

Enciclopédia do Românico em Portugal

PORTUGAL

VOLUME I

Enciclopédia do Românico em Portugal

PORTUGAL

VOLUME I

Diretor

José María Pérez González

Coordenação geral

Jaime Nuño González

Coordenação científica

Maria Leonor Botelho

Mário Jorge Barroca

Lúcia Cardoso Rosas

César Guedes



Centro de Estudios del Románico

AGUILAR DE CAMPOO

2023

Coordenação geral

JAIME NUÑO GONZÁLEZ

Coordenação científica

MARIA LEONOR BOTELHO
MÁRIO JORGE BARROCA
LÚCIA CARDOSO ROSAS
CÉSAR GUEDES

Coordenação técnica

CÉSAR GUEDES
PEDRO LUIS HUERTA HUERTA

Administração

REYES ALONSO CASTREÑO

Autores dos textos

Estudos introdutórios gerais

ADELAIDE MIRANDA
ANA CRISTINA SOUSA
JOSÉ AUGUSTO SOTTOMAYOR-PIZARRO
LÚCIA CARDOSO ROSAS
LUÍS CARLOS AMARAL
LUÍS CORREIA DE SOUSA
LUÍSA TRINDADE
MARIA LEONOR BOTELHO
MARIA JOÃO MELO
MÁRIO JORGE BARROCA
NUNO RESENDE
PAULA PINTO COSTA

Estudos dos testemunhos românicos

ADELAIDE MIRANDA (AM)
ALICIA MIGUÉLEZ CAVERO (AMC)
ANA CRISTINA SOUSA (ACS)
CÉSAR GUEDES (CG)
CLÁUDIA CUNHA (CC)
ISABEL CRISTINA FERREIRA FERNANDES (ICFF)
JOANA LENCART (JL)
LÚCIA CARDOSO ROSAS (LCR)
LUÍS CORREIA SOUSA (LCS)
MANUEL PEDRO FERREIRA (MPF)
MARIA JOÃO MELO (MJM)
MARIA LEONOR BOTELHO (MLB)
MÁRIO CUNHA (MC)
MÁRIO JORGE BARROCA (MJB)
MÁRIO VARELA GOMES (MVG)
NUNO RESENDE (NR)
RITA CASTRO (RC)
ROSA VARELA GOMES (RVG)
SILVANA VIEIRA DE SOUSA (SVS)
TIAGO CRUZ (TC)

Autores das fotografias

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO
(ANTT)
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF)
BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (BNP)

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO
(BPMP)

BING MAPS
BRITISH MUSEUM (BM)
CÂMARA MUNICIPAL DE ÉVORA (CME)
CÂMARA MUNICIPAL DE VILA POUCA DE
AGUIAR (CMVPA)
CÉSAR GUEDES (CG)
CLÁUDIA CUNHA (CC)
DIREÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E
MONUMENTOS NACIONAIS (DGEMN)
DIREÇÃO REGIONAL DA CULTURA DO NORTE
(DRCN)
FRANCISCO PIQUEIRO/FOTO ENGENHO (FP)
GIL MARTINS (GM)
GOOGLE MAPS
JAIME NUÑO GONZÁLEZ (JNG)
JOÃO FERRAND FOTOGRAFIA (JFF)
LUÍS FERREIRA ALVES (LFA)
LUÍSA TRINDADE (LT)
MARIA LEONOR BOTELHO (MLB)
MARIANA SILVA (MS)
MÁRIO JORGE BARROCA (MJB)
MÁRIO VARELA GOMES (MVG)
MARTA FERREIRA (MF)
MÉDIATHÈQUE JACQUES-CHIRAC, TROYES
CHAMPAGNE MÉTROPOLE (MJCTCM)
MICHAEL SCHLAPKOHL (MSCH)
MUSEU DE ARTE SACRA DE AROUCA (MASA)
MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL (MASF)
MUSEU NACIONAL GRÃO VASCO, DIREÇÃO-
GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL
(MNGV-DGPC)
NUNO BASTOS (NB)
NUNO RESENDE (NR)
PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE (PBAL)
ROSA VARELA GOMES (RVG)
ROTA DO ROMÂNICO (RR)
SERVIÇO DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓ-
NIO ARQUITETÓNICO / DIREÇÃO-GERAL DO
PATRIMÓNIO CULTURAL (SIPA-DGPC)
SILVANA VIEIRA DE SOUSA (SVS)
TESOURO MUSEU DE ARTE SACRA DA SÉ DE
VISEU (TMASSV)
TIAGO CRUZ (TC)
UNIVERSITEIT LEIDEN, LEIDEN UNIVERSITY
LIBRARIES (UL)

Coordenação dos planos

TERESA CUNHA FERREIRA

Revisão dos planos

TERESA CUNHA FERREIRA
MARIANA CARVALHO

Desenhos elaborados para a

Enciclopédia do Românico em Portugal

GIL MARTINS (GM)
MARIANA SILVA (MS)

MARTA FERREIRA (MF)
MIGUEL TOMÉ (MT)
NUNO BASTOS (NB)
SIMONE RUIVO (SR)
TERESA CUNHA FERREIRA (TCF)

Fontes e cedência de planos

AGOSTINHO LEMOS (AL)
AMÂNDIO CUPIDO (AM)
ANA INÁCIO (AI)
ANDRÉ MACHADO (AM)
ANTÓNIO RIBEIRO (AR)
ARCHEO'ESTUDOS, LDA. (AEL)
BLEDIAN NELLA (BN)
CÂMARA MUNICIPAL DE ALCÁCER DO SAL
(CMAS)
CÂMARA MUNICIPAL DE ALONDROAL (CMAL)
CÂMARA MUNICIPAL DE ARMAMAR (CMAR)
CÂMARA MUNICIPAL DE GAVIÃO (CMG)
CÂMARA MUNICIPAL DE LAMEGO (CMLAM)
CÂMARA MUNICIPAL DE LANHOSO (CMLAN)
CÂMARA MUNICIPAL DE LEIRIA (CMLEI)
CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (CMLIS)
CÂMARA MUNICIPAL DE PALMELA (CMPAL)
CÂMARA MUNICIPAL DE PENELA (CMPEN)
CÂMARA MUNICIPAL DE SABUGAL (CMSAB)
CÂMARA MUNICIPAL DE SILVES (CMSIL)
CÂMARA MUNICIPAL DE TRANCOSO (CMT)
CÂMARA MUNICIPAL DE VILA NOVA DA
BARQUINHA (CMVNB)
CÂMARA MUNICIPAL DE VILA POUCA DE
AGUIAR (CMVPA)
CRISTINA COSTA (CC)
DAVID MÓSCA (DM)
DIREÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E
MONUMENTOS NACIONAIS (DGEMN)
DIREÇÃO REGIONAL DA CULTURA DO NORTE
(DRCN)
EDUARDO VILA-CHÃ (EVC)
EMPATIA. ARQUEOLOGIA, CONSERVAÇÃO E
RESTAURO (EACR)
ESCOLA DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE
DO MINHO (EAUM)
FRANCISCO BARATA (FB)
FRANCISCO OLIVEIRA (FO)
FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL (FSMLR)
G. ALVES (GAL)
GABRIEL ANDRADE (GAN)
GABRIEL SILVA (GS)
GABRIELA VASCONCELOS (GV)
GONÇALO BYRNE (GB)
HUGO ALMEIDA (HA)
HUGO MONTE (HM)
HUGO PIRES (HP)
ISABEL NORTON (IN)
JOANA ARAÚJO (JAR)
JOANA MOREIRA (JM)
JOSÉ AGUIAR (JAG)
JOSÉ NEVES (JN)

JORGE DA COSTA (JC)
L. LIMA (LL)
LÍDIA COSTA (LC)
LUÍS RODRIGUES (LR)
LUÍS TRINIDADE (LT)
MÁRIO JORGE BARROCA (MJB)
MARTA FERREIRA (MF)
MIGUEL MALHEIRO (MM)
MIGUEL ROCHA (MR)
MIGUEL TOMÉ (MT)
NILMA MUÑOZ (NMU)
NUNO MOREIRA (NMO)
PABLO BAÑASCO (PB)
PEDRO AZEVEDO (PA)
PEDRO BISCAIA (PBI)
PEDRO NOGUEIRA (PN)
PEDRO PACHECO (PP)
PRATIK GAJJAR (PG)
R. OLIVEIRA (RO)
RAQUEL PINHO (RP)
RICARDO DIAS (RD)
RICARDO TEIXEIRA (RT)
ROSA VARELA GOMES (RVG)
ROTA DO ROMÂNICO (RR)
RUI COUTO (RC)
RUI FARIA (RF)
SANDRA RALHA (SR)

SÉRGIO AZEVEDO (SA)
SERVIÇO DE INFORMAÇÃO PARA O PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO / DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (SIPA-DGPC)
SILVIA MENDES (SM)
SUSANA COSME (SC)
TERESA CUNHA FERREIRA (TCF)
TIAGO CARVALHO (TC)
TOPARCOS, LDA. (TAL)
VISTRAÇO. ATELIER DE ARCHITECTURE E ENGENHARIA, LDA. (VAAEL)

Revisão bibliográfica

CÉSAR GUEDES

Índices

JAIME NUÑO GONZÁLEZ

Cartografia

DIELMO 3D, S.L.

