

Museu Nacional de Machado de Castro

O MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO situa-se na freguesia da Sé Nova de Coimbra, no Largo Dr. José Rodrigues. A sua localização fica muito próxima da Cidade Universitária, na zona conhecida como Alta de Coimbra. Criado em 1911 e aberto ao público em 1913 apresenta-se, hoje, muito ampliado e renovado. Integra a área classificada pela UNESCO como Património Mundial do Bem Universidade de Coimbra - Alta e Sofia.

Ocupando um conjunto de edifícios, como o paço episcopal que teve origem na Idade Média, os vestígios arqueológicos da igreja românica de São João de Almedina, que integrava o paço, a igreja dos séculos XVII e XVIII

que a substituíra e o criptopórtico romano, o Museu tem uma rica coleção composta por objetos de longa cronologia que demonstram a importância e o dinamismo da cidade e da região. Entre as coleções de arqueologia e de escultura, destaca-se o acervo de objetos hispano-visigóticos, românicos, góticos e renascentistas. Da Idade Média, o Museu guarda ainda uma importante coleção de ourivesaria e torêutica.

Texto: LCR/Museu Nacional Machado de Castro
(museumachadocastro.gov.pt) - Foto: JNC

Vista panorâmica de Coimbra. Destaca-se no primeiro plano, à esquerda, a Sé Velha, e num segundo plano, à direita, o Museu Nacional de Machado de Castro e a Sé Nova



CLAUSTRO DE SÃO JOÃO DE ALMEDINA

Foi em Coimbra que o românico português desenvolveu a sua expressão mais erudita, sendo também um dos focos onde a arquitetura românica mais cedo se implantou,

miscigenando-se com as tradições da artesanaria moçárabe muito presentes nesta cidade. O dinamismo de Coimbra está bem patente na arquitetura do século XII, que traduz a importância do então principal pólo da atividade política e administrativa. D. Afonso Henriques, ainda infante,

escolheu Coimbra como capital do reino que se desenhava. Esta cidade foi o centro dinamizador de uma região em expansão económica, muito aberta a influências estrangeiras. Por estas razões e devido às qualidades do calcário brando aí abundante, escreveu C. A. Ferreira de Almeida que "o românico de Coimbra tem uma antiguidade, uma excelência, uma abundância e uma variedade de formas que fazem dele o núcleo mais denso e mais importante deste estilo em Portugal".

A expansão da arquitectura românica em Portugal coincide com o longo reinado de D. Afonso Henriques (1143-1185). Foi nesta época que se iniciaram as obras românicas das sés de Lisboa, de Coimbra e do Porto e que se construiu o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, que incorporava na sua torre-pórtico o panteão da I^a dinastia. O mosteiro, fundado em 1131, apresentava uma arquitectura completamente nova no contexto do românico que então se difundia em Portugal, acusando influências da arquitectura românica da Borgonha como Cluny II, Tournus, Paray-le-Monial e Romainmotier. Como afirma C.

A. Ferreira de Almeida, o mosteiro de Santa Cruz "é uma esplendida expressão da abertura e das experiências europeizantes do Portugal de então". A Sé-Velha de Coimbra, obra de importância maior no desenvolvimento do estilo românico em Portugal, teve início no século XII, muito embora a sua cronologia seja ainda controversa. Os seus arquitetos foram os mestres Roberto, autor do projeto da Sé de Lisboa, Bernardo e Soeiro, sendo os dois primeiros de proveniência forânea.

Em 1083, na área do antigo forum, já existia a igreja de São João de Almedina. Conforme testemunham dois documentos, decorriam obras em São João entre 1128 e 1131, muito embora não seja claro se estas obras se referem à igreja, ao claustro ou a outra dependência. Posteriormente, segundo Jorge de Alarcão, seria construída uma nova igreja sagrada entre 1192 e 1206. Esta sequência de construções não colhe a concordância dos autores que escreveram sobre São João de Almedina. Para C. A. Ferreira de Almeida terá sido esta a primeira igreja românica a ser construída em Coimbra. Edificada a partir de 1129 estaria ao serviço do culto em 1138, embora a sua sagração seja

Claustro de São João de Almedina. Perspetiva geral





Claustro de São João de Almedina. Pormenor

muito posterior. Segundo Nogueira Gonçalves, o templo estaria terminado pouco depois de 1143.

