida e o fiel da sua balança não pendeu contra mim.

«Só alguns mal intencionados camaleões mudaram a cor do seu sorriso amarelo... Adeante...»

Voltemos a falar da capela do Desterro ou de Jesus, Maria, José, cujo assunto deu origem às presentes regras.

Foi sua instituidora a Madre Soror Maria da Cruz, segundo documento que encontrei, e ainda pelas informações que colhi no Teatro Heroíno - "Catálogo das Mulheres ilustres em ciências e artes liberais", do qual transcrevo as curiosas notas que se seguem:

«No Convento das Chagas de Lamego, da Ordem de Santa Clara, fundação do bispo D. António Teles Menezes, floresceu em Virtudes e prendas naturais e adquiridas a Madre Soror Maria da Cruz, que a graça e a natureza enriqueceram igualmente com afluência e liberalidade. Nasceu ilustre pelo sangue, e se fez pelo engenho ainda mais celebre na pintura, retratando

AMARAL, João - *Boletim da Casa Regional da Beira-Douro*, ano IV, nº 1, janeiro de 1955

ao natural tudo quanto via: e veio a ser mestra de uma arte, em que nunca chegou a ser discípula, adquirindo no estudo o artifício, o primor do uso.

«Pintava imagens de corpo com todas as regras da arte e uma elegância natural, que era a admiração dos artífices mais peritos. Um quadro de Nossa Senhora e outro do seu Esposo S. José colocados na Capela do Desterro, quem mandou erigir no claustro, à sua custa, são obras de primor e engenho. Dourou o retábulo da mesma capela por suas mãos, etc.

É este o retábulo que se encontra no Museu, cuja obra suscitou o teor destas notas. Os referidos quadros é que jamais os vi, não ficando, infelizmente, um trabalho a memorar a arte pictórica da famosa Madre. É de lamentar.

Mas a egrégia Abadessa não era apenas uma pintora distinta: outra modalidade artística a notabilizava: «cantava e tangia rabecão com igual destreza.» Morreu com fama de santa, no ano de 1619.

Sobre a porta, da entrada da aludida capela, lia-se esta inscrição, que copiei integralmente:

- ÆXEGTO · VOCAVIFIVMMĔV -
TEM OBRIGAÇÃO ESTE CONVENTO DE
DAR EM CADA ANNO TRES MIL REIS
P.^{A} O AZEITE DESTA ALAMPADA POR
TER LHE DADO A M (a madre) BRI-
TES DO PRESEPIO SESENTA MIL REIS
P.^{A} A COMPRA DO IUROS COMO
CONSTA DA ESCRITURA DE 1657

Aqui fica registado o nome duma notável Abadessa do mosteiro das Chagas, que honrou sobremaneira Lamego seiscentista, com seu talento artístico, nome a que, no aludido século, se juntou o de Maria dos Anjos, primorosa pintora e freira do mesmo convento, que deixou dois belos quadros na capela de S. João Baptista, hoje guardados em o nosso Museu e na mesma capela.

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano X, nº 483, 28 de outubro de 1944, pp.1 e 2

Impressões do admirável retábulo que o consagrado escultor lamecense Macario Diniz ofereceu ao Museu da sua terra

Á ilustre e veneranda Família Rocha Diniz

A lenda que encerra o milagre com que Nossa Senhora da Arrábida contemplou o mercador inglês Haildebrant, difundiu-se, mercê da índole exuberantemente fantasiosa dos nossos antigos cronistas e da fácil assimilação poética do nosso povo, em variados pormenores, sem contudo lhe desagregarem a sua excelência, o seu fundo descritivo. Isto é: cada autor a relatou a seu modo, e cada voz que a tem contado lhe imprimiu a poesia que melhormente a adorna ou enflora.

É daqui que vem o encanto que torna deliciosos os lindos contos tecidos no tear das férteis imaginações, crismados com a denominação sugestiva de lendas…

Lendas!...

Mas as lendas vivem despertas na nossa espiritualidade; e assim, como na colmeia, dentro dos alvéolos, a abelha produz o saboroso mel, as lendas procriam na ambiência do nosso espírito a doçura que nos consola a vida…

Pois eu, também a meu modo, vou relatar-lhes a lenda que condensa o milagre da Senhora da Arrábida, plástica e admiravelmente relevada por Macário Diniz, no retábulo que hoje figura no nosso Museu, e que representa o modelo, em gesso pintado, do trabalho em bronze que o notável artista, nosso honroso conterrâneo, fez por encomenda, para uma evocativa e linda capelinha erecta nas proeminências da Arrábida.

Hailderbrant, natural da secularíssima Albion, como os gregos lhe chamavam, abandonou o seu país, para vir tentar, com melhores proventos, os seus negócios de mercador na praça de Lisboa. Para isso, embarcou-se, acompanhado das suas mercadorias, para a capital portuguesa onde esperava que a vida comercial lhe oferecesse avultados interesses.

Este aventuroso súbdito da Gran-Bretanha era dotado de profundos sentimentos religiosos, o que o fez trazer em sua companhia uma imagem, esculpida em pedra, de Nossa Senhora, que, segundo a tradição, era precisamente a mesma que os Beneditinos levaram para Inglaterra, quando para lá foram cristianizar aquela nação, por ordenação de S. Gregório Magno.

