Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

# A Fé, A Imagem e as Formas



A Iconografia da Talha Dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

| Liliana Silva

Porto, 2011

LILIANA MARIA PEREIRA DA SILVA

# A FÉ, A IMAGEM E AS FORMAS

## A ICONOGRAFIA DA TALHA DOURADA DA IGREJA DO BOM JESUS DE MATOSINHOS




Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa

Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Orientador Científico: Professor Doutor Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro

Faculdade de Letras Universidade do Porto

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Porto, 2011



*" È cosa giusta meditare sulla Passione di Cristo"*

(Santa Brígida da Suécia, Rivelazioni, Libro IV, 74)

Ao *Bom Jesus* de Matosinhos, o meu ex-voto

## Agradecimentos

No âmbito desta investigação acerca da imagem e da iconografia dos retábulos de talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, foram vários os momentos em que me deparei com alguns obstáculos que à partida pareciam intransponíveis, mas que de facto foram ultrapassados pelo interesse de esclarecer e divulgar este espaço e pelo apoio e confiança das pessoas que acreditaram desde o início neste projecto.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao Senhor Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos, Manuel Tavares Rodrigues de Sousa, que desde o início colocou inteiramente ao meu dispor o acesso aos Arquivos da Misericórdia e Irmandade do Bom Jesus de Matosinhos, bem como ao Senhor Costa, Mordomo da mesa administrativa da Irmandade do Bom Jesus de Matosinhos que sem dúvida, com a sua simpatia e paciência, foi o meu "guia" por entre tantos documentos dispersos referentes às despesas da Irmandade, elementos que permitiram encaminhar a primeira fase desta investigação.

Gostaria também de agradecer aos funcionários da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, os senhores Manuel e Domingos pela sua disponibilidade nas imensas ocasiões em que me dirigi à igreja para fotografar a talha dourada dos altares desta igreja.

E por último, e sem dúvida os mais importantes agradecimentos. Gostaria de salientar o meu profundo reconhecimento e agradecimento ao meu orientador, o Professor Doutor Luís Casimiro por ter acreditado desde o início neste projecto, pelos conselhos prestados e por todo o profissionalismo e orientação dados ao longo da realização deste projecto, que sem dúvida ficou marcado pelas descobertas que atingimos.

Não ficariam completos os agradecimentos se não mencionasse a minha família, natural de Matosinhos e que tal como eu compartilham e presenciam, ano após ano, às festas e à devoção dedicadas ao Bom Jesus na cidade de Matosinhos. A eles agradeço o incentivo que sempre me deram para avançar com este projecto acerca desta imagem e desta talha dourada, espaço que sempre fez parte das nossas mais íntimas memórias e que agora partilho com todos aqueles que o queiram (re) descobrir.

A todos os que citei o meu mais sincero e profundo agradecimento.

Liliana Silva

Resumo

A Presente Dissertação de Mestrado em Historia da Arte portuguesa tem como tema *"A Fé, a Imagem e as formas. A Iconografia da talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos"*. Este estudo resulta da investigação que traçamos ao longo do último ano acerca da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, o seu culto e a obra de talha dourada encomendada para enquadrar esta imagem e enaltecer o seu culto, temas que expomos ao longo de três capítulos

No primeiro capítulo, partindo do estudo da lenda e da iconografia da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, promovemos uma ligeira abordagem acerca da crucificação do Senhor entre os Séculos V e XII, conseguimos comprovar as visíveis influências da iconografia da "Crucificação Simbólica" francesa do século XII presentes na imagem do Bom Jesus. A nossa reflexão permitiu elucidar a relação intrínseca entre os conceitos de Fé, de imagem e das formas.

No segundo capítulo, e após o estudo iconográfico e iconológico da imagem do Bom Jesus esclarecemos os contornos da encomenda das obras de talha dos altares da igreja do Bom Jesus, descrevendo os três ciclos de obras, compreendidos entre 1579 e 1775, apontando os encomendantes das obras, os mestres que as executaram e as respectivas obras de talha. Este estudo foi sempre direccionado com o intuito de tentarmos esclarecer a origem e inspiração de todas as formas presentes nos retábulos.