O Museu Machado e Castro guarda uma epígrafe (Inv. n.º 5723) proveniente desta igreja, datada de 24 de abril de 1206, cuja leitura, da autoria de Mário Barroca, se apresenta:

+ : VIII : K(alen)DAS : M[aii obiit] / FAMULUS : DEI :
 MICHAEL : PET[ri] / O(u)I : SUO : CENSU : PROPR[io] / HANC :
 ECCL(es)AM
 AB : EP(iscop)O : DO[mno] / PETRO : FEC[it cons]ECR[ari era]
 / [M] CC [X' IIII]

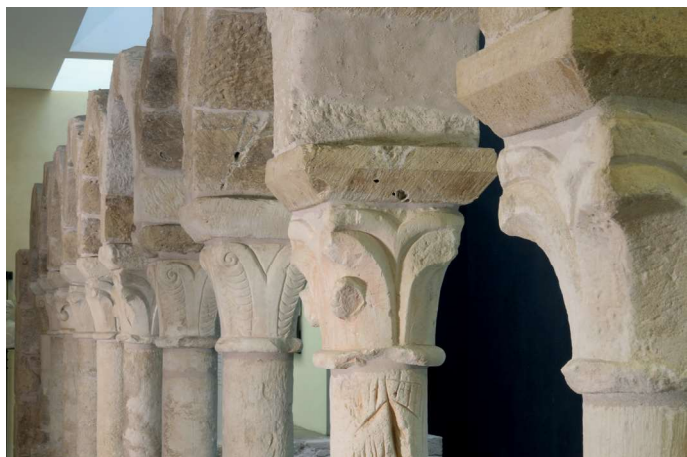
A inscrição obituária informa que D. Miguel Peres mandou consagrar a igreja, sendo a cerimónia presidida pelo bispo D. Pedro Soares (1192-1233).

O claustro de Almedina ou melhor, parcelas das suas arcadas, integra hoje o Museu Nacional Machado de Castro, juntamente com os vestígios arqueológicos da igreja à qual pertencia, onde está reconstruído. Não são unânimes os autores quanto à cronologia destas arcadas ou mesmo no que respeita à sua função original, uma vez que tem

sido colocada a hipótese de o conjunto fazer parte de uma galeria e não de um claustro. António Nogueira Gonçalves propõe uma data dos meados da primeira metade do século XII, opinião seguida por C. A. Ferreira de Almeida, muito embora este autor considere que há elementos do claustro que podem ser dos finais do século XI, como um capitel cúbico e algumas bases. À construção do claustro, segundo Virgílio Correia, deve ser atribuída uma data entre os finais do século XI e os inícios do século XII, enquanto Manuel Real sugere uma cronologia do final do século XI.

Os elementos reunidos na reconstituição de uma parcela do claustro mostram capitéis vegetalistas, conjugando exemplares de estética moçárabe com capitéis românicos. As bases apresentam pequenas diferenças entre si, sendo no entanto predominantes as bases mais utilizadas na arquitetura românica e compostas por um toro seguido de escócia mais larga e novo toro.

Gravada num dos colonelos, uma inscrição datada hipoteticamente do século XIV apesar de muito truncada sugere um conteúdo funerário, como notou Mário Barroca, autor da leitura que se apresenta.



Claustro de São João de Almedina. Pormenor

Claustro de São João de Almedina. Pormenor de capitel e inscrição



EU (?) : JAS [...] / DO : AQ(u)I : PE[...] / MAI [...] / CABO [...]

Sendo praticamente inexistentes os claustros da época românica que se conservaram em Portugal, com exceção

de pequenas parcelas, o claustro de Almedina tem, por essa razão, um acentuado valor patrimonial, constituindo também um dos testemunhos mais antigos do românico de Coimbra.

Texto: LCR - Fotos: JNG

Bibliografia

ALARCÃO, J., 2008, pp. 29, 43, 105 e 107; ALMEIDA, C.A.F., 1986b, pp. 113; ALMEIDA, C.A.F., 1987b, pp. 28-29; ALMEIDA, C.A.F., 2001, pp. 130-131; BARROCA, M.J., 2000a, Insc. n.º 258 (de 1206, abril, 24) e Insc. n.º 692 [século XIV]; CORREIA, V., 1946, I, p. 59; DAVID, P., 1947, p. 36; GONÇALVES, A.N., 1938, pp. 9-13; REAL, M.L., 1974, pp. 49-52.

SÃO JOÃO EVANGELISTA

A imagem de São João Evangelista em calcário, proveniente da igreja de São João de Almedina e que se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro (Inv. 10127), está muito fragmentada. Apesar de se encontrar incompleta, a sua frontalidade e o facto de apresentar os braços e as mãos muito presos ao peito sugerem que remonte ao século XII. A presença do livro que a imagem ostenta e o tipo de barba do personagem conduziram Manuel Real a colocar a hipótese de se tratar de São João Evangelista, o orago da igreja.

