

Anverso. Pormenor do titulus



Reverso. Pormenor do medalhão central

medalhão central patenteiam motivos raiados ao modo de um resplendor. O reverso da peça é todo debruado com o recorrente entrançado de duas fitas, de faces buriladas. A superfície interna dos braços é preenchida por uma linha central reta e três verticais formando uma quadrícula decorativa, semelhante à da antiga coleção Correia de Campos. O medalhão exibe decoração incisa constituída, no corpo central, por roseta formada a partir de quatro palmetas cordiformes de folhagem enrolada, unidas em diagonal, formando uma cruz de braços iguais ao centro, muito semelhante à existente na do Tesouro-Museu da Sé de Braga.

A cruz da antiga paroquial de Gagos associa-se a uma tipologia de cruzes votivas, datáveis do século XII, com características formais, técnicas e decorativas afins. Estas, por sua vez, manifestam um sincretismo artístico próprio do românico, sendo evidentes as ligações ao universo imagético do Próximo Oriente. Apesar da perda do crucifixo e do pé da cruz que permitia a fixação à vara processional ou assento de altar, esta peça testemunha a devoção própria de um tempo, quando as cruzes se converteram em objetos indispensáveis nos rituais litúrgicos e símbolos de orgulho e ostentação das igrejas paroquiais a que pertenciam.

Texto: ACS - Fotos: JNG

Bibliografia

BARROCA, M.J., *in* NOS CONFINS DA IDADE MÉDIA, 1992, Peça n.º 40, p. 128; BARROCA, M.J., 2000a, Insc. n.º 214 (da [Segunda metade do século XII]); BARROCA, M.J., 2017a, Insc. n.º 246 (de [século XII]); FERNANDES, C.V., 2016; IPM, 2003a, pp. 16 e 64-69.

CRUZ PROCESSIONAL (INV. MAS TO 17)

A cruz processional exposta atualmente no Museu Alberto Sampaio (Inv. MAS To 17) constitui, pelo programa iconográfico que exibe, um exemplar digno de registo e análise no âmbito da torêutica românica. De cobre e com vestígios de douradura em vários pontos, esta peça enquadra-se na tipologia de cruzes patadas de tradição bizantina. O perfil da árvore foi recortado numa lâmina de cobre (33,5 x 18,5 cm), incluindo os círculos pronunciados nos ângulos e centro do patíbulo, à semelhança do que foi habitual em cruzes altimedievais. Desconhece-se a origem deste objeto, sabendo-se apenas que foi adquirida em 1946 a um Antiquário e que seria originária do concelho de Guimarães.

Apesar das perdas quase totais da douradura e de um dos círculos superiores do estipe, esta peça parece



Cruz processional de cobre (Inv. MAS To 17). Face A



Cruz processional de cobre (Inv. MAS To 17). Face B

conservar os componentes originais: a árvore e o pé da cruz ou *stauropedion*. Este é formado pelas partes recorrentes nestes objetos: cano circular, atualmente rasgado no ponto de união e superior e inferiormente por um friso decorado com um entrançado de dois fios. Este motivo é recorrente na torêutica românica, apresentando vestígios de douradura; esfera abatida constituída por duas partes embutidas e soldadas entre si, com o ponto de união atualmente visível devido à perda do dourado; palmeta de contornos recortados, pregada à cruz por três pregos, muito semelhante às observadas em outras cruzes da mesma cronologia.

A árvore apresenta decoração gravada nas duas faces, expondo o mesmo programa iconográfico com ligeiras variantes. O contorno da cruz é acompanhado em toda a volta por uma linha ponteada obtida por punção. As figuras do Cristo exibem uma iconografia muito semelhante: hirto e frontal, cabeça envolvida por nimbo cruciforme e tombada para a direita, braços horizontalmente estendidos, mãos grandes, abertas e com a palma descaída e a jorrar sangue das feridas; pernas ligeiramente sobrepostas, pés separados e abertos para o exterior; pano da pureza longo, de pregueado solto, enlaçado à frente; linhas do tórax e abdómen devidamente assinalados a buril, tal como a ferida do peito. Os olhos do Cristo parecem ainda abertos e o rosto apresenta um semblante triste, próprio de quem está prestes a entregar o espírito. O sangue brota das feridas das mãos, pés e peito, recordando a humanidade do Cristo e as palavras de João – "um dos soldados traspassou-lhe o peito com uma lança e logo brotou sangue e água" (Jo 19, 34) –, para que se cumprisse a Escritura: "Hão-de olhar para aquele que trespassaram." (Jo 19, 37).