Edição

JESÚS HERRÁN CEBALLOS

Supervisão

BEGOÑA DIEZ MIGUELÁÑEZ

Edita

FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
Centro de Estudios del Románico
Monasterio de Santa María la Real
34800-Aguilar de Campoo (Palencia)
www.encyclopediadelromanico.com

© Dos textos, das fotografias e dos planos: autores

© Da edição: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico

ISBN (obra completa) 978-84-17158-41-5

ISBN (tomo I) 978-84-17158-42-2

ISBN (tomo II) 978-17158-43-9

ISBN (tomo III) 978-17158-44-6

Depósito legal: P 151-2023

Design e impressão

CAMUS IMPRESORES, S.L.

Parque Emp. de Morero, parcela 2-11,
nave 19 / 39611 Guarnizo (Cantabria)

Agradecimentos

A Fundação Santa María la Real manifesta a sua gratidão a todos aqueles e a todas as instituições que tornaram possível este trabalho, desde o seu início até à sua conclusão, superando dificuldades e abrindo caminho, sempre com absoluta bondade e muitas vezes desinteressadamente, facilitando os nossos pedidos. Gostaríamos, especialmente, de agradecer ao grande grupo de pessoas anónimas, párocos ou paroquianos, que abriram as portas das igrejas, ou aos colaboradores dos museus e monumentos que tornaram possível o acesso às peças ou a espaços mais res- tritos. Agradecemos por terem aguardado com infinita paciência o tempo que foi necessário para podermos desenvolver o nosso trabalho. Sem a sua ajuda, este trabalho e o estudo e conservação do património cultural, em geral, seria impossível.



FUNDACIÓN
RAMÓN ARECES



Sumário

APRESENTAÇÕES

José María Pérez González <i>Diretor da Enciclopédia do Românico na Península Ibérica</i>	15
Raimundo Perez-Hernández <i>Diretor Geral da Fundación Ramón Areces</i>	17
Apresentação geral <i>Maria Leonor Botelho, Mário Jorge Barroca, Lúcia Maria Cardoso Rosas e César Guedes</i>	19

ESTUDOS

A aristocracia e a expansão do românico (séculos XI - XIII) <i>José Augusto Sotomayor-Pizarro</i>	25
A restauração eclesiástica do Norte hispânico e a formação da primeira rede diocesana portuguesa (séculos XI-XIII) <i>Luís Carlos Amaral</i>	41
As Ordens Militares na época românica <i>Paula Pinto Costa</i>	61
A pontística medieval <i>Nuno Resende</i>	75
Urbanismo na época românica <i>Luísa Trindade</i>	87
Arquitetura civil e militar portuguesa durante o Românico <i>Mário Jorge Barroca</i>	103
Arquitetura Românica de função religiosa <i>Lúcia Cardoso Rosas</i>	119
Para Deus o melhor... Ourivesaria e torêutica do Românico <i>Ana Cristina Sousa</i>	139
Manuscritos iluminados do Românico <i>Adelaide Miranda, Luís Correia de Sousa e Maria João Melo</i>	159
Os restauros da DGEMN e a construção da imagem do românico português <i>Maria Leonor Botelho</i>	175

CATÁLOGO

VOLUME I

ÁGUEDA (Lamas do Vouga)	191
<i>Ponte do Cabeço de Vouga</i>	191
ALANDROAL (Juromenha)	195
<i>Castelo de Juromenha</i>	195
ALCÁCER DO SAL (Alcácer do Sal)	203
<i>Castelo de Alcácer do Sal</i>	203
ALCOBAÇA (Alcobaça)	211
<i>Castelo de Alcobaça</i>	211
<i>Mosteiro de Santa Maria</i>	215
<i>Mosteiro de Santa Maria. Jacente da Rainha D. Urraca</i>	220
ALJEZUR (Aljezur)	227
<i>Castelo de Aljezur</i>	227
<i>Ribãt de Arrifana</i>	230
AMARANTE (Freixo de Baixo)	239
<i>Mosteiro do Divino Salvador</i>	239
AMARANTE (Gatão)	247
<i>Igreja de São João Batista</i>	247
AMARANTE (Gondar)	253
<i>Igreja de Santa Maria</i>	253
AMARANTE (Jazente)	261
<i>Igreja de Santa Maria</i>	261
AMARANTE (Lufrei)	267
<i>Mosteiro de São Salvador</i>	267
AMARANTE (Mancelos)	271
<i>Mosteiro de São Martinho</i>	271
AMARANTE (Padronelo)	281
<i>Paço de Dona Loba</i>	281
AMARANTE (Real)	285
<i>Igreja de São Salvador</i>	285
AMARANTE (Telões)	289
<i>Igreja de Santo André</i>	289
AMARANTE (Travanca)	295
<i>Mosteiro de São Salvador</i>	296
AMARES (Pousada)	311
<i>Ponte do Porto</i>	311
AMARES (Santa Maria de Ferreiros)	315
<i>Torre de Vasconcelos</i>	315
ARCOS DE VALDEVEZ (Ermelo)	321
<i>Mosteiro de Santa Maria</i>	322
ARCOS DE VALDEVEZ (Giela)	335
<i>Paço de Giela</i>	335
ARCOS DE VALDEVEZ (Miranda)	339
<i>Mosteiro de Santa Maria</i>	339
ARCOS DE VALDEVEZ (Monte Redondo)	343
<i>Igreja de São Martinho/São Bartolomeu</i>	343
ARCOS DE VALDEVEZ (Sabadim)	347
<i>Igreja de São Salvador</i>	347

ARCOS DE VALDEVEZ (Comenda de Távora)	351
<i>Capela de São João Batista da Comenda</i>	351
ARMAMAR (Armamar)	359
<i>Igreja de São Miguel</i>	360
AROUCA (Arouca)	369
<i>Mosteiro de Arouca. Díptico-relicário de Arouca</i>	369
AROUCA (Santa Eulália).....	385
<i>Marmoiral de Santo António</i>	385
BAIÃO (Ancede)	389
<i>Igreja Velha do mosteiro de Ermelo</i>	390
<i>Mosteiro de Santo André</i>	393
BAIÃO (Valadares).....	399
<i>Igreja de Santiago</i>	399
BARCELOS (Abade de Neiva).....	405
<i>Igreja de Santa Maria</i>	405
BARCELOS (Areias de Vilar)	413
<i>Mosteiro de Vilar de Frades</i>	413
BARCELOS (Balugães)	421
<i>Igreja Velha de São Martinho</i>	421
BARCELOS (Manhente)	425
<i>Mosteiro de São Martinho</i>	425
BARCELOS (Rio Covo - Santa Eulália)	435
<i>Igreja de Santa Eulália</i>	435
BARCELOS (Vila Cova)	441
<i>Mosteiro de São Salvador de Banho</i>	441
BARCELOS (Vila Seca)	447
<i>Igreja de Santiago</i>	447
BOTICAS (Covas do Barroso)	451
<i>Igreja de Santa Maria</i>	451
BRAGA (Braga)	455
<i>Sé/Catedral</i>	460
<i>Museu do Tesouro da Sé de Braga</i>	475
BRAGA (Gualtar).....	485
<i>Igreja de São Miguel</i>	485
BRAGA (Lomar)	489
<i>Igreja de São Pedro</i>	489
BRAGA (São Jerónimo de Real)	495
<i>Cenotáfio de São Martinho de Dume</i>	495
BRAGA (São Paio de Merelim / Vila do Prado)	505
<i>Ponte do Prado</i>	505
BRAGANÇA (Castro de Avelãs)	509
<i>Mosteiro de São Salvador</i>	510
BRAGANÇA (Santa Maria)	523
<i>Paço da Cisterna (Domus Municipalis)</i>	524
CABECEIRAS DE BASTO (Cavez)	535
<i>Ponte de Cavez</i>	535
CAMINHA (Arga de Baixo)	541
<i>Mosteiro de São João</i>	541
CAMINHA (Vile).....	545
<i>Igreja de São Pedro de Varais</i>	546

CANTANHEDE (Sepins)	553
<i>Igreja de São João Batista. Tímpano</i>	553
CARRAZEDA DE ANSIÃES (Selores)	555
<i>Castelo de Ansiães</i>	555
<i>Igreja de São Salvador de Ansiães</i>	562
CASTRO DAIRE (Ermida)	577
<i>Mosteiro da Ermida do Paiva</i>	577
CELORICO DE BASTO (Arnóia)	591
<i>Castelo de Arnóia</i>	591
<i>Mosteiro de São João</i>	595
CELORICO DE BASTO (Fervença)	601
<i>Igreja do Divino Salvador</i>	601
CELORICO DE BASTO (Ribas)	607
<i>Mosteiro do Salvador</i>	607
CELORICO DE BASTO (Veade)	615
<i>Igreja de Santa Maria</i>	615
CHAVES (Cimo de Vila de Castanheira)	623
<i>Igreja de São João Batista</i>	623
CHAVES (Outeiro Seco)	627
<i>Capela de Nossa Senhora da Azinheira</i>	628
CHAVES (Santa Leocádia de Montenegro)	637
<i>Igreja de Santa Leocádia</i>	637
CHAVES (Santa Maria Maior)	645
<i>Igreja de Santa Maria Maior</i>	645
CHAVES (São Julião de Montenegro)	649
<i>Igreja de São Julião</i>	649
CHAVES (Vale de Anta)	655
<i>Capela da Granjinha</i>	655
CINFÃES (Oliveira do Douro)	659
<i>Igreja de São Pedro da Ermida</i>	660
CINFÃES (Souselo)	663
<i>Igreja de Santa Maria de Escamarão</i>	663
CINFÃES (São Cristóvão de Nogueira)	669
<i>Igreja de São Cristóvão</i>	669
CINFÃES (Tarouquela)	677
<i>Mosteiro de Santa Maria Maior</i>	678
COIMBRA (Coimbra)	691
<i>Cidade</i>	691
COIMBRA (Almedina)	703
<i>Sé-Velha</i>	703
<i>Museu Nacional de Machado de Castro</i>	731
COIMBRA (Santa Cruz)	765
<i>Mosteiro de Santa Cruz</i>	765
<i>Igreja de Santa Justa (vestígios)</i>	772
COIMBRA (São Bartolomeu)	775
<i>Igreja de Santiago</i>	775
COIMBRA (São Paulo de Frades)	789
<i>Igreja de São Paulo</i>	789
COIMBRA (Sé Nova)	793
<i>Igreja do Salvador</i>	793