O terceiro capítulo é dedicado inteiramente ao estudo da iconografia da talha dourada da igreja de Matosinhos. Iniciamos este capítulo com uma breve exposição da influência da expressão e originalidade da talha portuense e dos seus mestres na execução da talha dourada da igreja que é inteiramente dedicada à imagem do Bom Jesus. O estudo, iconográfico e iconológico, dos vários elementos que compõem a talha dourada desta igreja permitiu comprovar que este conjunto de talha dourada é sem dúvida um dos mais belos e originais conjuntos retabulares do país dedicados à Paixão do Senhor.

**Palavras-chave:** Fé – Culto – Imagem – Formas – Iconografia – Talha Dourada – Séculos XVII – XVIII

## Abstract

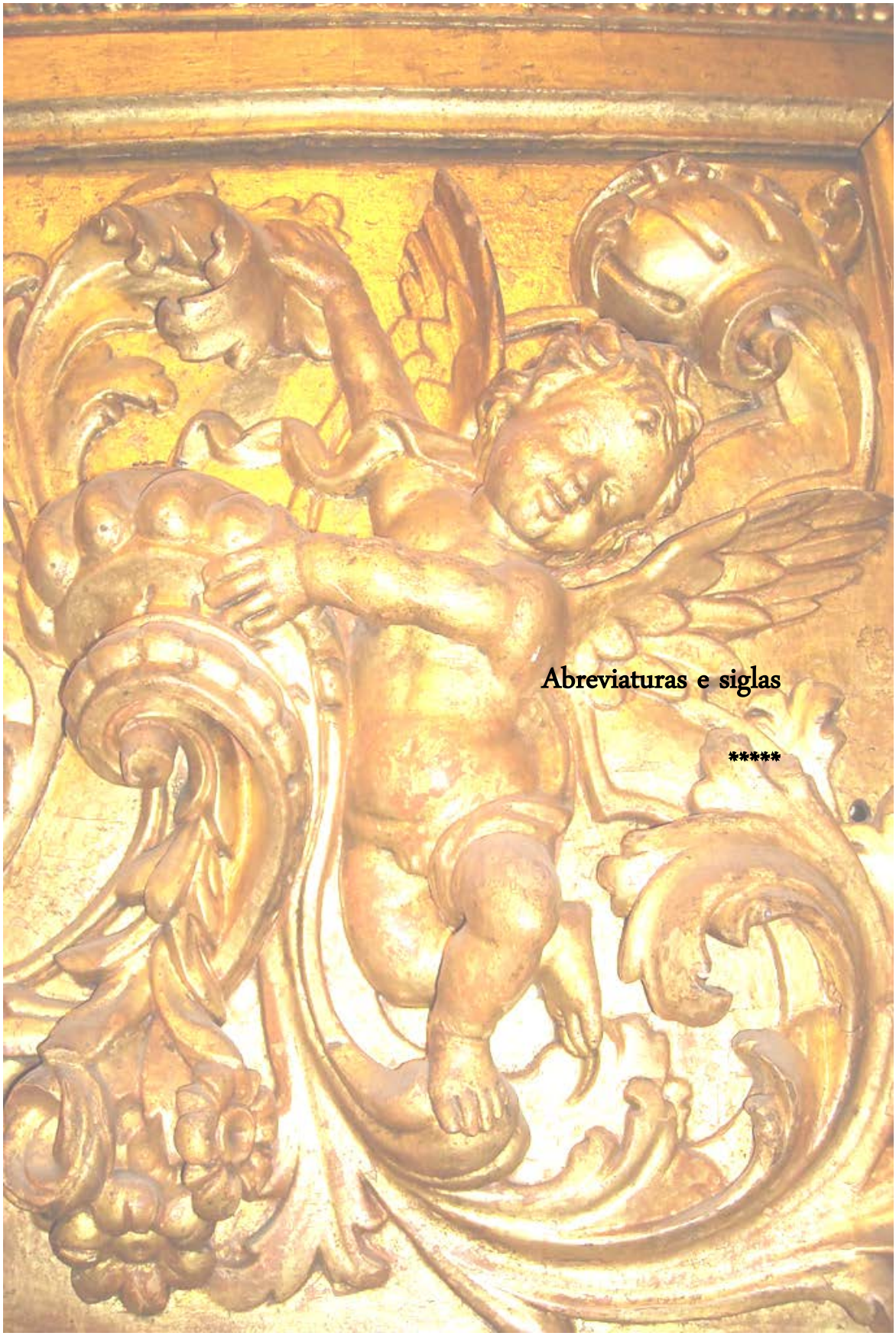
This master thesis in History of Portuguese Art theme is " *Faith , Image and forms :The iconography of the gilded church of Bom Jesus de Matosinhos"*. This study results from the investigation that we traced over the past year about the image of Bom Jesus de Matosinhos, his worship and the work of gilded commissioned to frame this image and the increase of his worship, we exposed this subjects over three chapters.