A imagem foi encontrada em escavações realizadas em 1938 no pátio externo do Museu, contíguo à primitiva igreja românica de São João de Almedina reformada na época barroca. Em 2007, durante as obras de remodelação do Museu, encontrou-se a cabeça de uma estátua em calcário que acusa grande rigidez. Segundo Ricardo J. Costeira da Silva, o tratamento dado à parte posterior desta peça sugere que estaria adossada a uma parede ou embutida em nicho, concluindo o autor que, dadas as suas características técnicas, este fragmento "constituiu um novo e raro exemplar da escultura de vulto românica (ou mesmo pré-românica) que deverá ser associado à escassa listagem conhecida para o nosso território".

Entre as esculturas de vulto desta época, outro exemplar que também integra a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC 3936), o Anjo da Sé do Porto, é uma das raras peças atribuídas à época românica que se conservam em Portugal. Proveniente da sé portuense, a escultura em granito com cerca de 1200 mm apresenta importantes lacunas que dificultam a sua análise, muito embora o tipo de pregueado das vestes da parte frontal, curvilíneo e denso junto das pernas, indique semelhanças com o esquematismo românico próprio do centro e oeste de França, desde o Saintonge à região de Paris.



Imagem de São João Evangelista, proveniente da igreja de São João de Almedina (Inv. 10127)



Baixo relevo proveniente de São João de Almedina (Inv. 10120)

Além destes dois exemplares, contam-se as imagens que compõem a Anunciação da igreja de Carrazedo de Montenegro (Chaves), com *circa* 1550 mm de altura, são "a mais significativa e eloquente amostra da arte derivada de Mestre Mateus" existente em Portugal, como notou C. A. Ferreira de Almeida. Nossa Senhora, de fatura mais rígida que o arcanjo, apresenta-se coroada como a Virgem da Anunciação do Mosteiro de Cambrón (Sabara, Zaragoza). O arcanjo cruza a perna esquerda sobre a direita, em posição que recorda a do profeta Daniel do Pórtico da Glória (Catedral de Santiago de Compostela). Segundo C. A. Ferreira de Almeida as comparações com este grupo transmontano encontram-se na Galiza, nomeadamente no tímpano da igreja de Santa Maria de Iria Flávia (Pádron, Corunha) e no Pórtico do Paraíso da catedral de Orense.

As campanhas arqueológicas ocorridas nas duas primeiras décadas do século XXI no Museu Nacional de Machado de Castro revelaram uma série de fragmentos de escultura com figura humana, vegetalista e geométrica. A associação destas peças com as que já faziam parte da coleção do Museu (Inv. MNMC 10116, 10120, 10126, 10072, 10085) conduziram Ricardo J. Costeira da Silva a concluir que o portal ocidental da igreja era ricamente iconografado. Entre os fragmentos referidos merece especial atenção o que mostra duas grandes mãos que envolvem uma cabeça humana (Inv. 10072), dada a sua semelhança com uma escultura do Juízo Final do tímpano da catedral de Saint-Lazare d'Autun (século XII). No portal da catedral francesa, no lado dos condenados ao inferno,



Baixo relevo e cabeça de santo provenientes de São João de Almedina (Inv. 10085 e 12341)

emergem duas mãos de grandes dimensões que envolvem a cabeça de um condenado. Segundo Chiara Frugoni trata-se de uma extraordinária invenção de Gislebert, o escultor de Autun. As mãos que saem de parte nenhuma agarram em tenaz a cabeça do pecador, imobilizando-o. Os dedos, finos e em forma de gancho, exprimem um horror e uma angústia tão violentas que não é necessária a presença de forquilhas ou outros instrumentos para contar a história do destino daquele condenado. Chiara Frugoni considera que estamos na presença da alegoria a um vício grave, *radix vitiorum*, o pecado do orgulho. A semelhança entre a escultura de Autun e o fragmento originário de São João de Almedina é muito evidente. O carácter fragmentário desta peça e o facto de se encontrar fora do seu

contexto não permitem avançar muito mais. Todavia, são bem conhecidas as transferências artísticas entre o românico francês e o românico de Coimbra.

Texto: LCR - Foto: JNG

Bibliografia

ALARCÃO J., 2008, pp. 29, 43, 105-107; ALMEIDA, C.A.F., 1983b, p. 11; ALMEIDA C.A.F., 1986b, p. 113; ALMEIDA C.A.F., 1987b, pp. 28-29; ALMEIDA C.A.F., 2001, pp. 130-131; BARROCA, M.J., 2000a, Insc. n.º 258 (de 1206, abril, 24); CORREIA, V., 1946, I, p. 59; DAVID, P., 1947, p. 36; FRUGONI, C., 2015, pp. 14-16; GONÇALVES, A.N., 1938, pp. 9-13; LPRETO, doc. n.º 456 (de 1086); REAL, M.L., 1974, pp. 49-52, 77-61; SILVA, R.J.C., 2015, pp. 304-305 e 309-312.