Para Deus o melhor... Ourivesaria e torêutica do românico

Ana Cristina Sousa

Apenas um número muito limitado de peças de ourivesaria e torêutica, datáveis com segurança dos séculos XII e XIII, chegaram aos nossos dias. Esta escassez ganha corpo quando comparada com o número destes objetos referidos nas fontes da época, entre as quais se distinguem as doações, testamentos e inventários dos Tesouros das maiores Casas religiosas. A quantidade dos que chegaram aos nossos dias constitui uma ínfima parte dos que foram produzidos na sua época. Corrigir, substituir ou acrescentar elementos, alterar a cor ou a função, fundir e criar uma peça nova com o mesmo metal ou copiar uma parte pré-existente são algumas das práticas conhecidas para a arte dos metais no decurso da História. A sobrevivência destes objetos, resultante da proteção de que beneficiaram ao longo dos séculos, as inúmeras intervenções e o cuidado de que foram alvo nas instituições que os possuíram, refletem, na maior parte dos casos, a vontade de preservar a memória dos seus doadores ou a excelência que conquistaram, conferindo prestígio às comunidades que os tinham à sua guarda. A arbitrariedade salvaguardou, também, alguns deles, escondendo-os na terra, em muros ou gavetas dos templos, exemplos felizes da fortuna e do acaso.

Estes valores, associados à ancestralidade épica e fundacional, protegeu-os da voragem própria dos tempos e converteu-os em símbolos de identidade nacional ou local. Dez das peças de ourivesaria do período românico analisadas nesta obra estão classificadas como "Bens de interesse nacional", de acordo com o decreto nº 19/2006 (18 de julho), por serem consideradas "insubstituíveis", ou seja, a sua "perda ou degradação" tida como irreparável para o património cultural, pela sua "exemplaridade", "raridade", "qualidade artística" e "valor testemunhal de cultura ou civilização". O conjunto protegido ao abrigo da legislação nacional e internacional inclui as seguintes peças: a cruz de ouro destinada ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra por legado testamentário de D. Sancho I (MNAA 540); os três cálices oriundos do mosteiro de Alcobaça, um deles oferecido pela rainha D. Dulce (MNAA 89, 90 e 91); o cálice doado ao mosteiro de São Miguel de Refojos de Basto por D. Gueda Mendes (MNMC 6030); o cálice e a patena do cenóbio de Santa Marinha da Costa, hipotético voto de D. Sancho I e D. Dulce ao cenóbio (MAS 35 e 40); a patena do Tesouro de Nossa Senhora da Oliveira, ligada por tradição ao cálice dito de São Torcato (MAS O 39); a híbrida caldeirinha oriunda do mosteiro de Lorvão, com elementos dos séculos XIII e XVI (MNMC 6033); a crossa de Santa Cruz de Coimbra que a memória local une às figuras de São Teotónio e São Bernardo de Claraval (MNMC 6031).

De acordo com o relatado na *Vita de São Teotónio*, esta crossa serviu para aliviar as dores de que padecia o primeiro prior de Santa Cruz e, nas centúrias seguintes, a ela se recorreu para afastar a peste e outras enfermidades da cidade de Coimbra. O mesmo se verificava com a cruz de D. Sancho que, segundo a narrativa de Nicolau de Santa Maria, servia nas procissões mais solenes e era levantada no tempo das pestes, protegendo "contra o ar corrupto". Durante séculos, a cruz processional de Poiães da Régua (conhecida na localidade como a "Santa Cruz"), oferecida pelo egrégio cavaleiro da Ordem do Hospital Afonso Mendes (em 1225), abria a procissão no dia de Santa Cruz, a 3 de maio, tal como descreve Pinho Leal. O préstito vencia a distância existente entre a igreja paroquial e o monte de Santa Bárbara onde, de acordo com a tradição, a cruz milagrosa brilhou por entre as rochas e passou a obrar múltiplos prodígios. Enquadra-se, assim, nas *gratiae mirabilia* ocorridas em fendas de rochedos

e penhascos longínquos, locais privilegiados para a ocorrência de epifanias e que, pelas suas características físicas, projetavam a imagem da Terra Santa. Em Arouca, as religiosas colocavam nas mãos das noviças, quando estas professavam, uma cruz de azeviche com crucifixo de marfim, a mesma que, segundo a tradição, a Rainha Santa Mafalda sustinha nas mãos quando faleceu. A peça era alvo de grande devoção entre as cistercienses, juntamente com todos os bens deixados pela saudosa “*Serva de Deus*”, incluindo o famoso díptico-relicário que felizmente sobreviveu. Também a peculiar cruz de Benagouro (atualmente no MNA), saiu em procissão até finais do século XIX, asseverando o prestígio conquistado na comunidade, apesar de se tratar de uma peça de cobre, tidas muitas vezes como de menor valor. Este poder ou *virtus* conferido aos objetos não lhes pertence por direito próprio. Na ótica de Sansterre, eles são o veículo, o vetor do poder do seu protótipo celeste, neste caso do Cristo ou dos Santos por Ele acolhidos no Paraíso.

Neste território de fronteiras flutuantes e que lentamente iam sendo alargadas para sul, numa luta intestina contra a presença muçulmana, a afirmação das Dioceses já criadas e a distribuição de Mosteiros pelas áreas pacificadas assumiram um papel fundamental na organização política, social e económica desta pequena parcela peninsular. Os objetos ajudam-nos a entender a geografia dos lugares para os quais foram destinados, bem como a compreender as dinâmicas da sua Época, na medida em que, e de acordo com Baschet, mais do que meros reflexos, estes encontram-se profundamente enredados na vida social, cultural, económica e política do seu tempo. O cálice oferecido por D. Gueda Mendes ao Mosteiro de São Miguel de Refojos de Basto testemunha o poder da nobreza terratenente a norte do território e as doações de D. Sancho I e D. Dulce atestam o prestígio conquistado por alguns mosteiros estrategicamente posicionados, tais como Santa Marinha da Costa, Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça, que beneficiaram de proteção régia. O favorecimento das infantas Teresa, Mafalda e Sancha aos mosteiros de Lorvão, Arouca e Celas, respetivamente, inscrevem-se, por sua vez, num tempo de expansão demográfica, que passava pelo domínio e exploração das terras mais prósperas e férteis. A oferta de alfaia litúrgica aos tesouros das igrejas assumiu um papel fundamental na política teológica do mundo medieval. Fossem objetos de metal, manuscritos iluminados, vestimentas ou outros bens, os seus comitentes procuravam ser recordados através das alfaia que doavam, conquistando deste modo a Eternidade.

A documentação escrita continua a ser o principal recurso para situar os objetos no tempo. A partir de algumas fontes publicadas, Rosas elencou um número alargado de peças, entre as quais se distinguem as indispensáveis para o uso litúrgico, incluindo as que tinham um enquadramento privilegiado sobre os altares (com os seus frontais e respetivos retábulos de prata), como os cálices, cruces, imagens, castiçais/candelabros, relíquias e livros ricamente decorados. A estes acresciam as pombas destinadas à reserva eucarística (suspensas por cadeias em cima do altar), coroas, turíbulos, crossas de báculo, *aquamanis*, gomis e bacias, necessários aos rituais. O testamento de Mumadona Dias, datado de 959, assevera já esta diversidade de objetos em uso nos espaços sacros, nomeadamente cruces, cálices, coroas, *ditagos*, turíbulos e diferentes tipologias de objetos de iluminação como lâmpadas, candelabros e lucernas.

A maior parte destas tipologias irá persistir, sujeitando-se às alterações formais e decorativas próprias dos tempos, mas algumas foram substituídas por outras de nova feição, mais conformes às transformações da liturgia e consequentemente dos espaços sacros a ela afetos. A sua sobrevivência em muito contribui para tornar visualmente compreensíveis os rituais bem como os modos de produção destas épocas recuadas. É o caso das pombas eucarísticas e das coroas de luz ornadas com pedras preciosas, dos quais conhecemos apenas através da documentação ou pelos escassos exemplares forâneos atualmente musealizados. Os complexos *aquamanis* com formas de animais reais ou fantásticos (domínios com fronteiras bastante permeáveis no imaginário medieval) conheceram uma vida mais longa, mas acabaram por ser suplantados pelos gomis, com os quais conviveram durante séculos.