The first chapter is based on a study of the legend and iconography of the image of Bom Jesus de Matosinhos, promoted a slight approach about the crucifixion of the Lord among the V and XII centuries, we proved the visible influence of the iconography of "symbolic crucifixion" of the French twelfth century in the image of Bom Jesus. Our discussion helped to clarify the intrinsic relationship between the concepts of faith, image and forms.

The second chapter ,and after the study of iconography and iconology of the image of Bom Jesus, we clarified the contours of the order of the works of carved altars of the church of Bom Jesus describing the three cycles of works, ranging between 1579 and 1775,pointing to the commissioners of works , the masters who executed them and their work of carving. This study was always directed in order to try to clarify the origin and inspiration of all forms present in the altarpieces.

The third chapter is devoted entirely to the study of the iconography of gilded church in Matosinhos. We begin this chapter with a brief account of the influence of expression and originality of the hoist of Porto in the execution of their masters gilded church that is fully dedicated to the image of Bom Jesus. The study, iconography and iconology, of the various elements that make up the gilt of this church has demonstrated that this set of gilded wood is without doubt one of the most beautiful and unique sets retable in the country dedicated to the Lord's Passion .

**Keywords :** Faith – Worship – Image – Forms- Iconography- gilt- Centuries XVII- XVIII



# Abreviaturas e siglas

*****

## ABREVIATURAS

À Esq. – à Esquerda

À dir. – à Direita

Atrib. – Atribuído a

Cap. – Capitulo (s)

Coord. – Coordenação

Dat. – Datado(a)

Dir. – Direcção

Fasc. – Fascículo

FF. – Fólios

Fol. – Fólio

Inv. – Inventário

Nº – Número

P. – Página

pp. – páginas

Séc. – Século

V. – Verso

## SIGLAS

ADP – Arquivo Distrital do Porto

ASCMBJM – Arquivo da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos

CBJB – Confraria do Bom Jesus de Bouças

ISCMBJM – Irmandade da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos

MASASMP – Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto

MNAC – Museu Nacional de Arte da Catalunha

MNMC – Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra)

MSCMM – Museu da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos

MSCMP – Museu da Santa Casa da Misericórdia do Porto

# Índice

Agradecimentos ..... I

Resumo ..... II

Abstract ..... III

Abreviaturas e Siglas ..... IV

Introdução ..... 1

**CAPÍTULO I - A FÉ, A IMAGEM E AS FORMAS**

**1.** A Fé, a Imagem e as Formas. A Lenda e a Imagem do Bom Jesus de Matosinhos: a formação de um culto ..... 9

**1.1** Fontes escritas para a iconografia da Crucificação do Senhor ..... 14

**1.1.1** A Bíblia: principais referências bíblicas da Crucificação do Senhor ..... 16

**1.2** A origem da devoção e representação da cruz ..... 17

**1.2.1** A iconografia da crucificação do Senhor no século V ..... 21

**1.2.2**. As imagens devocionais de Cristo crucificado: algumas iconografias após o século X ..... 25

**1.2.3**. A iconografia de Cristo crucificado em Portugal: a devoção à Paixão de Cristo e o sentimento religioso português ..... 27

**2**. A questão das "Imagens de Nicodemos" ..... 34

**2.1** O *Santo Volto* de Luca ..... 35

**2.2** O *Santo Cristo* de Burgos ..... 37

**2.3** O *Santo Cristo* de Ourense ..... 37

**3**. A imagem do Bom Jesus de Matosinhos ..... 39

**3.1.**Elementos a considerar para a datação da imagem de Cristo crucificado popularmente conhecida como *"Bom Jesus de Matosinhos"* ..... 41