Quando a embarcação em que vinha o mercador Haildebrant se aproximava da barra de Lisboa, desencadeia-se um terrível temporal, e a triste e ameaçada embarcação, arrastada violentamente pelos ventos, dobra o cabo de Espichel, ficando prestes a afundar-se nas águas revoltas da barra

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano X, nº 483, 28 de outubro de 1944, pp.1 e 2

de Setubal.

A espessa negridão da noite tornou mais tenebrosa a cerração da tempestade. Hailderbrant e os seus companheiros de bordo, à vista do aterrador naufrágio que os ameaçava consideraram-se perdidos.

Apelaram, então, para o Poder divino, ajoelhando todos aos pés da imagem de Nossa Senhora, rogando-lhe aflitivamente que os salvasse.

A piedosa Mãi dos pecadores amerciou-os com a sua diviníssima graça. Deu-se o milagre!

Repentinamente se dissipou o espectáculo horroroso daquela tempestade. Apressaram-se todos a subir ao convez da embarcação, para analizarem o céu, surpreendidos da miraculosa modificação astral. E maior foi o seu espanto quando depararam com um clarão de aurora, irradiando no promontório barbárico, que durante a noite os iluminou.

Descem, em seguida, à dependência em que se achava a imagem da Virgem, para se prostrarem em oração, dando-lhe graças pelo milagre com que Ela os salvou. Mas, chegados ali, notaram, com imenso espanto, que a imagem desaparecera!

Rompeu a aurora - o riso do céu, a alegria dos campos, a respiração das flores, a harmonia das aves, a vida e o alento do mundo, segundo a voz eloqüente e magnífica de Vieira. Saem da embarcação para procurarem em terra, ainda sob a impressão da luz divinal que os iluminou, a imagem desaparecida, indo encontra-la entronizada sôbre uma rocha rogosa e mosguenta, no mesmo local onde resplandecera o misterioso clarão.

Ficaram atónitos com aquela misteriosa aparição!...

O mercador Haildebrant compreendeu que Nossa Senhora escolheu aquela serra alterosa e solitária, para seu eterno altar, de onde dominava o mar, fazendo acalmar as águas indómitas perante as preces dos náufragos aflitivos e crentes. E então, o bom e devoto Haildebrant fer erigir aí uma ermidinha, para memorar, pelos tempos fóra, o milagre que lhe fez Nossa Senhora da Arrábida.

Consta também que Haildebrant abdicou dos seus desejos de enriquecer mercadejando, fazendo-se anacoreta, para tratar do templozinho da Virgem que milagrosamente lhe acudiu num transe imensamente aflitivo.

Foi um dos episódios desta curiosa lenda que serviu de tema para o retábulo da autoria de Macário Diniz, artista plástico de iluminada visão e possuidor de seguras qualidades técnicas, trabalhando a escultura com a maestria própria dum eleito modelador do corpo humano.

Soube servir-se do seu enorme talento artístico para advinhar a concepção espiritualizada pelo Dr. Bustorfl, interpretando magistralmente a obra que êste insigne letrado lhe encomendára.

Deste modo, o exímio e inspirado escultor lamecense arrancou do

AMARAL, João - *Beira-Douro*, Ano X, nº 483, 28 de outubro de 1944, pp.1 e 2

barro tôsco e informe um retábulo maravilhoso, uma obra perene de acção religiosa, tocante, sublimada, cujo sabor de primitividade recorda as dôces e deliciosas criações místicas de Pietro Cavallini, Cimabue, Giotto, Andrea de Firenze, Duccio, Simone Martini, Fray Angélico, Gozzoli e outros…

De conjunto desta soberba e aliciante criação artística, onde a Virgem com o Menino tomam primacial ocupação figurativa, de linhas e planos e primoroso arranjo e sábia modelação, impõem-se à nossa extasiada admiração, duas cabeças de pescadores: a do primeiro plano do grupo da esquerda do observador e do último plano do grupo do lado oposto.

São manifestações geniais de escultura de todos os tempos. Macário Diniz penetrou-as e exaltou-as duma verdade tam flagrante, que assombra.

O artista foi um psicólogo profundo, que soube ler no interior desses pescadores o seu estado de alma, arrancando o de lá para o exteriorizar nas máscaras formidáveis dessas duas figuras lapidares.

A oferta de Macário Diniz ao nosso Museu, foi influenciada por seu ilustre Irmão e meu grande e querido Amigo Júlio da Rocha Diniz - outro artista de raça, que nos intervalos dos seus lares oficiais, cultiva, com extraordinária perícia, a escultura humorística, tendo já criado uma extensa e graciosíssima galeria de figuras célebres nacionais e estrangeiras, que lhe dão jus a ser glorificado como artista modelador de elevadíssimo mérito.

Macário Diniz gostou da colocação que dei à sua obra. Eu não devia dize-lo, porque elogio em bôca própria… Mas permitam me o orgulho de afirmar que é uma joia de raríssimo valor encastoada em garra de ouro de lei, marcada na contrastaria de minha alma emocionada e agradecida.



FONTES BIBLIOGRÁFICAS

1. FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças:

Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei da Separação). Freguesia da Sé, vol. IV - Mitra da Diocese de Lamego, 1 de setembro de 1911.

Arquivo Histórico do Museu de Lamego:

Cadastro dos Bens do Domínio Público do Museu Regional de Arte e Arqueologia de Lamego. Lamego, 1940.

Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência. Livro n.º1 (1918-1974).

PIRES, 1929-1941
PIRES, Alberto Augusto - *Caixa dos Amigos Pro-Museu Regional, Biblioteca e Turismo*.

Arquivo Municipal de Lamego:

Livro de Actas n.º 34, «Acta da Câmara Municipal de Lamego», 12 de janeiro de 1928.
fl.71v.

Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana/Sistema de Informação para o Património Arquitetónico:

PT IHRU DGEMN: DSARH-005/123-4454/03 - *Museu de Arte e Arqueologia: Museu Regional de Lamego*, 1937-1942.

* Estagiária do Museu de Lamego, entre novembro de 2014 e abril de 2015, no âmbito do mestrado em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[Página anterior: Pormenor da escultura *S. Paulo*. © Fotografia: DRCN - Museu de Lamego. José Pessoa]

2. FONTES IMPRESSAS E BIBLIOGRAFIA

AMARAL, 1937

AMARAL, João - «Dos velhos tempos…». *Beiradouro*, Ano II, n.º 80, 23 de janeiro de 1937, p. 1.

AMARAL, 1941

AMARAL, João - «Estudos. Notas e Apontamentos. Dos velhos tempos…». *Beiradouro*, Ano VI, nº 309, 28 de junho de 1941, pp. 1 e 4.

AMARAL, 1944

AMARAL, João - «Impressões do admirável retábulo que o consagrado escultor Macário Diniz ofereceu ao Museu da sua terra». *Beiradouro*, Ano X, n.º 483, 28 de outubro de 1944, pp. 1-2.

AMARAL, 1955a

AMARAL, João - «Senhora do Ó». *Voz de Lamego*, Ano XXXIII, n.º 1280, 2 de junho de 1955, pp.1-2.

AMARAL, 1955b

AMARAL, João - «Soror Maria da Cruz. Artista de pintura e de música». *Boletim da Casa Regional da Beira-Douro*, Ano IV, n.º 1, janeiro de 1955, pp. 6-8.

AMARAL, 1955c

AMARAL, João - « A Basílica de Balsemão, o Bispo D. Afonso Pires e a Senhora do Ó». *Voz de Lamego*, Ano XXIII, n.º 1281, 9 de junho de 1955, p. 6.

AMARAL, 1961

AMARAL, João - *Roteiro Ilustrado da Cidade de Lamego*. Lamego, 1961.

AZEVEDO, 1877

AZEVEDO, Joaquim de (Dom) - *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*. Porto: [typographia do Jornal do Porto], 1877.

BARROCA, CASTRO & SEBASTIAN, 2003

BARROCA, Mário; CASTRO, Ana Sampaio e; SEBASTIAN, Luís - «Uma nova inscrição do século XIII no Mosteiro de S. João de Tarouca». Estudos/Património. Lisboa: IPPAR - Departamento de Estudos. n.º 5. 2003, pp. 96-105.

BÍBLIA SAGRADA, 1931.
Bíblia Sagrada. Lisboa: [s/editor], 1931.

BRAGA, 2006a
BRAGA, Alexandra - «Conjunto de esculturas e escultura relicário». In RESENDE, Nuno, coord.- *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*, vol. I: Lamego. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, pp. 130-135.

BRAGA, 2006b
BRAGA, Alexandra - «Esculturas da Virgem com o Menino». In RESENDE, Nuno, coord. - *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*, vol. I: Lamego. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, pp. 204-207.

BRITO, 1945-1946
BRITO, A. da Rocha - «A Gestação na Escultura Religiosa Portuguesa, Nossa Senhora do Ó». *O Tripeiro*, 4.ª e 5.ª séries, Ano I, n.º1 a Ano 2, n.º4, Porto, 1945-1946.

CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa: Editora Teorema, 2010 (2.ª edição).

CID, 1939
CID, António - «Itinerário da Beira-Douro». *Beiradouro*, Ano IV, n.º 180, 7 de janeiro de 1939, pp. 1 e 4.

CORREIA, 2009
CORREIA, Maria João Pinto - «A Escultura dos Séculos XV a XVII». In RODRIGUES, Dalila (dir.) *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

CORREIA, 1919
CORREIA, Vergílio - «Museu de Lamego» *Atlântida: mensário artístico literario e social para Portugal e Brazil*, 42-43 (4), 1919, pp. 771-779.

CORREIA, 1924
CORREIA, Vergílio - *Monumentos e Esculturas*. Lisboa, Livraria Ferin, Editora, 2.ª edição, 1924.

CORREIA, 1953

CORREIA, Vergílio - *Obras, Estudos de História da Arte, Escultura e Pintura*, vol. III. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.

COSTA, 1986

COSTA, M. Gonçalves da - *História do Bispado e Cidade de Lamego*, vol. V: *Barroco I*. [Braga]: [edição de autor], 1986.

DIAS, 1999

DIAS, Geraldo J. A. Coelho - «A "Aleitação de S. Bernardo" e a devoção Mariana dos Cistercienses. Iconografia de uma lenda». *Cister no Vale do Douro*. Santa Maria da Feira: Grupo de Estudos de História e Viticultura Duriense e do Vinho do Porto e Edições Afrontamento, pp. 245-264.