Díptico-relicário de Arouca
(Foto JNG)

Da mesma época abundam os registos de objetos esmaltados, cujas referências mais antigas recuam ao último quartel do século XII. O testamento do bispo do Porto D. Fernando Martins (1176-1185), anterior a 1185, inclui a doação de um par de candelabros de "Alimoges" à sua diocese, cronologia precoce que pode ser justificada pelas "intensas relações comerciais" desta cidade fluvial com o porto de La Rochelle, como salientou Ferreira de Almeida. O inventário de 1188 do tesouro da Sé de Viseu, publicado por Gomes, abrange um número alargado de objetos de ourivesaria e torêutica, entre arcas, cruzes, candelabros e *ditagus* (ou dípticos), incluindo onze peças de *esmaldo*. Entre os objetos arrolados conta-se igualmente uma arca de *almafi* (Amalfi, Itália) e cinco arcas *franciscas*, ou seja, francesas. Um báculo de *Elemoginis* integrou, também, o número de peças doadas à Sé de Coimbra pelo bispo D. Martinho Gonçalves (1183-1190), em 1190, segundo transcrição de Costa. As fontes levantam muitas vezes dúvidas e raras são as correspondências entre documento e objeto. Apesar do inventário de 1188 do tesouro da Sé de Viseu registar a existência de duas *arcas de esmaldo*, não é possível asseverar que sejam as mesmas que atualmente aí se conservam, embora a hipótese pareça muito válida. Aplicados sobre lâminas de cobre, metal mais acessível do que o ouro ou a prata, o colorido intenso e contrastante dos esmaltes estimulava, durante os rituais, o sentido da visão através das cores, ativando o "visível" a partir do "sensível", nas palavras de Jean-Claude Bonne, citado por Palazzo.

Apesar de não dispormos ainda de um estudo abrangente sobre a circulação de objetos entre os portos europeus e portugueses, a documentação refere um volume alargado de peças aparentemente importadas existentes nos tesouros das nossas igrejas. O inventário de 1286 do tesouro da Colegiada de Guimarães é esclarecedor neste sentido: seis cruzes, quatro castiçais

e uma arca com relíquias de "alimoges", cinco arcas de Amalfi, uma boceta da mesma origem, de prata, decorada com folhas de parra, certamente destinada à reserva eucarística e três arcas francesas. Rosas, citando Barros, indica um documento datado de 1296 que testemunha uma intensa atividade comercial entre a costa portuguesa e a Cantábria, concluindo, no entanto, tratar-se de "um campo de investigação ainda por explorar". As referências forâneas são, contudo, evidentes em peças como o díptico-relicário de Arouca, as duas arcas do tesouro de Vi-seu, bem como as crossas da Ermida de Paiva e de Santa Cruz de Coimbra. Não é possível, no entanto, determinar a origem (nacional ou não) da maioria dos objetos que nos chegaram. As comparações formais e estilísticas corroboram a existência de uma linguagem comum que circulava rapidamente entre fronteiras. Como refere Cambier, no tocante à homogeneidade técnica, de estilo e decoração da ourivesaria na região reno-mosana, nos séculos XII e XIII, é necessário estudar a mobilidade dos artistas, mas também a dos comitentes, das próprias obras e acima de tudo dos modelos. Neste sentido, para além da investigação em torno do comércio operado à época é fundamental atender às viagens dos homens da Igreja e da diplomacia, bem como à presença das comunidades monásticas e famílias de origem franca no território português, desde o século XI.

Se a documentação conservada permite elencar um número alargado de objetos de metal precioso, a fidedigna correspondência entre fonte e objetos é residual. Raras são também as peças encontradas em contexto arqueológico e as que o foram não se enquadram numa camada estratigráfica que permita a definição de uma cronologia fina sobre esses achados. As análises químicas não destrutivas têm prestado novos contributos nos últimos anos, permitindo precisar ligas metálicas, incoerências cronológicas de alguns elementos que as constituem (como cruzes e crucifixos), mas sem proporcionar grandes inovações no tocante à datação destes objetos.

A análise estilística continua, neste sentido, a constituir o método mais utilizado no estudo destas matérias. Wirth recorda, no entanto, que este recurso repousa em pressupostos discutíveis e falíveis: o assumir-se que as formas evoluem linearmente; a não consideração das especificidades regionais e dos grupos sociais; ou a resistência à mudança própria do mundo medieval. Diferentes tipologias coexistem durante décadas no mesmo lugar e os desenhos, moldes de estampar, punções e cinzéis perduram vários decénios numa mesma oficina, adaptando-se com facilidade a novos gostos e feições. Os objetos não podem ser entendidos como realidades estanques, mas sim como elementos dinâmicos abertos ao devir, que se moldam, adaptam, mimetizam e transformam em função dos contextos geográficos, políticos, económicos e culturais de onde emergem.

A historiografia do século XX insistiu na autoria, identificação de oficinas e origem local dos objetos, atendendo às formas, elementos decorativos e circunstâncias dos lugares a que pertenceram. Conhecemos muito pouco sobre os contextos de produção e aprendizagem do mundo românico e a documentação fornece-nos apenas um reduzido número de nomes de ourives, dispersos pelas cidades de Braga, Coimbra e Lisboa, elencados por Gonçalves, mas também Porto e Guimarães. Tal como já foi constatado, o número de objetos destas cronologias constitui uma ínfima parte do que a sua época produziu. Mais do que procurar relacioná-los com oficinas ou artesãos, será mais lícito identificar modelos, considerar a sua mobilidade na Europa do medieval e refletir sobre o perpetuar das formas no tempo. A sua manutenção assegura o apreço que várias gerações lhes votaram. Por outro lado, o valor material conferido aos metais nobres, a complexidade técnica bem como o caráter móvel dos objetos garantiram notoriedade social aos ourives. A importância dos objetos que executavam convertia-os em agentes indispensáveis neste processo, sendo certamente reconhecidos e respeitados por todos. É possível agrupar as obras por tipologias, mas sem esquecer que as mesmas perduram no tempo. Importa recordar, também, que o mundo medieval admirou, imitou, copiou e reutilizou em abundância. A cruz de D. Sancho I empregou ouro de uma copa do rei e pedras preciosas de bens mais antigos e a caldeirinha de Lorrão resulta, muito provavelmente, da adaptação de

um cálice do século XIII, que reaproveitara já uma copa em cristal da rocha. A cor, os reflexos lumínicos, a raridade ou o exotismo das matérias preciosas, associados à complexidade das técnicas e efeitos impactantes ao olhar, explicam as suas escolhas enquanto materiais privilegiados para as cerimónias religiosas ou de poder.

Todas as peças em análise assumiram, originalmente, uma função religiosa, tendo sido pensadas para as Casas de Deus e para a Sua Glória. Os séculos X e XI correspondem a momentos de renovação dos espaços sacros, tendo os mosteiros assumido um papel privilegiado. Entendidos como uma forma de fuga ao mundo, nas palavras de Duby, reis, príncipes e senhores escolheram-nos como locais de sepultura, ideais para o repouso da alma. Amparados pelos túmulos dos antepassados e protegidos pelas relíquias por eles doadas, podiam aguardar com tranquilidade pela "ressurreição dos mortos", garantindo-lhes a proximidade dos monges alguma tranquilidade.

Os objetos corporalizam a evolução dos rituais litúrgicos e as práticas devocionais, acompanhando em termos materiais, formais e imagéticos esses tempos de mudança. O mais antigo inventário do tesouro da colegiada de Guimarães conhecido, redigido em 1286, assegura o crescimento de bens sumptuários nas nossas igrejas, entre os séculos X e XIII, reclamados por inúmeras práticas e rituais litúrgicos, mas também pelo prestígio que conferiam aos espaços. As tipologias elencadas são várias e a breve descrição de que foram alvo permite averiguar a



*Patena de Nossa Senhora da Oliveira
(Guimarães, MAS, O 39. Foto JNG)*

diversidade de materiais, técnicas e funções a elas afetas. A quantidade de objetos com a mesma função no tesouro ajuda a entender, igualmente, a importância que assumiam nas igrejas da cronologia em análise. As cruzes e os cálices distinguem-se pelo número e pela qualidade dos materiais empregues, sendo elencadas apenas as peças de ouro e prata. O tesouro reunia cinco cruzes, sendo três delas de prata. A mais rica expunha uma relíquia do Santo Lenho inserida numa pequena cruz, uma grande calcedónia no meio, muitas pedras preciosas e um camafeu na parte superior. Outra era semi-dourada com diversas pedras preciosas, podendo ambas ser inseridas na categoria das cruzes *gemmatas* de tradição altimedieval, que conheceram uma ampla difusão até ao século XIII. Uma cruz de prata dourada, com um crucifixo de prata e umas relíquias dos Apóstolos Pedro e Paulo integrava também este núcleo, juntamente com duas de cristal da rocha, exibindo uma delas um crucifixo de marfim. Esta matéria foi bastante valorizada à época e o encontro de diferentes materiais numa mesma peça foi também recorrente. Entre os objetos sumptuários que a Rainha Santa Mafalda doou ao mosteiro de Arouca contavam-se, também, dois crucifixos de marfim, um deles colocado numa cruz de azeviche. O marfim foi bastante valorizado no período medieval, pela sua raridade e exotismo, conceção de força e poder, mas, também, pelas suas características intrínsecas como a cor branca e a suavidade do toque.