**3.2** A imagem do *Bom Jesus* de Matosinhos vista através de uma perspectiva iconográfica ..... 48

**3.3** O *Bom Jesus* de Matosinhos: conclusões de uma perspectiva iconográfica ..... 66

**CAPÍTULO II: A TALHA DOURADA DA IGREJA DO BOM JESUS DE MATOSINHOS: ENCOMENDANTES, ARTISTAS e OBRA**

**1.** A talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos: Encomendantes, Artistas e obra ..... 70

**1.1** - O 1º Ciclo: A construção da Igreja de S. Salvador de Bouças e a encomenda do primitivo retábulo em pedra ançã ..... 71

**1.2** - O 2º Ciclo: de 1695 a 1697 – Encomenda de um retábulo em talha dourada (e seu douramento) que substitui o retábulo primitivo ..... 78

**1.3** - O 3º Ciclo: de 1726 a 1775 – Renovação da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos e encomenda dos retábulos da Capela-mor, do Santíssimo Sacramento, do Senhor dos Passos, da Árvore de Jessé, de S. Pedro, de S. José e de Nossa Senhora da Conceição ..... 83

**1.3.1** Contrato de 26 de Setembro de 1726 ..... 83

**1.3.2** Contrato de 19 de Outubro de 1726 ..... 86

**1.3.3** Contrato de 9 de Novembro de 1731 e de 28 de Junho de 1733 ..... 87

**1.3.4** Contrato de 1743 – A Confraria do Bom Jesus e a Universidade de Coimbra contratam Nicolau Nasoni para a alteração da planta da igreja e desenho da fachada ..... 89

**1.3.5** Contrato de encomenda dos Retábulos do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos, celebrado a 20 de Novembro de 1746 ..... 93

**1.3.6** Alguns apontamentos acerca dos retábulos laterais: Retábulos da Árvore de Jessé, de S. Pedro, de S. José e de Nossa Senhora da Conceição ..... 95

**1.3.7** Encomenda de púlpitos, sanefas, capitéis e bancos de encosto em talha dourada ..... 98

**CAPÍTULO III – A ICONOGRAFIA DA TALHA DOURADA DA IGREJA DO BOM JESUS DE MATOSINHOS**

**1**. A Expressão e originalidade da talha portuense e sua influência na iconografia da obra de talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos ..... 105

**2**. A iconografia da obra de talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos: nota prévia ..... 115

**2.1**. A Casa de Deus para a instrução dos Homens:
Uma proposta para a leitura iconográfica da talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos ..... 116

**2.2.** A iconografia da talha dourada das capelas colaterais à capela-mor : A Capela do Santíssimo Sacramento e a Capela do Senhor dos Passos ..... 162

**2.3** A iconografia dos Retábulos laterais : Retábulo de S. Pedro , Retábulo de S. José, Retábulo da Árvore de Jessé e Retábulo de Nossa Senhora da Conceição **.....** 169