CAPITÉIS ROMÂNICOS

O capitel de pilastra (Inv. 10454; E338) em calcário (400 x 425 x 400 mm) que integra a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro, apresenta as três faces esculpidas. Sobre uma decoração vegetalista que emerge na parte superior do cesto, a face principal é ocupada por

duas águias afrontadas que bebem do mesmo cálice/taça. Na base do cálice uma cabeça animalista, em posição invertida e com os olhos muito marcados, abocanha o objeto. Na face direita repete-se o mesmo motivo. Nas arestas, uma cabeça, semelhante à já descrita, segura com a boca um motivo vegetalista sobre o qual assentam as patas das aves que se encontram na face central e nas laterais. Na face esquerda, uma ave abocanha um peixe que uma sereia segura com a mão direita. Com a mão esquerda, a sereia, cujo peito e cabelos estão descobertos, segura a cauda de escamas detalhadamente esculpidas. O colarinho do capitel apresenta um toro liso sobre outro toro com um motivo fitomórfico.

O motivo da sereia-peixe é amplamente glosado no românico português. O Museu de Alberto Sampaio guarda dois exemplares (MAS, L-24 e L25) que poderão ter pertencido ao portal da igreja românica de Santa Maria da Oliveira, reformada posteriormente entre o final do século XIV e o início do século XV. A peça (MAS, L-24) é um capitel de pilastra que apresenta decoração vegetalista na parte superior do cesto, semelhante à do capitel de Coimbra. A sereia segura a cauda com a mão direita e um peixe com a esquerda, num esquema compositivo semelhante à



Capitel de pilastra. Museu Nacional de Machado de Castro (Inv. 10454; E338). Fotógrafo: Arnaldo Soares. Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)©

do capitel do MNMC. Todavia, a conjugação entre o material utilizado, o granito, e/ou a fatura de artista menos hábil resulta numa peça bem menos requintada que a de Coimbra. O tema da sereia-peixe de cauda dupla ou única está presente em capitéis das igrejas de Rio Mau (Vila do Conde), São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim), São Salvador de Travanca (Amarante), Santo André de Vila Boa de Quires (Marco de Canaveses), Santa Maria Maior de Tarouquela (Cinfães), São Salvador de Ansiães (Carrazeda de Ansiães) e Santa Maria de Almacave (Lamego), entre outros exemplares cuja localização ilustra a amplitude geográfica do tema no românico português.

Motivo com longas raízes no tempo, que remonta à antiguidade, a sereia é representada de duas formas distintas. A sereia-pássaro foi a tipologia mais frequente desde a antiguidade até à alta idade média. Na época românica a sereia-peixe será a mais glosada por toda a Europa, muito embora a sereia-ave continue a emergir na longa diacronia. Na região do Auvergne e do Loire, nos reinos hispânicos, Itália, Alemanha, Grã-Bretanha e Portugal a escultura arquitetónica apresenta fundamentalmente dois tipos de sereia-peixe: a sereia de uma cauda e a de cauda dupla. A sereia de uma cauda apresenta uma riquíssima gama de

variantes iconográficas. Frequentemente, sustenta a cauda com uma das mãos enquanto a outra pode apresentar um peixe, um remo ou um espelho e um pente, entre outros objetos. Embora esta representação seja frequente em aduelas, frisos e outras peças é nos capitéis que a sereia de uma cauda aparece esculpida preferencialmente, segundo as tipologias propostas por M. I. Rodríguez López.

O sentido negativo da imagem da sereia como sedutora dos navegantes que se perdem com o seu canto, é referido por Homero no canto XII da Odisseia. Este sentido negativo adquire um carácter moralizador nas fontes literárias medievais. No *Physiologus* (séculos II-III), nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha (século VII) ou no *Cambridge Bestiary* (1220), entre outros, as sereias são descritas como seres cruéis. Sob o encanto das suas formosas vozes, os humanos ficam num estado semelhante ao de um profundo sono e vulneráveis ao ataque arrebatador do inimigo ou seja, o diabo.

O capitel de pilastra (Inv. 9260; E339) em calcário (370 x 410 x 395 mm) que integra igualmente a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro, apresenta as três faces esculpidas embora com lacunas na sua face frontal. Nas faces laterais, dois leões rampantes afrontam

Capitel de pilastra. Museu Nacional de Machado de Castro (Inv. 9260; E339).