Estes documentos testemunham as mudanças operadas ao nível das cruzes pelo menos a partir do século IX, quando estas se convertem no principal suporte de devoção, como constata Angheben. No mesmo sentido, Baschet afirma que depois da tradição altimedieval de se colocar apenas uma simples cruz sobre o altar – *signum crucis* –, a partir dos séculos X e XI difunde-se o uso do Crucifixo ou *imago crucifixi*, a imagem corpórea do Cristo na Cruz. Ainda na ótica de Angheben, os dois tipos podem ter coabitado nos altares, estabelecendo o crucifixo uma relação direta com o Sacramento da Eucaristia, o que obrigava à existência de pelo menos uma de cada destas peças, nas igrejas. Estas eram acompanhadas pelas estátuas devocionais da Virgem



Caldeirinha de cristal de rocha
de Lervão (Coimbra, MNMC,
6033. Foto JNG)



*Cruza de Santa Cruz de Coimbra,
dita de São Teotónio (Coimbra,
MNMC, 6031. Foto JNG)*

e dos Santos, cujos valores de santidade eram garantidos pelas relíquias associadas e pelos relatos milagrosos a elas relacionados. Assim se explica a integração de relíquias nas próprias cruzes, tal como observado em duas das arroladas no inventário de Guimarães, mas também noutros objetos pousados sobre a mesa da Consagração.

A época do românico harmonizou, neste sentido, duas tipologias de cruzes: a *crux gemmata* de tradição paleocristã e bizantina, executada em metais preciosos e revestida de gemas, símbolo do triunfo do Cristo sobre a morte e imagem da Jerusalém Celeste, repleta de pedras preciosas (Ap 21, 19); a cruz com Crucifixo, gravado ou isento, representativo da natureza humana de Jesus e respetivo Sacrifício. Os crucifixos conheceram, nesta cronologia, diferentes modos de representação: a do Cristo triunfante, de olhos abertos, vivo e glorioso, com a cabeça levantada e coroada em sinal do Seu poder; a do Salvador ainda vivo, prestes a entregar o Espírito, com os olhos semicerrados, de semblante triste e a sangrar das feridas (que circula a partir do século X), caracterização que evoca a Sua morte sacrificial e a Sua natureza humana; a do Salvador já morto, hirta e frontal, com a cabeça tombada à direita, demonstrando que tudo se consumou conforme a Escritura. Os crucifixos isentos eram obtidos por fundição ou estampados. Dominam os Cristos pregados em quatro pregos, com os pés separados e voltados para fora, braços estendidos horizontalmente, mãos grandes e abertas, com perizónio até aos joelhos. O seu caráter amovível explica a substituição de muitas destas peças e a não correspondência cronológica, em alguns casos, entre a árvore e o crucifixo.

A cruz processional que D. Sancho I mandou fazer para o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, datada de 1214, agrega este cruzamento de valores. Executada em ouro, reutilizado a partir de uma copa legada pelo rei e outros bens, é a única peça, deste metal, que chegou aos nossos dias. Em forma de cruz latina, recortada numa lâmina áurea e com os remates dos braços flor-de-lisados, foi interpretada por Ferreira de Almeida e Barroca como um protótipo do modelo gótico que se impôs a partir do século XIII, "arquetipo de uma longa série". A presença da relíquia do Santo Lenho (desaparecida no século XV) no cruzeiro, rodeada por pedras preciosas reaproveitadas e eventualmente associadas à tradição altimedieval, integram-na na tipologia das cruzes triunfais de tradição bizantina. Philippe George demonstra que, a partir do século XII, as referências a relíquias do Santo Lenho se multiplicam em Liège, acrescentando que estas adquiriram mais autenticidade e distinção por serem oferecidas por figuras ilustres e prestigiadas, por via dos cargos que ocupavam. No caso da peça oferecida por D. Sancho I, o seu valor era acrescido por incluir uma relíquia herdada de seu pai, o rei D. Afonso Henriques, o fundador da Dinastia. Portadora da mais sagrada das relíquias, um fragmento do madeiro da própria Cruz do Sacrifício, o Santo Lenho estreitava a ligação simbólica entre a instituição acolhedora – o Mosteiro de Santa Cruz – e os épicos tempos da afirmação do Cristianismo, com o retorno à Roma de Constantino e de sua mãe Helena. O programa iconográfico do reverso, com o *Agnus Dei* na face oposta à da relíquia (imagem tão presente no mundo românico), as imagens do Tetramorfo nos ângulos dos braços, bem como a gramática ornamental atestam, igualmente, os programas da tradição românica, que não se esgotam, no entanto, neste período.

A cruz processional de Poiães da Régua, datada de 1225, apresenta também perfil flor-de-lisado na extremidade dos braços. É o único objeto sobrevivente do seu tipo, de entre as muitas de prata que a época concebeu, exibindo um programa iconográfico de grande qualidade e significado simbólico. De grandes dimensões (115 x 66 cm), é composta por alma de madeira revestida de lâminas de prata na sua cor, originalmente douradas em partes, repuxadas e reto-cadas a cinzel. Tal como na cruz de D. Sancho, as formas flor-de-lizadas dos braços devem ser, no entanto, interpretadas com algum cuidado, pois esta característica pode ser encontrada em peças do século XII, ou seja, numa cronologia dita românica. Os travessões de recorte oval denunciam, igualmente, um elemento detetável em peças dos séculos XI e XII, como demonstra a célebre cruz de Draamal que guarda também um relicário da Vera Cruz. As fronteiras estilísticas são muito ténues e, mais do que em ruturas, devemos falar em continuidade e no encontro de diferentes gostos numa mesma época.

Se apenas duas cruzes, uma de ouro e outra de prata, chegaram aos dias de hoje, mais abundante é o número das executadas em cobre ou latão. A perda do douramento que as revestiu retirou parte da sumptuosidade originalmente pretendida, conferindo-lhes, no entender de muitos autores, um caráter arcaico e rude. Menos valorizadas do que as executadas em metais nobres, e de custo mais baixo, estas peças foram silenciadas nos inventários das instituições a que pertenciam. O menor valor atribuído ao metal proporcionou, no entanto, a sua sobrevivência em maior número, ao contrário das de prata que foram sendo fundidas para dar lugar a novos objetos de outra feição. A dispersão destas peças no decurso dos séculos XIX e XX, bem como a sua integração nos museus sem quaisquer registos ou conhecimento de proveniências, dificulta um estudo mais apurado sobre as mesmas. Não é possível identificar as oficinas ou os artesãos que as produziram. Por outro lado, a raridade ou caráter lacunar das fontes e a ausência de inscrições ou marcas reduziu-as a um total anonimato, problema que afeta todos estes objetos, como refere Dumargne. O número relativamente abundante permite enquadrá-las em tipologias, sendo importante ressaltar que estas atuam, acima de tudo, como meios de organização, pensados exclusivamente a partir da realidade que nos chegou.

As cruzes pateadas (cujos braços se alargam para as extremidades), recortadas em lâminas de cobre, são as mais abundantes. Dispõem de medalhão circular no cruzeiro e distinguem-se



Cruz de ouro doada ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra por legado testamentário de D. Sancho I (Lisboa, MNAA, 540 Our. Foto JNG)



Cruz processional de Poiars da Régua (Foto JNG)

pelas esferas (ou círculos quando recortados na mesma chapa) encaixadas e soldadas nas extremidades da árvore. Trata-se de um modelo de longa duração, de ascendência paleobizantina que, no período românico, recebe normalmente um crucifixo. Entendidas pela historiografia como as mais representativas do românico português, é também com algum cuidado que devemos assumir tais conclusões. O sarcófago de "Regina della Scalla", datado do século XIV e originalmente na igreja de San Giovanni in Conca, da autoria de Bonino da Campione, apresenta nos faciais dos topos cruzeiros relevadas com estas características, incluindo o espigão para encaixe na vara processional. Do mesmo autor e datado de 1376, o sarcófago de Giovanni da Fagnano exibe o mesmo motivo em relevo. Uma lápide comemorativa da construção de uma capela na igreja de Santa Maria in Beltrade, em Milão, datada de 1378, mostra ao centro, integrada num círculo, uma cruz pateada com círculos nas extremidades, incluindo relevos ovais no corpo dos braços e no cruzeiro que procuram imitar, com toda a evidência, pedras preciosas. Os três exemplos encontram-se atualmente reunidos no mesmo espaço museológico, o Castelo Sforzesco, em Milão. Estas formas petrificadas na pedra asseguram o uso continuado deste modelo no século XIV, no norte de Itália. É este cruzar e perpetuar de formas na Europa do medievo, bem como o olhar holístico sobre os diferentes suportes artísticos que devem merecer a melhor atenção da historiografia da arte. A sua execução num tempo longo reitera, igualmente, a frivolidade do esforço em procurar oficinas e artistas para as poucas peças que nos chegaram. A singeleza da técnica,



*Cruz de cobre dourado do legado Barros e Sá
(Lisboa, MNAA, 491 Met. Foto JNG)*



*Cruz processional de cobre dourado, com braços flor-de-lisados
(Lisboa, MNAA, 62 Met. Foto JNG)*

bem como o caráter repetitivo e universal da gramática decorativa, comuns a outros contextos geográficos, não permitem avançar muito mais sobre a produção destes objetos.

Uma peça conservada no MNAA e oriunda do legado Barros e Sá (491 Met), exibe uma outra tipologia, única nas coleções portuguesas. Recortada também numa lâmina de cobre, obedece à forma da cruz latina, mas com a extremidade dos braços em triângulo truncado, remate frequente nas cruzes da região renana dos séculos X e XI. Esta característica pode anunciar uma raiz forânea e reforçar a internacionalização da coleção de Francisco Barros e Sá. Originalmente dourada e gravada em ambas as faces, exibe a imagem do Cristo triunfante, coroado e ainda vivo.