Numa das faces, acima da cabeça de Salvador, foi gravado o *titulus*, a habitual cartela relatada nos quatro evangelhos, lida por Mário Barroca da seguinte forma:



Pormenor da face A. A Mão do Pai e o titulus



Pormenor da face B. O sol

IHCsus [sic] ⁝ NAZA / RENVS ⁝ RE / X ⁝ IUDEO / RVM ⁝

A inscrição apresenta-se em maiúsculas e as palavras estão separadas pelo sinal de três pontos dispostos verticalmente, distribuídas por quatro regras, terminando a última num retângulo fechado por linhas dispostas na diagonal. Esse autor encontrou, nesta solução, a forma de equilibrar a mancha gráfica. A abreviatura IHC respeita ao monograma IHS [IHESUS], tratando-se o C, provavelmente, de uma reminiscência ou reflexo do grafema C com valor S, próprio da escrita grega de tradição bizantina.

Nas duas faces e em ambos os lados do patíbulo estão representados os astros principais, os dois grandes luzeiros colocados por Deus "no firmamento dos céus, para separar o dia da noite" (Gn, 1, 14). Na continuidade da tradição clássica e prolongando a iconografia dos deuses Hélio e Selene, estas figuras cósmicas surgem integradas num círculo e representados de forma personificada, com os olhos, nariz e boca bem assinalados: o sol à direita, com o rosto envolvido por raios de luz; a lua à esquerda, com a cabeça enquadrada no crescente. Ocupam, desta forma, a posição mais convencional, a mesma encontrada na arte clássica, talvez relacionada com a crença pagã de que a lua rege o lado esquerdo do corpo e o sol o direito. O movimento da boca denota apreensão e tristeza perante o episódio dramático, mas sagrado a que assistem. Em monumentos datados dos séculos X-XIII, da Alemanha e região renana, é muito frequente a representação do sol e da lua a chorar pelo sofrimento do Cristo. O Cosmos chora e está de luto perante a morte do Filho de Deus. A Mão do Pai emerge de semicírculos que simulam o Céu, apresentando numa das faces os dedos índice e anular estendidos em gesto de bênção, segurando na outra um turíbulo, recordando o momento em que o Filho, "soltando um forte grito" exclamou: "Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito" (Lc, 23, 46). A *Dextera Domini* assegura, assim, a Divindade do Salvador e o fumo do incenso a imagem do coração puro que se eleva até ao altíssimo, consumando-se a vitória do Cristo sobre a Morte.

Apesar de ser desconhecida a origem desta peça, a cruz do Museu de Alberto Sampaio testemunha um modelo formal de longa duração, de herança bizantina, e que foi corrente em Portugal no século XII. Mário Barroca data-a da segunda metade dessa centúria. A perda da douradura retirou-lhe a sumptuosidade visual pretendida originalmente. O objeto recorda, igualmente, um tempo em que a imagem de vulto do Cristo estava ausente, antes representado timidamente através do buril. Apesar da sua singeleza, distingue-se pela riqueza do seu programa decorativo, com uma mensagem marcadamente cristológica,

mas reveladora de um sincretismo religioso que fez perpetuar no tempo fórmulas artísticas e religiosas de tradição clássica.

Texto: ACS - Fotos: JNG

Bibliografia

BARROCA, M.J., 2000a, Insc. n.º 215 (da segunda metade do século XII); BARROCA, M.J., 2017a, Insc. n.º 247 (da segunda metade do século XII); CAMPOS, J.A.C., S.D. [1950], pp. 137-138; FERNANDES, C.V., 2016, pp. 83-92; HAUTECOEUR, L., 1921, pp. 13-32; LABRADOR GONZÁLEZ, I.M. e MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M., 2004.