Fotógrafo: Arnaldo Soares. Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)©



as cabeças na aresta. Das suas bocas sai um motivo vegetalista que uma cabeça invertida, de orelhas pontiagudas, abocanha. Entre os motivos vegetalistas foi esculpida uma pinha. Na mesma face, outro leão rompante volta a cabeça no sentido oposto, adossando-se com um dos leões da face central. Entre ambos estão presentes o mesmo motivo vegetalista e a cabeça invertida semelhante à anteriormente descrita. Esta composição é repetida na outra face lateral do capitel. Embora de menores dimensões que o capitel de pilastra onde figura a sereia, há claras semelhanças entre as duas peças tanto na forma de esculpir como no motivo vegetalista que emerge na parte superior do cesto.

O tema dos leões afrontados é, sem dúvida, um dos mais glosados na arte românica da Europa ocidental. Encontramos este tema em capitéis de portal, arco triunfal, colunas que dividem as naves, tímpanos, relevos encastrados nas fachadas ou capitéis de claustro. Além do significado simbólico e iconográfico que certamente tem, a figura do leão presta-se às constantes que melhor caracterizam a escultura românica: o gosto pela simetria, o preenchimento do campo escultórico com a comprida cauda que permite efeitos visuais multímodos, como o prolongamento ornamental do corpo do animal ou o desdobramento de uma figura com uma cabeça comum nas duas faces de um capitel. Este tema é frequente em Castela, Leão e França, nomeadamente na região do Poitou onde o leão, aí particularmente glosado, já mereceu o estudo de M. I. Takeshita.

Uma grande parte da escultura românica portuguesa evidencia a conceção do portal como Porta do Céu ou Pórtico da Glória e tem um claro sentido apotropaico expresso ora em signos como o nó de Salomão, o pentalfa ou os discos helicoidais, ora na presença de animais míticos, como as harpias, ou terríficos como a serpente, o cão e o leão.

Entre as várias representações do leão com duas cabeças que se afrontam na esquina do capitel, destacamos o capitel do interior da igreja de São Pedro de Rates. Noutros casos os leões engolem uma figura humana, como no arco triunfal da igreja de São Salvador de Bravães (Ponte da Barca) ou, em composição de mais claro sentido, integram a cena vetero-testamentária de Daniel na Cova dos Leões (charola do Convento de Cristo, Tomar), um dos temas mais comuns do românico do ocidente europeu.

Animal de guarda, e símbolo mais erudito que o cão ou a serpente, o leão está presente com o sentido de defesa no portal sul de São Pedro de Rates, na fachada ocidental de Santa Maria Maior de Tarouquela, suportando o tímpano do portal axial de São Pedro das Águias (Tabuaço), em mísulas de Sanfins de Friestas (Valença) e em São Salvador de Ansiães, onde dois leões de olhos bem abertos servem

de gonzos na parte interna do portal principal, demonstrando claramente o seu simbolismo de animal de guarda. A propósito deste exemplar, C. A. Ferreira de Almeida refere que, conforme a crença de então, se acreditava que o leão, mesmo dormindo, estava sempre de olhos abertos.

Na escultura românica não é tanto a *natureza* do animal em si própria que é significativa mas sim a relação na qual ele se insere. Na simbólica medieval todos os animais são ambivalentes, assumindo um carácter positivo ou negativo. M. Durliat, a propósito das representações iconográficas dos animais na época românica, sublinhou justamente que o mesmo animal pode ser simultaneamente uma coisa e o seu contrário.

O leão pode simbolizar os animais hostis e ser a própria imagem do demónio, conforme a mensagem de São Pedro (1 Pe. 5: 8-9): "sede sóbrios e vigiai, pois o vosso adversário, o diabo, como um leão a rugir, anda a rondarvos, procurando a quem devorar" (1 Pe. 5, 8). A Bíblia, que menciona o leão 157 vezes, projeta essa imagem ambivalente. Nos salmos (Sal. 7, 3; Sal. 9, 9; Sal. 22, 13. 21; Sal. 56, 5; Sal. 90, 13) e em outras passagens (2 Tm. 4, 17), o leão é uma criatura claramente hostil e perigosa. Já a visão positiva do leão está presente tanto no Apocalipse, onde Cristo é aclamado como o Leão de Judá (Ap. 5, 5), como no Antigo Testamento onde o leão é visto como uma animal forte e valente. No *Physiologus* e nos bestiários o carácter positivo do leão está relacionado com a sua própria natureza, sendo uma das suas virtudes a de dar vida às crias nado-mortas. Esta *ressurreição* é interpretada à imagem do próprio Cristo, porque se realiza ao terceiro dia do nascimento.