Uma tipologia muito divulgada a partir da segunda metade do século XII respeita à cruz processional de cobre dourado, latina, com braços flor-de-lisados de contornos pouco pronunciados, travessões semicirculares e quadrifólios com engastes destinados a cabuchões (MNMC 6032; MNAA 62 Met). Estas peças apresentam, também, furos na parte inferior do patíbulo, destinados, na origem, aos *pendilia*, ou seja, ao Alfa e Omega de herança bizantina, cruces, pedras preciosas e campainhas de tradição altimedieval. Pelo simbolismo que agregavam, estas últimas prolongaram-se na ourivesaria portuguesa até à época moderna. O toque dos tintinábulo atraía o olhar dos fiéis durante as cerimónias religiosas e afastava as forças do mal, reiterando o caráter apotropaico destes elementos.



Cruz de cobre dourado com alma de madeira (Museu do Tesouro da Sé de Braga. Foto JNG)

Uma outra cruz de cobre dourado, do tesouro da Sé de Braga, testemunha a repetição de técnicas em diferentes materiais. À semelhança da de Poiars da Régua, apresenta alma de madeira, tendo sido revestida com placas de cobre. Formalmente integra a tipologia da cruz potentada, ou seja, em forma de T, de raiz bizantina e frequente nos séculos XI e XII, incluindo também travessões nas extremidades. As superfícies da cruz exibem engastes preenchidos com pasta vítrea e pequenas placas esmaltadas em *champlevé*, denunciando a produção de um modelo em série, mais acessível do que as cruzes de ouro ou prata cobertas com pedras preciosas.

Por apresentarem um custo menor do que as suas congêneres de prata e por serem bastante reclamadas nos espaços devocionais e rituais sacros, as cruzes de metal conheceram uma grande procura até ao primeiro quartel de Quinhentos. Alçadas (ou pousadas) no eixo do altar ou numa vara a abrir procissões, elas serviram múltiplas cerimónias (Adoração, Invenção e Exaltação da Cruz, comemorações relacionadas com a Paixão, como a Missa, Ofícios, Semana Santa, etc), protegendo as de metal precioso, preferencialmente usadas em solenidades e dias festivos. A mesma cruz podia assumir, na verdade, a dupla função, mas o seu papel de abrir os préstitos tornava-as indispensáveis. Esta prática é bastante antiga nos dois lados do Mediterrâneo. Para os liturgistas medievais, a cruz representa o Cristo que os devotos seguem. Segundo Collomb e Rihouet, é o próprio Messias que conduz a procissão durante o seu percurso, símbolo da Sua condição humana na terra até ao fim último que é o da celebração da Missa, que recria a Páscoa, a Ressurreição e constitui uma via de acesso à Eternidade. Ainda de acordo com os mesmos autores, a cruz era também o sinal de vitória da Igreja sobre as forças do mal: ela domina os demónios e afasta-os dos espaços que vai sacralizando à sua passagem. A procissão simboliza, neste sentido, a caminhada escatológica, a peregrinação do homem para Deus, desde o batismo até à morte. E estas constatações justificam, assim, a premência da colocação das imagens do Cristo nas cruzes, a sua consagração bem como os episódios prodigiosos que lhes foram associados.

A prática de benzer as imagens do Crucifixo está documentada desde finais do século XI, considerando-se inconveniente que fossem veneradas nas igrejas sem antes terem sido benzidas. Sansterre relata a importância do texto de Caesarius (*circa* 1180 – *circa* 1240), monge cisterciense no mosteiro de Heisterbach (Reno Norte, Westfalia, Alemanha), para a compreensão da importância dos milagres atribuídos às imagens. Na obra *Dialogus Miraculorum*, apresentada sobre a forma de diálogo entre um monge e um noviço, o autor discorre sobre as histórias de milagres e prodígios em torno das imagens sagradas, que servem como *exempla*. Entre eles inclui-se os crucifixos que sangram e as imagens marianas que se animam e são dotadas de poder. Nas palavras do monge, "Os santos operam numerosos milagres nas e através das Suas imagens, sobretudo nos lugares onde são venerados". E em resposta à dúvida do noviço que profere que "na madeira, na pedra ou no metal, não existe qualquer sopro vital (*spiritus*)", o monge responde que "O Espírito divino (*divinus spiritus*) está em todas as criaturas por essência e por poder, Aquele para quem nada é impossível ou milagroso, Aquele que em honra de todos os santos opera prodígios todos os dias". E importa recordar que neste período os cistercienses interditarão o uso das imagens nos seus mosteiros, à exceção do Crucifixo.

A importância atribuída à Encarnação assumiu um papel fundamental neste processo. Se Jesus se fez Homem, é perfeitamente legítimo que seja representado sob essa forma e os sacerdotes podem debruçar-se diante da Sua imagem porque, através dela, chegam a Ele. De acordo com Tomás de Aquino, a honra atribuída à imagem do Cristo transita (*transitus*) para o seu protótipo invisível. Nas palavras de Schmitt, ao apresentar o corpo morto do Cristo, o Crucifixo complementa o "corpo do Cristo" do sacramento eucarístico, cuja importância doutrinal, litúrgica e devocional é reforçada a partir do IV Concílio de Latrão, de 1215.

Esta analogia ajuda a compreender, assim, o significado conquistado pelos cálices e patenas nos séculos XI e XII, que o Concílio de Latrão confirmou e legitimou ao aprovar o dogma da Transubstanciação, decisão que afetará o ritual da Consagração. No início do século XII, o

monge Theophilus, na obra *Schedula Diversarum Artium*, descreve pormenorizadamente a execução de três cálices (dois de prata, um pequeno e outro grande, e um de ouro), os mais sagrados dos vasos da Casa de Deus, por ordem de tamanho e custo de materiais. Segundo este autor, encomendante e ourives começavam por determinar a quantidade de metal que seria dividida em duas partes iguais: metade era destinada ao pé e à patena e a outra à copa, para a execução da qual se poderia acrescentar, ainda, uma pequena porção reservada à patena. A partir da descrição detalhada das três peças, o autor apresenta as técnicas mais representativas dos trabalhos em metal deste período: repuxado, embutido, fundição, soldadura, douramento, *niello*, encastração de pérolas e pedras preciosas, execução de filigrana e aplicação de esmalte *cloisonné*, secundado umas décadas mais tarde pela técnica do *champlevé*. Segundo Westermann-Angerhausen, a sequência detalhada de como executar o número trinitário dos cálices e respetivas técnicas não é arbitrária, considerando-a uma escolha intencional, por parte de Theophilus, afeta ao mais importante vaso litúrgico. Para esta autora, e no tocante aos trabalhos de metal, este trabalho especializado, destinado ao serviço divino, invoca a própria presença divina, através de uma correlação estreita entre a prática e a contemplação.

O inventário de 1286 da Colegiada de Guimarães é também representativo desta presença de cálices de diferentes tamanhos e custos. O tesouro da instituição detinha um cálice e sua patena de ouro com muitas pedras preciosas, obra rara que infelizmente se perdeu, e cinco cálices de prata, dos quais dois eram dourados e apenas um não tinha patena. Foi registado ainda um cálice novo, não sagrado, informação que confirma a prática de os benzer. Estes rituais de consagração proporcionavam a transformação da natureza de um simples objeto material num objeto sagrado, demonstrando também aos fiéis a sacralidade e o poder da imagem, tal como assinalou Golsenne. O objeto adquiria, assim, a capacidade de proteger a realidade envolvente, podendo afastar o mal ou um perigo, ou seja, assumia um caráter apotropaico. Por outro lado, ao testemunhar o milagre eucarístico no momento da Elevação, os fiéis acreditavam nos efeitos salutareis e profiláticos resultantes da observação do *verdadeiro sangue* e *verdadeira carne* do Cristo. Os sentidos eram ainda estimulados através do som dos sinos e/ou das campainhas, dos cânticos e orações entoadas e da iluminação reforçada pela luz alimentada pela cera pura produzida pelas miraculosas abelhas.

Cálice e patena de Santa Marinha da Costa (Guimarães, MAS, O-35 e O-39. Fotos JNG)





Cálice oferecido pela rainha D. Dulce ao mosteiro de Alcobaça (Lisboa, MNAA, 89 Our. Foto JNG)



Cálice doado por D. Gueda Mendes ao mosteiro de Refojos de Basto (Coimbra, MNMC, 6030. Foto JNG)

A importância simbólica atribuída aos cálices explica a sua proeminência nos tesouros das igrejas e a sua preferência entre as doações de objetos sumptuários às mesmas, no decurso dos séculos. Este último facto é comprovado pelas inscrições que encontramos em quatro dos cinco cálices românicos que nos chegaram. Três delas identificam os respetivos doadores e permitem datar os objetos com alguma segurança, vantagem muito rara no que toca ao estudo da ourivesaria: o cálice oferecido pela Rainha D. Dulce ([1153-1159]-1198), esposa de D. Sancho I (-1211), ao Mosteiro de Alcobaça (1186-1198); a peça com que o mesmo casal régio dotou o de Santa Marinha da Costa (1187); o legado pelo nobre D. Gueda Mendes ao Mosteiro de Refojos de Basto, em 1152. A presença das inscrições e a origem social dos doadores, figuras de boa memória para os locais que os acolheram, determinou, decerto, a sobrevivência destes objetos. A datação segura permite a comparação com peças forâneas da mesma época, demonstrando igualmente a qualidade técnica destas obras, representativas do melhor que a ourivesaria europeia então produzia. Nos três casos, as legendas identificadoras correm sobre o rebordo do pé, um dos locais preferidos pelos ourives medievais para as alojar, de acordo com Leclercq-Marx. No caso da peça doada por D. Dulce ao mosteiro de Alcobaça, a inscrição corre na face interna do rebordo da base, tornando-a invisível, solução que expressa intencionalidade. O cálice de Santa Marinha da Costa foi transformado, no nó e na haste, durante o período gótico, pelo que a preservação do pé com a respetiva inscrição corrobora o valor de memória que lhe foi atribuído pelos monges.