DIAS, 1986

DIAS, Pedro - *História da Arte em Portugal. O Gótico*, vol. IV. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

LAMEGO, DIOCESE, 1683

LAMEGO, Diocese - *Constituiçoens synodaes do Bispado de Lamego* [...]. Lisboa: [na officina de Miguel Deslandes], 1683.

DUARTE, 2013

DUARTE, Joaquim Correia - *História da Igreja de Lamego*, Lamego: Diocese de Lamego, 2013.

ESPINOSA et al., 2002

ESPINOSA, Teresa Gomez et al. - «História e Evolução da Policromia Barroca». *In* SERUYA, Ana Isabel (direção) - *A Escultura policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Actas do Congresso Internacional. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, pp. 37-54.

EUSÉBIO, 2009

EUSÉBIO, Maria de Fátima (coord.) - *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A Identidade de Portugal em Construção* (catálogo). Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2009.

FALCÃO, 2003

FALCÃO, José António - «São Miguel». *In* FALCÃO, José António (dir. editorial) *As Formas dos Espírito. Arte Sacra da Diocese de Beja*, Tomo I, Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2003, pp. 255-261.

FERNANDES, 2000

FERNANDES, Carla Varela - «Maestro Pêro y su Conexión con el Arte de la Corona de Aragón. (La renovación de la Escultura Portuguesa en el Siglo XIV)». *In* Separata *Boletin del Museu e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXI, 2000, pp. 243-271.

FIGUEIREDO, 1915

FIGUEIREDO, José de - «Museu Nacional de Arte Antiga». *Atlântida: mensário artístico literario e social para Portugal e Brazil*, n.º 2, 1915, p. 144-155.

FRATERNIDADE [A], 1921

FRATERNIDADE [A] - «Museu Regional de Lamego» Ano XI, n.º 556, 10 de setembro de 1921, p. 1.

GONÇALVES, 1990

GONÇALVES, Flávio - *História da Arte. Iconografia e Crítica*. Lisboa: INCM, 1990.

HERITAGE; HERITAGE, 2012

HERITAGE, Andrew; HERITAGE, Ailsa C - *O Grande Livro dos Santos*. Trad. Luís Santos/João Quina Edições. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012.

IMAGINÁRIA DE PEDRA, 1969

Imaginária de Pedra (catálogo de exposição). Lamego: Museu de Lamego, 1969.

LARANJO, 1980

LARANJO, F. J. Cordeiro - *A Família na Iconografia Cristã* (catálogo de exposição): Lamego: Museu de Lamego, julho de 1980.

LARANJO, 1989

LARANJO, F. J. Cordeiro - *Lamego Antiga*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 1989.

LARANJO, 1991

LARANJO, F. J. Cordeiro - *Cidade de Lamego. Museu de Lamego*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 1991.

MACEDO, 2009

MACEDO, Francisco Pato de - «Virgem do Ó». *In* EUSÈBIO, Maria de Fátima (coord.) - *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A Identidade de Portugal em Construção*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2009, pp. 190-192.

MAURICIO, 2006

MAURÍCIO, Rui - «Santa Bárbara». *In* RESENDE, Nuno (coord) - *O compasso da Terra. A Arte enquanto caminho para Deus*, volume II. Lamego: Diocese, pp. 102-103.

MOURA, 1986

MOURA, Carlos - *História da Arte e Portugal*, vol. 8: *O Limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa.

M.Z., 1939

M.Z. - «As Festas da Cidade. No velho palácio dos bispos, transformado em Museu de Arte, uma conversa com o arqueologo João Amaral». *O Primeiro de Janeiro*, 7 de setembro de 1939.

PEREIRA, 2011

PEREIRA, Paulo - *Arte Portuguesa. História Essencial*. Lisboa: Autor, Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011.

PROENÇA, 1995

PROENÇA, Raul - *Guia de Portugal V. Trás-os-Montes e Alto Douro II - Lamego, Bragança e Miranda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995 (3.ª edição).

QUEIRÓS, 2002

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira - *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional [1680-1780]*. Viseu: Câmara Municipal de Lamego, 2002.

RÉAU, 2000

RÉAU, Louis - *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo*

Testamento. Tomo 1 / vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000 (2.ª edição).

RÉAU, 2001a

RÉAU. Louis - *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Tomo 2/ vol 3. Barcelona. Ediciones del Serbal, 2001 (2.ª edição).

RÉAU, 2001b

RÉAU. Louis - *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Tomo 2/ vol 4. Barcelona. Ediciones del Serbal, 2001 (2.ª edição).

RÉAU, 2002

RÉAU. Louis - *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De P a la Z*. Tomo 2/ vol 5. Barcelona. Ediciones del Serbal, 2002 (2.ª edição).

RESENDE, 2006

RESENDE, Nuno - «Cristo crucificado. Senhor dos Milagres». *In* RESENDE, Nuno (coord.) - *O compasso da Terra. A Arte enquanto caminho para Deus*, volume I. Lamego: Diocese de Lamego, pp. 114-117.

RESENDE, 2013

RESENDE, Nuno - *Igreja de Lamego. A dimensão da Fé* (catálogo de exposição). Lamego. Diocese de Lamego, 2013.

RODRIGUES, 1908

RODRIGUES, José Júlio - *O Paço Episcopal de Lamego* (separata do *Boletim da Associação do Magistério Secundario Official*) Porto: Typ. Empresa Litteraria, 1908.