Como escreveu D. Méhu, a propósito das relações na imagem medieval, as formas, as cores e a posição dos motivos não são intrinsecamente significantes. Podem sê-lo pelas relações que estabelecem umas com as outras tanto dentro de uma mesma imagem como entre as imagens. O processo de criação da imagem é bem mais complexo do que a simples ilustração de um texto ou de uma tradição oral. Mesmo se as imagens estão diretamente relacionadas com um texto elas têm uma estrutura e um funcionamento próprios, sendo o resultado de um pensamento figurativo. O sentido das imagens na escultura arquitetónica românica portuguesa é de complexa compreensão. Embora esta questão seja, de certo modo, comum ao românico de outras regiões europeias, no caso de Portugal é mais patente. O número de capitéis românicos historiados com temas religiosos, míticos e profanos, não ultrapassará meia centena e raros são os que apresentam um claro sentido. A escultura arquitetónica portuguesa evidencia notórias características regionais, próprias de um românico de periferia

e de uma artesanaria pouco requintada com exceção do românico da região de Coimbra que, por razões históricas, recebeu promotores, artistas e modelos mais eruditos.

À dificuldade de identificação/interpretação dos temas figurativos associa-se uma tendência muito presente no românico português: a abundância de capitéis vegetalistas. Esta frequente utilização de elementos fitomórficos é comum a outras peças esculpidas como aduelas, mísulas, fustes ou mesmo tímpanos. A sua predominância no românico português tem sido explicada pela forte influência da tradição moçárabe.

Os dois capitéis são provenientes da igreja de São Pedro de Coimbra localizada na vila alta e demolida no século XX para dar lugar à expansão da cidade universitária. Todavia, esta igreja não é a mesma que se encontra documentada em 980. Jorge de Alarcão refere a existência de duas igrejas dedicadas a São Pedro na cidade. Uma das igrejas, a mais antiga, situava-se fora de portas como refere um documento datado de 980, que menciona uma *corte quem abeo in arravalde de Conimbrie et est ipsa corte secus ecclesie Sancti Petri*. Alarcão propõe uma localização provável na atual rua Direita ou nas suas imediações. A outra igreja dedicada a São Pedro implantada, como já foi referido, na vila alta, está documentada desde 1087. A sua reedificação românica deverá datar da segunda metade do século XII, como propôs Manuel Real.

No século XII, Coimbra constituía um vasto estaleiro de arquitetura românica como demonstram os vários exemplares construídos nessa época: o mosteiro de Santa Cruz, São João de Almedina, São Salvador, Sé-Velha, São Tiago, Santa Justa, São Bartolomeu e São Cristóvão, entre os quais se contam exemplares de templos já existentes no século XI, ou mesmo anteriormente, que viriam a ser reformulados segundo as soluções da arquitetura e escultura românicas.

O calcário brando da região de Coimbra, mais fácil de trabalhar que o granito do Entre-Douro-Minho, Trás-os-Montes e Beiras constituiu, sem dúvida, um dos fatores que propiciaram uma escultura de formas requintadas. Segundo C. A. Ferreira de Almeida "o românico de Coimbra tem uma excelência, uma variedade de soluções espaciais e uma abundância de formas decorativas que fazem dele o núcleo mais denso, mais rico e mais importante de Portugal."

O ambiente cosmopolita que então se vivia na cidade tem uma clara expressão na arquitetura, na produção de alfaia e outros objetos litúrgicos e na presença de artistas de origem forânea. Coimbra foi a cidade portuguesa onde a arquitetura românica mais densamente se implantou. O seu dinamismo está bem patente na atividade construtiva que traduz a importância do então principal polo da



Outras peças provenientes da igreja de São Pedro de Coimbra no MNMC



Outras peças provenientes da igreja de São Pedro de Coimbra no MNMC



Outras peças provenientes da igreja de São Pedro de Coimbra no MNMC

atividade política e administrativa. D. Afonso Henriques (1143-1185), ainda infante, escolheu Coimbra como *capital* do reino que então se desenhava. Esta cidade, herdeira de fortes tradições da artesanaria moçárabe, foi o centro dinamizador de uma região em expansão económica, muito aberta a influências estrangeiras.

A construção do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, cuja comunidade de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho era proveniente de São Rufo de Avinhão, foi iniciada na década de 1130. A igreja monástica apresentava (anteriormente à reforma manuelina) soluções próximas das arquiteturas de Tournus, Cluny, Paray-le-Monial, Romanmôtier e da Borgonha, resultando numa arquitetura completamente nova no contexto do românico que então se difundia em Portugal.