Um dos cálices proveniente do mosteiro de Alcobaça (Inv. nº 91) integra uma inscrição patente na parte inferior da base cónica, na qual se pode ler + CALIX ISTE AD HONOREM DEI ET SANCTE MARIE DE ALCOBACIA FACTVS EST, ou seja, que foi "feito para honra de Deus e de Santa Maria de Alcobaça". Ao contrário dos restantes casos que nos chegaram, a legenda não indica o nome dos doadores. E apesar de não ser de excluir que este vaso resulte de bens dotados por D. Sancho I ao referido mosteiro, certo é que a dedicatória louva, acima de tudo, o local e a função de honrar e servir a Deus. Como afirma Maria João Branco, podemos olhar este rei, "ao contrário do que se tem dito frequentemente", "como um homem religioso e crente" e entender as doações do monarca às igrejas como o desejo único "de dotar uma igreja". Na linha desta

autora, recordamos que para além dos cálices, o monarca legou também bens para a execução de uma cruz de ouro para o mosteiro de Santa Cruz, peça que detinha uma partícula do Santo Lenho, tal como já foi exposto. A atenção do casal régio centra-se em objetos relacionados com o altar, imprescindíveis para o sacrifício da Missa. Com estas doações, D. Sancho I e D. Dulce afirmavam assim a sua devoção para com o mais sagrado dos sacramentos. A memória dos monarcas ficava eternamente associada à Eucaristia e, de cada vez que os objetos oferecidos fossem erguidos no altar, acolhiam o milagre que convertia o pão e o vinho no Verdadeiro Corpo e Sangue do Cristo.

O culto cristão estabelece, assim, uma estreita relação com o Corpo do Senhor, mas também com as relíquias dos santos, formadas pelos corpos ou parcelas dos mesmos, o que se traduz na necessária execução de recipientes para os acolher. As duas arcas do tesouro de Viseu exibem uma das tipologias mais frequentes à época, um protótipo da Arca da Aliança, na leitura de Kessler, realidades matéricas destinadas a guardar o inefável, desempenhando um papel fundamental na construção da santidade durante a Idade Média. Na ótica do autor, a riqueza dos materiais escolhidos estimula a atenção dos fiéis sobre a natureza mais sagrada do que se conserva no interior, subterfúgio que ajuda a compreender a importância assumida pela arte dos metais, dos esmaltes, das gemas e de outras matérias sumptuosas no período medieval. Adaptando as palavras de Schmitt, os relicários tornam presente o ausente, visível o invisível, mostrando mesmo o que pode não existir. As arcas seriam as formas mais recorrentes para receber relíquias, tal como ficou demonstrado pelo teor do inventário do tesouro da colegiada de Guimarães, de 1286. Se hoje desconhecemos o conteúdo original dos cofres de Viseu, no díptico relicário de Arouca os *tituli* identificam as quinze relíquias inseridas nos *loculi* e asseguram o prestígio que estas conquistaram entre os devotos: os dois protomártires (São João Batista e Santo Estevão), quatro apóstolos, duas santas mártires, três nomes relacionados com o

Cálices do mosteiro de Alcobaça (Lisboa, MNAA, 90 Our e 91 Our. Fotos JNG)



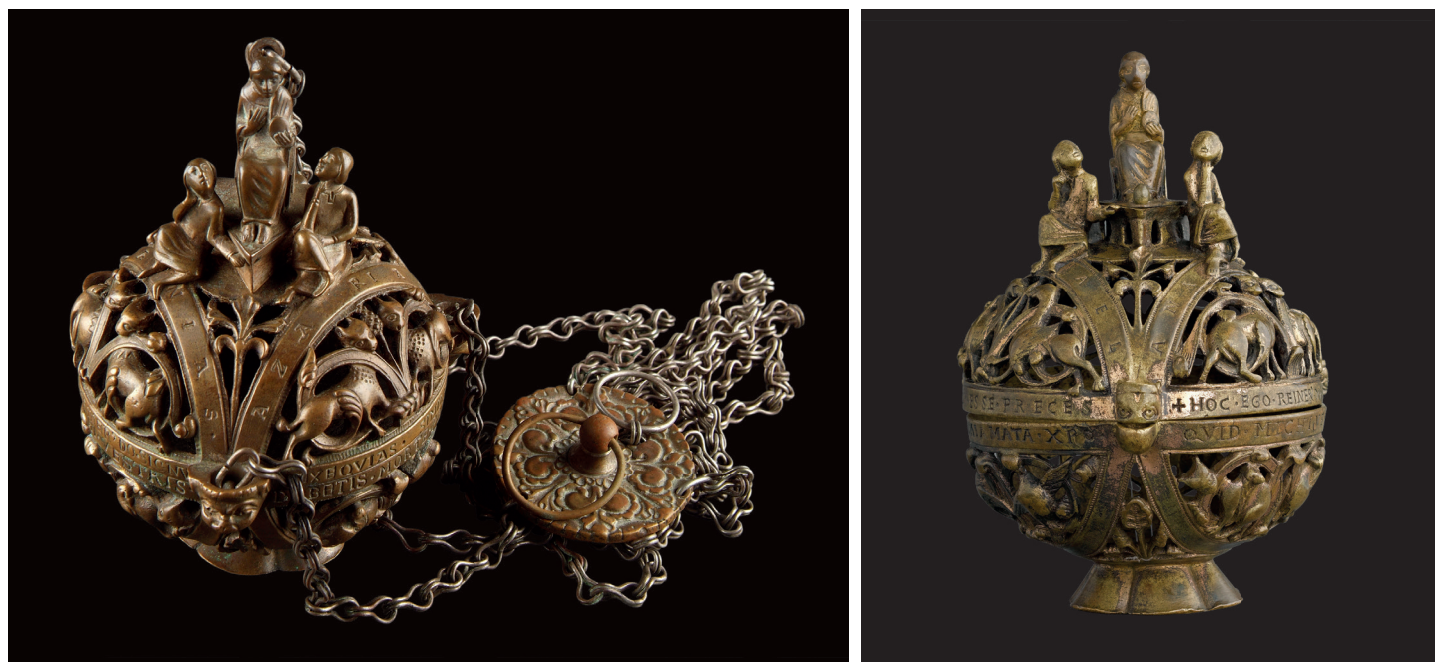


Arcas-relicário da Sé de Viseu (Tesouro Museu da Sé de Viseu, inv. nº 80 e 81. Fotos Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu)

santoral da região do Mosa, uma partícula da *esponja do Senhor*, símbolo da Paixão do Cristo, e outras dos *innocentibus*, os libertados da culpa e do pecado através da morte. Assim se explica, igualmente, a estreita relação entre os relicários e o sacrifício eucarístico realizado no altar de que fala Angheben, associação reforçada pelas imagens da vida e morte do Cristo na Cruz, exibidas nestes objetos. Os santos representados nos relicários destinavam-se, também, a receber as orações e os pedidos dos devotos, aqueles que, pelo seu exemplo, não serão julgados e que aguardam pacientemente pela Segunda Vinda.

Apesar de não terem chegado exemplares até nós, a documentação confirma a importância dos objetos de iluminação, em número abundante e de diferentes tipologias. O inventário da colegiada de Guimarães de 1286, várias vezes citado, lista seis lâmpadas de prata, três maiores e duas menores e uma outra sobre o altar, dois castiçais do mesmo metal e quatro de "alimoges". A luz ativa o sentido da visão durante os rituais, o primeiro dos cinco na ordem da hierarquia cristã segundo Palazzo, indispensável para marcar a presença divina. Reclamada permanentemente em frente ao altar e relíquias sagradas, a luz era reforçada no momento da Consagração, sendo indispensável também a abrir as procissões litúrgicas.

Os turíbulos, peças destinadas a queimar o incenso, marcam também presença permanente nas fontes conhecidas, podendo ser de prata na sua cor ou dourada, embora devessem proliferar os de cobre ou latão na maior parte das igrejas. As peças que nos chegaram do mundo medieval são mais tardias, provavelmente não anteriores ao século XV, embora a datação destes objetos seja bastante complexa devido à manutenção das formas ao longo do tempo. A sua presença era fundamental durante a missa, nomeadamente para a leitura das escrituras e celebração da Eucaristia, mas também no decorrer das procissões litúrgicas, uma vez que materializam o processo de purificação do espaço percorrido no decurso da deambulação, como referem Collomb e Rihouet. No seguimento da leitura do Evangelho, cujos livros recebiam também sumptuosas capas de prata e outros ricos materiais, dois turiferários incensavam o espaço e o Livro Sagrado, dirigindo o fumo do incenso para o nariz dos fiéis, uma prática conhecida pelo menos desde o século IX. Esta experiência oferecia aos crentes não só a estimulação do olfato, mas também a do gosto, uma vez que conduziam o fumo, com as mãos, para as bocas abertas, inalando e ingerindo a Palavra de Deus com o corpo e com a alma, tal



Turíbulo. À esquerda do Museu de Arte Sacra do Funchal e à direita do Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. n.º A 82
(Fotos do Museu de Arte Sacra do Funchal e do Palais de Beaux-Arts de Lille)

como refere Westermann-Angerhausen. O incenso era benzido durante o ofertório, sendo depois usado na purificação do altar, cruz, relíquias (se existissem), imagens e oblatas antes da Consagração.