ROIG, 1950

ROIG - Juan Fernando - *Iconografia de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1950.

SANTOS, 1948

SANTOS, Reynaldo dos - *A escultura em Portugal. Séculos XII a XV*, vol. I Lisboa. Academia Nacional de Belas-Artes, 1948.

SARAIVA, 2001-2002

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista: D. Afonso Pires, bispo do Porto (1359-1372)». *In Lusitânia Sacra*. Lisboa, 2.ª série, Tomo 13-14 (2001-2002), pp.197-228.

SILVA, 2002

SILVA, José Sidónio Meneses da - *O Mosteiro das Chagas de Lamego. Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico. 1588-1906*. Coimbra: Quarteto, 2002.

SOBRAL, 2002

SOBRAL, Luís de Moura - «Narração e Simbolismo Franciscano nos Ciclos da Madre de Deus». *In* CAMPOS, Teresa *et al*. - I*greja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*. Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus. 2002, pp. 29-51.

TAVARES, 1997

TAVARES, Bernardo Ferrão de - «Imagens de Malines». *In* DIAS, Pedro (coord) *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 183-186.

TAVARES, 1990

TAVARES, Jorge Campos - *Dicionário de Santos. Hagiológico, Iconográfico, de Atributos, de Arte e Profissões, de Padroados, de Compositores de Música Religiosa*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990 (2.ª edição).

3. INTERNET

ANDRADE, 2014

ANDRADE, Sérgio C. - «Os santos capela do museu de Lamego estão a sair dos seus nichos». *Público*, 10 de fevereiro de 2014. [http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/restauro-de-capela-no-museu-de-lamego-liberta-santos-dos-seus-nichos-1622719?page=2#/follow].

AMORIM, 2014

AMORIM, José Carlos de Castro - *Crónicas de um acervo. Museu de Santa Maria de Lamas. Arte medieval no Museu.* Museu de Santa Maria de Lamas, 2014. [www.museudelamas.pt/Cronicas2.pdf].

[BRAGA], 2012

BRAGA, Alexandra - «História do edifício e fundação do museu». *Museu de Lamego. História*, 2012. [http://www.museudelamego.pt/?page_id=23].

CONCÍLIO DE TRENTO, 1563

CONCÍLIO DE TRENTO, Sessão XXV. *A Invocação e Veneração às Relíquias*

dos Santos e das Sagradas Imagens, 1563.
[http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm].

FLOR, 2013
FLOR, Pedro - «Do romano ao ouro bornido: a arte na Sé de Lamego, entre o Renascimento e o Barroco». *In* SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - *Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego. Séc. XII a XX*. Universidade Católica Portuguesa - Centro de Estudos de História Religiosa, 2013, pp. 105-140.
[http://issuu.com/066239/docs/a-catedral-de-lamego_40a7fdec4a550f].

FONTOURA, 2000
FONTOURA, Otília Rodrigues (osc.) . *As Clarissas na Madeira. Uma presença 500 Anos*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico/Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 2000.
[http://www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/2000-clarissasmadeira.pdf].

MATRIZNET, 2002
MATRIZNET, DGPC. Registos de inventário de escultura do Museu de Lamego, 2002.
[http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=3&Cat=17&IdAutor=].

SANTA TERESA, 1560-1562
SANTA TERESA DE JESUS - *Livro da Vida*, 1560-1562.
[http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d%27Avila,_Livro_Da_Vida,_PT.pdf].



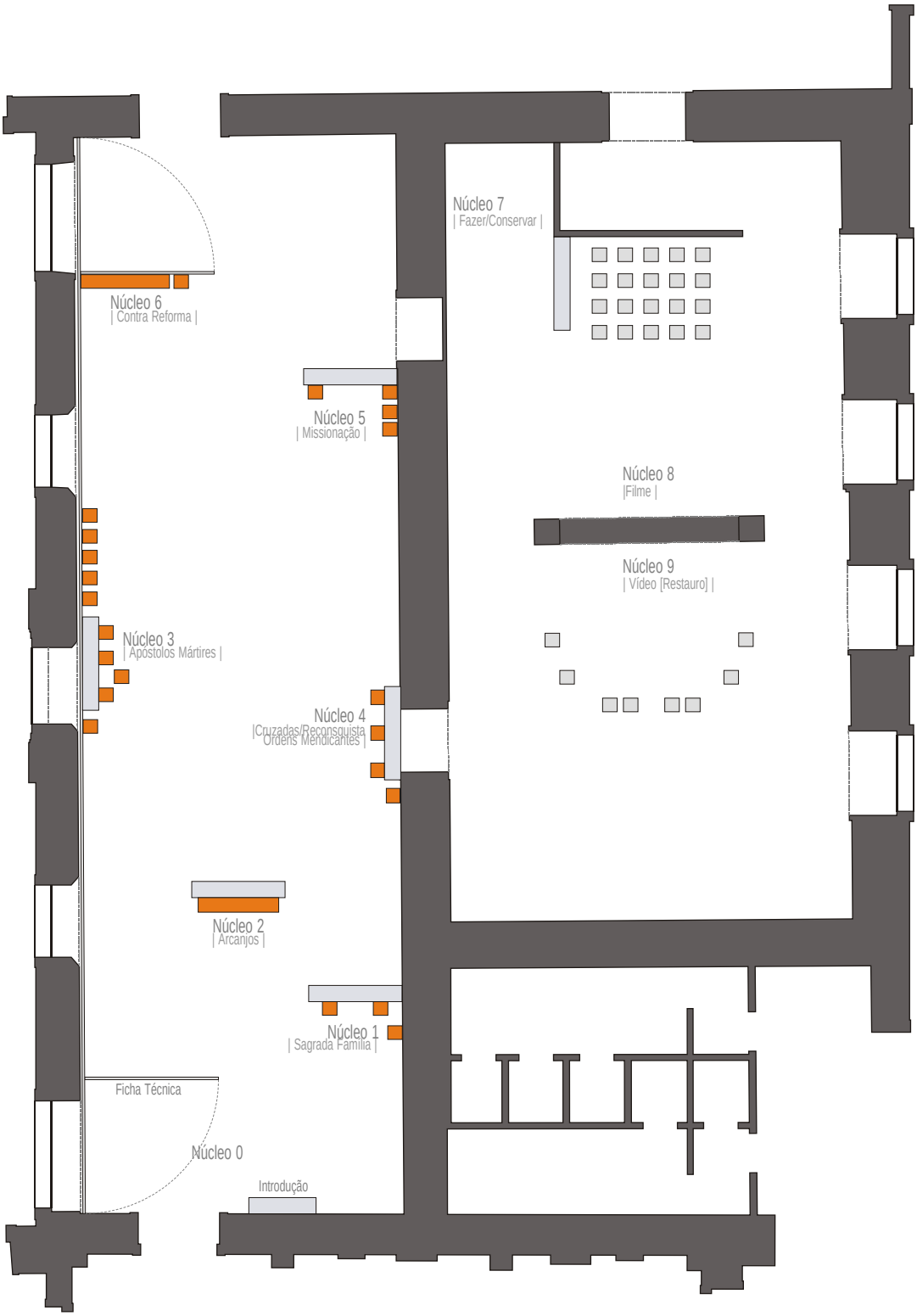
A Glorificação do Divino
caderno museográfico