A origem das soluções construtivas e estilísticas patentes na Sé-Velha tem dividido os investigadores que ora consideram seguir o modelo românico do Auvergne ou do Poitou, ora encontram paralelos no norte de França, concretamente na região da Normandia. O aspecto interno das naves e o modelo de organização do trifório lembram muito a catedral de Santiago de Compostela enquanto as galerias de circulação se assemelham mais às igrejas do norte de França. Certo é que dois dos mestres que trabalharam na obra são de proveniência forânea: Bernardo e Roberto.

O documento n.º 3 do *Livro Preto* [1162-1180] informa que o bispo de Coimbra D. Miguel de Salomão (1162-1176) pagou 124 morabitinos a mestre Bernardo o qual dirigiu os trabalhos durante dez anos: *qui in opere ecclesiae magister fuit per decem annos*. A mestre Roberto, que de Lisboa onde dirigia as obras da sé românica, se deslocou a Coimbra por quatro vezes, entre 1162 e 1176, para melhorar a obra e o portal da igreja, pagou 7 morabitinos de cada vez.

Estudar as influências de soluções construtivas e formais na arte românica é uma tarefa que apresenta grandes dificuldades. A grande quantidade de oficinas de construção, a morosidade na conclusão das obras, entre outros fatores, fazem com que as transferências sejam muito difusas e de multiplicadas direcções. Na época românica estimou-se largamente a variedade o que dificulta ainda mais as filiações estilísticas. Todavia, a viagem de artistas e modelos expressa-se de forma inequívoca nos exemplares no românico de Coimbra.

Os vestígios da destruída igreja de São Pedro, que têm paralelos com a igreja de São Pedro de Rates, a sé de Braga e o românico da região de Lamego, na forma dos capitéis e na distribuição no cesto dos animais afrontados, revelam uma oficina que talvez tenha tido algo em comum com a já referida igreja de Santa Cruz de Coimbra e os seus modelos de origem forânea.

Texto: LCR - Fotos: DGPC/JNG

Bibliografia

ALARCÃO, J., 2008, pp. 17, 36, 49, 77-79, 105, 135 e 207; ALMEIDA, C.A.F., 1986b, p. 116; ALMEIDA, C.A.F., 1987b, pp. 27-31; ALMEIDA, C.A.F., 2001, pp. 74 e 158-160; BARROCA, M.J., in *NOS CONFINS DA IDADE MÉDIA*, 1992, Peças n.ºs 35 e 36, pp. 137-138; DAVID, P., 1969, pp. 121-124; DURLIAT, M., 1985, p. 75; GARCÍA GARCÍA, F.A., 2009, p. 34; GONÇALVES, A.N., 1980, pp. 153-156; LECLERCQ-MARX, J., 1998; LPRETO, doc. n.º 3 (de [1162-1180]); MÉHU, D., 2015, p. 275; PMH, DC, doc. n.º 129 (de 980), doc. n.º 683 (de 1087); REAL, M.L., 1974, pp. 61-96; REAL, M.L., 1986b, pp. 53-58; REAL, M.L., 1995, p. 215; RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., 1999, pp. 382, 400; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2009, pp. 51-63; ROSAS, L.M.C., 2015b, pp. 22-27; ROSAS, L.M.C., 2019, pp. 115-132; TAKESHITA, M.I., 1980, pp. 43-45.

ANJO DA SÉ DO PORTO

O Anjo da sé do Porto, que integra a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC 3936), é uma das raras peças em escultura de vulto atribuídas à época românica que se conservam em Portugal.

Proveniente da sé portuense, a escultura em granito com cerca de 1.20 m de altura apresenta importantes lacunas que dificultam a sua análise. À imagem faltam a cabeça, as mãos e uma parte das asas. O movimento e a posição dos braços indicam que esta peça fazia parte de uma Anunciação, como sugeriu Nogueira Gonçalves, sendo, por essa razão, mais rigoroso designá-la como uma imagem do Arcanjo São Gabriel. O tipo de pregueado das vestes da parte frontal, curvilíneo e denso junto das pernas, tem semelhanças com o esquematismo românico próprio do centro e oeste de França, desde o Saintonge à região de Paris. A sé do Porto acusa influências francesas originárias da região de Limoges, já que utiliza modelos, tanto na arquitetura como na escultura arquitectónica, semelhantes aos das igrejas de Beaulieu, Le Dorat e Soullignac. O paralelismo entre a catedral portuense e estes exemplares foi amplamente tratado por C. A. Ferreira de Almeida, que enquadra o intercâmbio de formas e artistas na antiga e intensa relação comercial que a cidade do Porto tinha com o porto de La Rochelle. Na igreja de Saint-Pierre d'Aulnay (Nouvelle Aquitaine, diocese de La Rochelle et Saintes), as esculturas das aduelas do portal ocidental mostram afinidades técnicas e formais com o anjo da catedral do Porto, principalmente no caso dos dois anjos que seguram o *Agnus Dei*. O mainel do portal da abadia de Saint Pierre de Beaulieu apresenta escultura de atlantes, cujo pregueado utiliza um esquema igualmente semelhante ao do anjo da sé do Porto.