A descrição detalhada da execução de dois turíbulo, deixada pelo monge Theophilus, permite inferir sobre a importância simbólica que estes objetos conheceram na cronologia em análise. O texto, bem estudado por Gousset (que analisou cerca de vinte incensórios românicos) e mais recentemente por Westermann-Angerhausen, explana a execução dessas peças, uma obtida a partir da técnica de repuxado e a outra por fundição. As camadas de microarquitecturas que os caracterizam projetam a imagem da Jerusalém Celeste, para onde se elevam as orações dos fiéis materializadas no fumo do incenso, conforme relata o Salmo 140. Compostos por duas meias esferas e movimentados através das cinco cadeias de suspensão, a complexa ornamentação destas pequenas peças garantiu a sobrevivência de algumas e a grande admiração que estudiosos e colecionadores lhes votaram no século XIX, com a afirmação de um gosto cultural que voltava os olhos para o passado, em particular para o mundo medieval.

O Museu de Arte Sacra do Funchal conserva uma destas cópias, proveniente da paróquia de Água da Pena. A peça reproduz uma original executada entre 1160-1165, atualmente exposta no museu do Palais de Beaux-Arts, de Lille (Inv. n.º A 82). O turíbulo original, executado em latão fundido e cinzelado, apresenta uma rica ornamentação composta por folhagens enroladas e habitadas por animais fantásticos, nomeadamente grifos e quimeras. O remate exhibe um conjunto escultórico composto pelos Três Jovens Hebreus salvos por um anjo (Hananiah, Michael e Azarias), depois de terem sido condenados à morte numa fornalha, por se recusarem a adorar a estátua de ouro erigida pelo Rei Nabucodonosor (Dn 3). A posição das pequenas figuras, sentadas sobre o opérculo de onde sai o fumo, demonstra bem a posição de Bonne, quando afirma que no mundo medieval, a ornamentação não pode ser dissociada da função do objeto que orna. Nas palavras do autor, o *ornatus* (tradução latina do *cosmos* grego) designa a ordem e, consequentemente, a beleza deixada por Deus na Criação. A cópia reproduziu fielmente as inscrições originais, transcritas por Eduardo Pereira: na tampa o nome dos três jovens; na base da chaminé HOC EGO REINER DO – SIGNU – EXEQUIAS SIMILES ET REOR ESSE PRECES; no bordo do braseiro QUID – MICH – VESTRIS – DEBETIS – MORTE – POTITO – VRASTIMIAMATA – XPO. Narrativa e



Crossa de báculo dita de Santo Ovídio ou de São Geraldo
(Museu do Tesouro da Sé de Braga. Foto JNG)



Crossa de báculo da Ermida do Paiva (Lisboa, MNAA, 8 Our. Foto JNG)

legendas assumem um sentido salvífico e o doador, de nome Rénier, oferece o incensório na esperança de um funeral digno e que as orações de todos fossem como incenso para Cristo.

Esta articulação decorativa entre a imagem e a função do objeto que a contém é também perceptível nas crossas dos báculos, as insígnias dos altos dignatários eclesiásticos e abaciais, símbolo da sua autoridade e jurisdição. A gramática floral que as distingue é associada ao milagre do florescimento da vara de Aarão por vontade divina (Nm 17, 20 e 23), prefiguração dos que receberam a missão de dirigir as suas Dioceses ou Abadias em nome do Papa e do Altíssimo. Estes ornamentos abundam na crossa dita de São Teotónio, estando presentes também nas do tesouro da Sé de Braga (ligada aos nomes de Santo Ovídio e São Geraldo) e na encontrada na Ermida do Paiva. Estas duas enquadram-se no abundante grupo das que exibem corpo de serpente ou dragão, o ser maligno vencido pela Mãe e pelo Filho no final dos tempos. Se a crossa de Paiva foi encontrada em finais do século XIX esquecida “numa gaveta de farrapos”, segundo Filipe Simões, a de Braga e de Coimbra encontram-se associadas a santos

bispos, circunstâncias que terão determinado a sua sobrevivência. Os báculos eram entregues no momento da Consagração e ungidos com o óleo do Santo Crisma, acompanhando depois o seu pastor, primeiro em vida e, alguns, na morte.

A ourivesaria do mundo medieval tem granjeado um novo olhar nos últimos anos. Para Terrier Aliferis, esta foi, sem dúvida, a atividade dominante da segunda metade do século XII e, segundo Duby, a principal área de pesquisa artística. Ao trabalhar com os metais preciosos, os ourives assumiam uma posição social privilegiada. Apesar de conhecermos poucos nomes, importa recordar que aos comitentes interessava menos a denominação dos executantes das peças, mas mais a relação das mesmas com o sagrado. A celebração do culto cristão e a afirmação da liturgia romana, que alimentou a teatralização dos rituais, reclamavam a existência de objetos sumptuosos indispensáveis às celebrações. Todas as peças que nos chegaram dos séculos XII e XIII cumpriram, de facto, originalmente, uma função religiosa. Cálices, patenas, cruzes, relicários, capas de livros e crossas fazem parte do *ministerium*, ou seja, dos bens necessários à celebração do culto. As condições sociopolíticas foram favoráveis, na Europa, ao aumento de encomendas, situação partilhada no atual território português, com o enriquecimento dos tesouros fruto da guerra contra o muçulmano.

Os objetos indispensáveis aos ritos, com particular destaque para os da Missa, reúnem um conjunto alargado de imagens que atribuem novas qualidades aos rituais litúrgicos, tal como assinalou Cordez. Nos textos bíblicos abundam as referências aos metais e pedras preciosas, matérias que, pela sua tenacidade, sugerem eternidade e durabilidade. O Salmo 12 (11) converte a prata numa alegoria à comunicação sagrada – “As palavras do Senhor são verdadeiras /são como a prata limpa no crisol, /sete vezes refinada” e Kessler recorda que, nas Escrituras, o esplendor da sabedoria é frequentemente associado ao ouro e o brilho das palavras à prata. Pela sua beleza, custo e poder atrativo estes metais foram preferencialmente usados nos *vasa sacra*, relicários, cruzes e outros objetos preciosos, e Deus comunica não só através das palavras, mas também através das coisas, constituindo a materialidade um caminho para a Contemplação do inefável.

Bibliografia

- ALMEIDA, C.A.F., 1986b, p. 85; ALMEIDA, C.A.F. e BARROCA, M.J., 2002, pp. 252-253; ALMEIDA, E., 1926-29, pp. 27 e 40-45; ANGHEBEN, M., 2016, p. 174; ANGHEBEN, M., 2022, pp. 75-76; ARQ. SANTA MAFALDA, 1749-55; BASCHET, J., 2008, pp. 9-11; BONNE, J.-C., 2015, pp. 199-200; CAMBIER, H., 2019, 13, p. 21; COLLOMB, P. e RIHOUEY, P., 2015, pp. 148 e 151; CORDEZ, P., 2015, p. 121; COSTA, A.J., 1983b, p. 71; DIÁRIO DA REPÚBLICA, 2006, n.º 137/2006, Série I de 2006-07-18; DUBY, G., 1979, pp. 33-36; DUMARGE, A.-C., 2016, pp. 2-3; GEORGES, P., in *SIGNUM SALUTIS. CRUCES DE ORFÈBRERÍA DE LOS SIGLOS V AL XII, s.v. "Santa Cruz de Liège"*, 2008, pp. 208-212; GOLSENNE, T., 2015, p. 181; GOMES, S.A., 2002, pp. 272 e 281; GONÇALVES, A.N., 1984a, pp. 39-88; GOUSSET, 1982, pp. 81-106; IPM, 2003a, pp. 22-35; KESSLER, H.L., 2011, p. 50; KESSLER, H.L., 2014, pp. 83-84; LEAL, A.S.B.P., 1873-90, 7, p. 120; LECLERQ-MARX, J., 2003, pp. 133-135; PALAZZO, E., 2016, pp. 44, 56; PEREIRA, E.C.N., 1957, pp. 1363-1364; ROSAS, L.M.C., 2012, pp. 299-301; ROSAS, L.M.C., 2021, p. 17; SANTA MARIA, N., 1668, pp. 66, 75, 249 e 352; SANSTERRE, J.-M., 2015b, pp. 171-174; SANTOS, A.P.M., 2016; SCHMITT, J.-C., 2015, p. 17; SOALHEIRO, J., in *CRISTO FONTE DE ESPERANÇA, s.v. "Turíbulo"*, 2000, p. 391; TERRIER ALIFERIS, L., 2016, pp. 43-45; THEOPHILUS, 1843; WESTERMANN-ANGERHAUSEN, H., 2016, pp. 196-197 e 202; WIRTH, J., 2015, pp. 160-161.