DESIGN da exposição

© Luís Sebastian [DRCN_Museu de Lamego]

planta das salas



núcleo 0
FICHA TÉNICA E INTRODUÇÃO




EXPOSIÇÃO/EXHIBITION
A GLORIFICAÇÃO DO DIVINO
Escultura Barroca do Museu de Lamego
Baroque sculpture of the Museum of Lamego

FICHA TÉCNICA | TECHNICAL INFORMATION FORM

Direção | Director
Luís Sebastian (Museu de Lamego)

Comissariado | Curator
Alexandra Braga (Museu de Lamego)

Conservação | Conservation
Detalhe, Lda.

Design | Design
Luís Sebastian (Museu de Lamego)

Produção e montagem | Production and installation
Museu de Lamego
PublicServ, Lda.

Coleção | Collection
Museu de Lamego

Comunicação | Communication
Patrícia Brás

Agradecimentos | Acknowledgements
Município de Lamego
Detalhe, Lda.
The J. Paul Getty Museum - The Getty

organização | organization

apoio | support

publicidade | sponsor



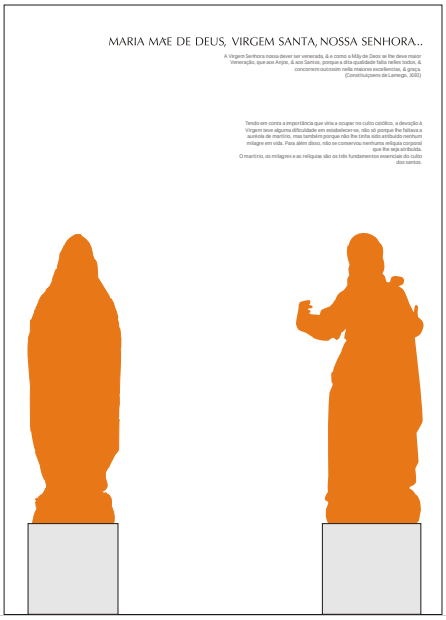

EXPOSIÇÃO/EXHIBITION
A GLORIFICAÇÃO DO DIVINO
Escultura Barroca do Museu de Lamego
Baroque sculpture of the Museum of Lamego

A Glorificação do Divino rompe com o modo de apresentação das imagens devocionais que constituem a coleção de escultura barroca do Museu de Lamego, fazendo-as deixar praticamente de lado aquele que é o espaço museológico por excelência, o que pertencem, para adquirirem, num espaço que lhes é totalmente estranho, uma leitura distinta, que privilegia uma maior proximidade com as mesmas, possibilitando a sua visão integral.
Pretende-se, através desta abordagem, sublinhar a expressão plástica e iconográfica da escultura portuguesa dos séculos XVII e XVIII, numa altura em que a produção de imaginária, obedecendo às orientações do Concílio de Trento (1545-1563), está condicionada por pressupostos de natureza mais religiosa do que estética.
O percurso da exposição articula-se em duas partes. A primeira é constituída por seis núcleos que decorrem da contextualização das cerca de 30 imagens da Virgem, dos Arcanjos, dos Apóstolos e dos Santos, numa narrativa temporal, que tem o seu início no século I, com as diversas evocações da Virgem e dos santos fundadores do Cristianismo, e termina no século XVII, quando surgiram novos cultos, associados à canonização de algumas das figuras que desempenharam um papel importante na Reforma da Igreja.
A segunda parte destina-se a familiarizar o público com as técnicas, materiais e ferramentas utilizadas no contexto das oficinas conventuais ou monásticas desse período que se dedicavam à produção de imaginária.

núcleo 1
MARIA MAE DE DEUS, VIRGEM SANTA, NOSSA SENHORA..