Todavia, os panejamentos tubulares do lado direito do arcanjo, que caem direitos até aos pés, a saliência das asas e a libertação das mãos conferem a esta imagem, uma espacialidade gótica, segundo C. A. Ferreira de Almeida que data a escultura dos finais do século XII. Não sendo conhecida a sua localização original no espaço da sé, é de supor que poderia estar ao lado do portal ou junto do arco cruzeiro, embora a posição do braço direito pareça indicar que estaria colocada em posição fronteira à Virgem e, por essa razão, no interior do templo.

Entre as raras esculturas de vulto desta época, outro exemplar que também integra a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC 10127), é uma imagem em calcário que deverá representar São João Evangelista, proveniente da igreja de São João de Almédia (Coimbra). Apesar de se encontrar incompleta, a sua



Anjo da Sé do Porto

frontalidade e o facto de apresentar os braços e as mãos muito presos ao peito sugerem que remonte ao século XII.

A escassez de escultura de vulto e a total ausência de retábulos esculpidos em Portugal, em pedra ou em madeira, têm sido explicadas por dois fatores: a sua raridade na época românica e o seu desaparecimento. A raridade dever-se-á ao facto de as relíquias serem então mais eficazes do ponto de vista devocional, satisfazendo a necessidade dos crentes. A presença de estatuária ou de pequenos retábulos sobre o altar ter-se-á afirmado a partir do século XIII. Já o desaparecimento das raras imagens então existentes terá sido motivado pelas alterações de gosto, pelo facto de muitos exemplares serem esculpidos em madeira e porque

as recomendações canónicas obrigavam a que toda a imagem ou objeto litúrgico que tivesse sido consagrado deveria ser quebrado e colocado sob a cabeceira da igreja. A maioria da escultura românica de vulto que integra as coleções dos museus europeus ou que se conserva nas igrejas representa Maria como *Sedes Sapientiae*, nas suas variantes iconográficas *Nikopoia* e *Hodegetria*, ou *Cristo Crucificado*, de forma isolada ou conjuntamente com outras imagens próprias da representação do *Descimento da Cruz*. Seriam estas as imagens mais frequentes, mas não podemos asseverar que fossem as únicas. Todavia, a documentação portuguesa dos séculos XII e XIII, apesar de lacónica no que se refere à escultura, parece confirmar o domínio das imagens da Virgem ou de Cristo Crucificado. O altar-mor da Sé-Velha de Coimbra no tempo do episcopado D. Miguel de Salomão (1162-1176) recebeu, o que seria provavelmente um retábulo, onde estava esculpido, em pedra, um *Calvário*, composto pela imagem de *Cristo Crucificado*, da *Virgem* e de *São João Evangelista*. Outros documentos referem-se à *ymagine Beate Virginis* ou a *majestades*. A cronologia dos retábulos retangulares, esculpidos em pedra ou madeira, ou compostos por um conjunto de imagens alinhadas atrás do altar, com os temas da *Anunciação*, o *Batismo*, a *Epifania* ou o *Apostolado*, entre outros, têm sido, nos últimos anos, alvo de revisão pela historiografia da arte medieval. Conjugando a documentação com as peças que se conservam, é possível concluir que a existência destas duas tipologias de retábulo pode recuar ao século X.

Texto: LCR - Foto: JNC

Bibliografia

ALMEIDA, C.A.F., 1987b, pp. 31-34; ALMEIDA, C.A.F., 1983b, p. 9; ALMEIDA, C.A.F., 2001, p. 164; GONÇALVES, A.N., 1967, p. 908; LE PONGAM, P.-Y., 2009, pp. 21-29; LPRETO, 3; TEST. ECC. PORT, doc. n.º 1.9 (de 1227).

CROSSA DE BÁCULO

A crossa de báculo em forma de "tau" pertenceu ao tesouro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. A pequena peça, de cobre dourado, cabuchões de vidro colorido e cristal da rocha, com 16 cm de altura, 15,1 cm de largura e 452,4 g de peso, constitui um objeto de referência da arte românica portuguesa, podendo datar do terceiro quartel do século XIII. Tendo sido roubada por um estudante em 1853, entrou na posse de um abade do concelho de Vila Nova de Famalicão e, por morte deste, em 1894, passou a integrar a coleção do Tesouro da Sé de Coimbra, sendo mais tarde confiada ao Museu Nacional