SANTA MARIA DE GUIMARÃES

A imagem de Santa Maria de Guimarães, em madeira de pereira policromada (840x320 mm), integra a coleção do Museu de Alberto Sampaio (MAS E 1). Esta escultura de vulto é um dos poucos exemplares desta tipologia atribuídos aos séculos XII e XIII, que se conservam em Portugal. Apesar das alterações que recebeu é possível identificar a sua iconografia com a *Sedes Sapientiæ* na qual Nossa Senhora se apresenta entronizada com o Filho sentado frontalmente no regaço ou sobre uma das pernas. O exemplar de Guimarães foi alvo de transformações no século XVII. A coroa, o cabelo e os braços da Virgem, a imagem do Menino, da qual podemos apenas entrever o negativo deixado na superfície policromada, foram então eliminados. Uma parte do trono foi igualmente cortada, restando contudo parcelas nas faces laterais e posterior. No Museu subsiste um dos braços articulados que pertenceu à imagem depois da sua transformação conservando-se, na escultura, os respetivos encaixes. Uma outra imagem de Nossa Senhora que recebeu alterações similares, incluindo a eliminação do Menino, pertence à igreja de Santa Maria de Villacibrán (Cangas del Narcea, Astúrias). Os braços articulados, de grande dimensão relativamente ao tamanho da imagem românica da *Sedes Sapientiaæ*, acusam o hábito de a vestir, fenómeno de tradição medieval que muito se acentua na época moderna.

No reverso da imagem de Santa Maria de Guimarães, muito alterado, conserva-se alguma policromia das vestes do tronco de Nossa Senhora, muito embora toda a policromia desta peça acuse várias camadas de repinte. A presença de perfurações e alguns pregos, pode indiciar que a escultura esteve integrada num painel de madeira, retábulo ou tabernáculo, o que se coaduna com a pouca profundidade da imagem.

O estudo das imagens românicas atualmente isoladas que integraram estruturas de madeira – frontais, retábulos ou tabernáculos – tem merecido o interesse de vários autores. Nos últimos dois anos (2019-20) a conjugação entre a sistematização de *corpus* da imaginária medieval, a análise de materiais e a investigação tem apontado para novas perspetivas de abordagem a este tipo de peças. Por outro lado, os processos de datação e uma metodologia que se centra menos nos aspetos estilísticos para a atribuição de cronologias, focando-se mais nas caraterísticas de cada peça em articulação com os dados fornecidos pela evidência documental, têm permitido recuar no tempo a existência de imagens devocionais de vulto.

Como escreveu C. A. Ferreira de Almeida, conhecemos muito mal a estatuária devocional portuguesa do século XII, dada a raridade de exemplares que se conservam. Terá sido ao longo do século XI que o uso de cálices e de cruzes foi sendo paulatinamente acompanhado da utilização de imagens sobre o altar. Muito embora a historiografia da arte medieval enfatize que foi na época românica que se iniciou o hábito de prestar culto diante de imagens devotas esculpidas, a investigação mais recente tem apontado para um recuo cronológico deste fenómeno. A referência explícita a imagens de vulto de Nossa Senhora no século XI conta com algumas evidências documentais, como demonstraram Jean-Marie Sansterre e Patrick Henriet. Em 1030 um documento relativo ao abade Gauzlin (mosteiro de Fleury-sur-Loire – Loiret), menciona uma imagem de Nossa Senhora esculpida em madeira. Outro exemplo diz respeito à consagração, com incenso e óleos santos, das imagens de Nossa Senhora e São João pelo arcebispo de Canterbury em meados do século XI. Na mesma época, é doado um colar de pedras preciosas, ordenando o testador que fosse pendurado no pescoço de uma imagem de Nossa Senhora em Coventry. As imagens da Virgem de Xhoris (*circa* 1020) e da Virgem de Évegnée (*circa* 1060) ambas pertencentes à coleção do Grand Curtius Museum (Liége) que têm sido consideradas as mais antigas *Sedes Sapientiæ* da região do Mosa, materializam a existência de escultura de vulto referida na documentação do século XI.

Como já foi referido, alguns exemplares de esculturas de Nossa Senhora e de santos, aparentemente isoladas, estavam colocadas sob um dossel ou no interior de um tabernáculo. Entre os vários autores que se têm dedicado a este tema, recorremos a Camps i Sòria que elencou uma série de imagens cujas caraterísticas indiciam a sua pertença a estruturas colocadas sobre o altar. São disso exemplo as imagens de Nostra Senyora de Belloch (Dorres, Cerdanya), Nostra Senyora de Pena (Cases-de-Pène, Roussillon) e a imagem da Virgem de Quadres (Isòvol, Cerdanya).

As esculturas de Santa Maria de Solsona (Museu de Solsona, MDCS 275) e a Marededeú de la Rodona de Vic