MARIA MAE DE DEUS, VIRGEM SANTA, NOSSA SENHORA..

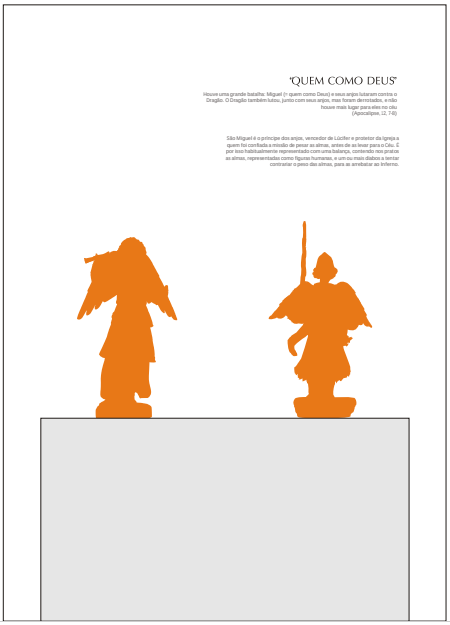
A Virgem Senhora nossa dever ser venerada, á e como a Mãy de Deos se lhe deve maior Veneração, que aos Anjos, á aos Santos, porque a dita qualidade falta nelles todos, á concorrem outrosim nella maiores excellencias. á graça. (Constituições de Lamego, 1690)

Tendo em conta a importância que viria a ocupar no culto católico, a devoção à Virgem teve alguma dificuldade em estabelecer-se, não só porque lhe faltava a auréola de martírio, mas também porque não lhe tinha sido atribuído nenhum milagre em vida. Para além disso, não se conservou nenhuma relíquia sua, pois que nela ocultada.
O martírio, os milagres e as relíquias são os três fundamentos essenciais do culto dos santos.

núcleo 2
"QUEM COMO DEUS"

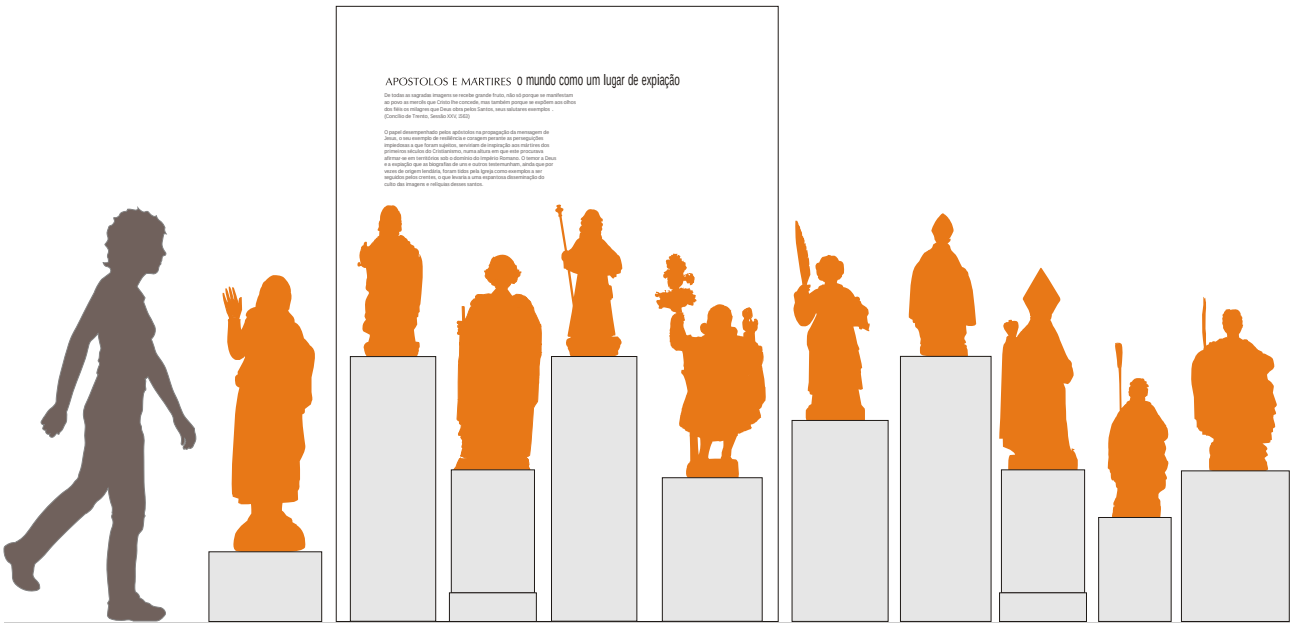






núcleo 3
APOSTOLOS E MÁRTIRES o mundo como um lugar de expiação



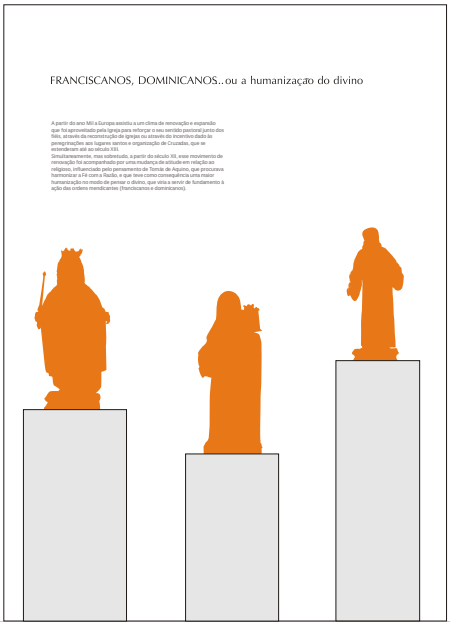


núcleo 4

FRANCISCANOS, DOMINICANOS..ou a humanização do divino





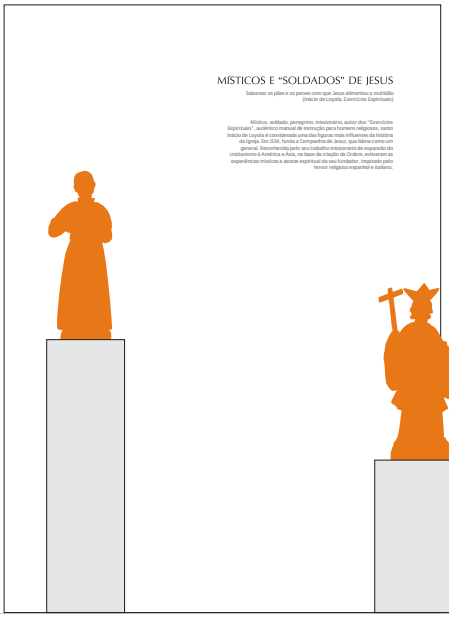


núcleo 5

MÍSTICOS E "SOLDADOS" DE JESUS







núcleo 6
TRENTO E A FUNÇAO DAS IMAGENS SAGRADAS







TRENTO E A FUNÇAO DAS IMAGENS SAGRADAS

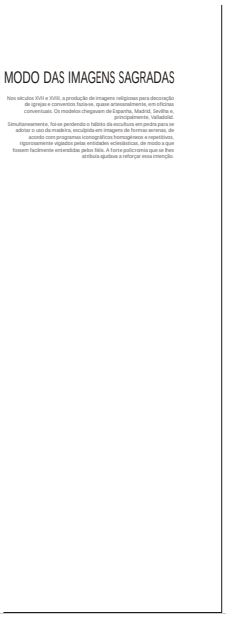
Da mesma maneira, ainveis das imagens que beijamos, diante das quais nos descobrimos e prostramos, é Cristo que adoramos e em santos, dos quais eles têm semelhanças, que veneramos.
(Concílio de Trento, Sessão XXV, 1563)

As resoluções tomadas na XXV sessão do Concílio de Trento, a única dedicada ao artes, produziriam um enorme efeito na arte religiosa durante o século, ao declararem e definirem a funcao e legitimidade das imagens sagradas. Este documento, que viria a ser a base da doutrina oficial da Igreja católica. Entretanto, le sendo publicada uma vasta literatura que amplíasse e explicitasse os decretos de Trento, ao enfatizarem a funcao transcendental e mística da imagem, onde se inscreve a producao literaria de Santa Teresa de Avila, sobretudo, no seu tratado místico-doutrinario O Caminho da Perfeicao .

núcleo 7
O MODO DAS IMAGENS SAGRADAS







O MODO DAS IMAGENS SAGRADAS

Nos séculos XVII e XVIII, a produção de imagens religiosas para decoração de igreja e conventos fazia-se, quase artesanalmente, em oficinas conventuais. Os modelos chegavam de Espanha, Madrid, Sevilha e, principalmente, Valladolid.
Simultaneamente, foi-se perdendo o hábito da escultura em pedra para se adotar o uso da madeira, esculpida em imagens de formas serenas, de acordo com programas iconográficos homogéneos e repetitivos, rigorosamente vigiados pelas entidades eclesiásticas, de modo a que fossem facilmente entendidas pelos fiéis. A forte policromia que se lhes atribuía ajudava a reforçar essa intenção.

material de divulgação CARTAZ



material de divulgação PENDÃO



material de divulgação FLYER



material de divulgação MUPI



ARQUIVO FOTOGRÁFICO da exposição

© Paula Pinto [DRCN_Museu de Lamego]

montagem da exposição
DETALHES



montagem da exposição
DETALHES




DO DIVINO
rroca do Museu de Lamego
rification of the Divine
organização | organization
CULTURA
NORTE
Museu de Lamego
apoio | support
Lamego

montagem da exposição
DETALHES





montagem da exposição
DETALHES





montagem da exposição
DETALHES



montagem da exposição
DETALHES



exposição
DETALHES





exposição
DETALHES




MARIA MAE DE DEUS
SANTA NOSSA SENHORA

exposição
DETALHES



exposição
DETALHES



exposição
DETALHES





exposição
DETALHES





exposição
DETALHES





exposição
DETALHES





exposição
DETALHES





exposição
DETALHES





exposição
DETALHES





A GLORIFICAÇÃO DO DIVINO

Escultura Barroca do Museu de Lamego

GOVERNO DE PORTUGAL
SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

DR CULTURA DO NORTE

Museu de Lamego

www.museudelamego.pt | www.facebook.com/museu.de.lamego