Conclusão ..... 184

Bibliografia ..... 187

Anexos ..... 202

Anexos 1 ..... 204

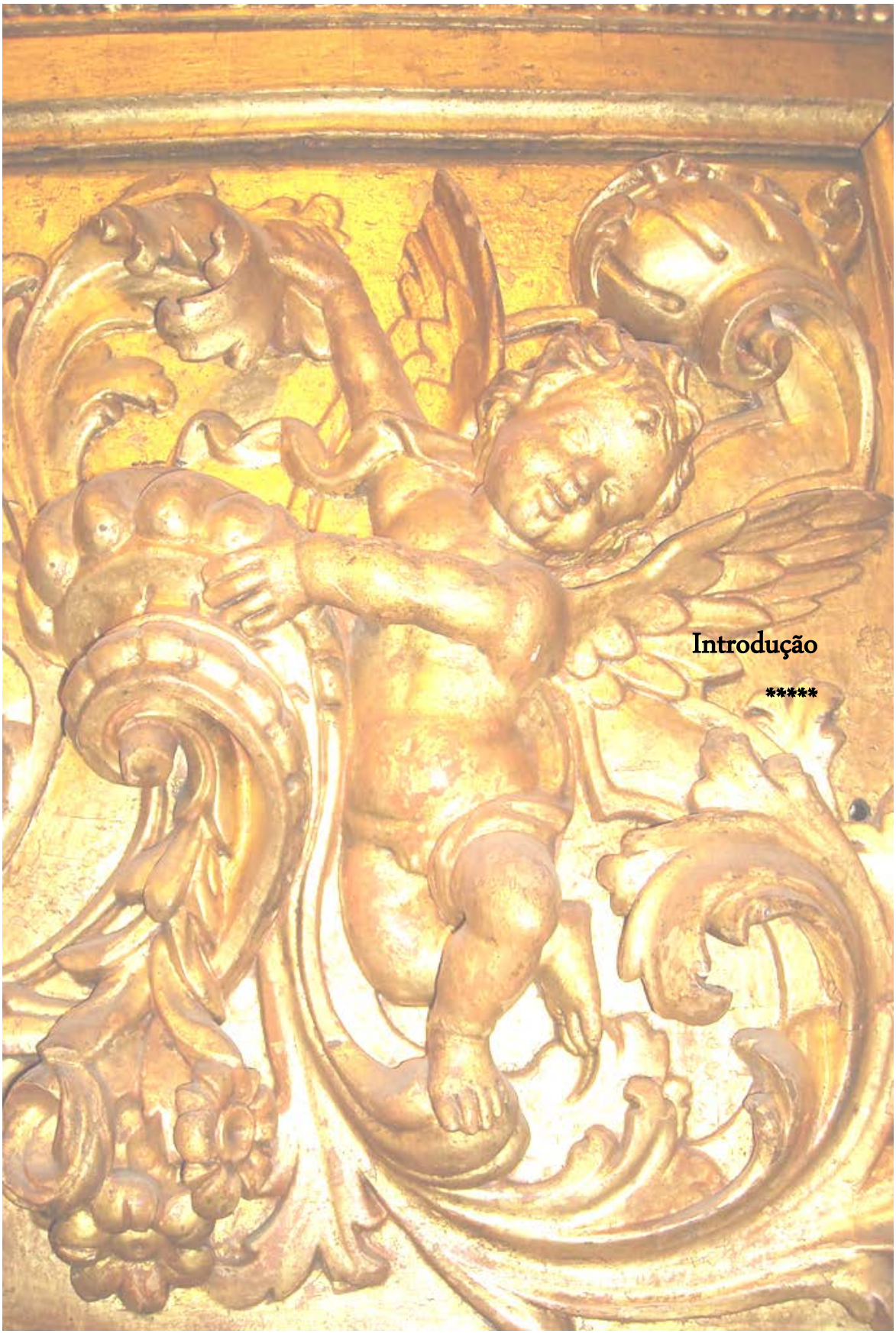
Anexos 2 ..... 210

Anexos 3 ..... 227

Apêndice documental ..... 258

Apêndice iconográfico ..... 272

Créditos fotográficos ..... 315



# Introdução

*****

*" È cosa giusta meditare sulla Passione di Cristo"*

(Santa Brígida da Suécia, *Rivelazioni,* Libro IV, 74)

A Curiosidade relativamente ao fenómeno religioso leva muitas vezes o crente a questionar-se sobre as verdadeiras origens da sua fé. Sem um mínimo de explicações prévias, podemos constatar que a maior parte dos cultos populares portugueses surgem envoltos em lendas, porém como devemos interpretá-las? Será possível realmente dissociar o estudo das imagens devocionais e sua iconografia das lendas ou narrativas populares que as identificam?

É com base nestas questões que desenvolvemos esta Dissertação de Mestrado que tem como título *"A Fé, a Imagem e as Formas. A Iconografia da Talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos"*. Este estudo resulta de uma investigação efectuada ao longo do último ano no âmbito destas questões, ou seja, a relação intrínseca entre os conceitos de Fé, de Imagem e das Formas e sua influência na iconografia das imagens religiosas.

Iniciamos a nossa pesquisa em torno de uma das imagens devocionais mais célebres em Portugal, referimo-nos à imagem do *Bom Jesus de Matosinhos*, imagem que representa um Cristo crucificado cuja lenda que lhe está associada, afirma tratar-se de uma "imagem de Nicodemos".

Esta imagem devocional que está identificada, desde muito cedo, com a freguesia de Matosinhos, motivou diversos estudos, porém nenhum deles esclareceu devidamente a origem e verdadeira proveniência desta imagem, questões que o estudo da história local matosinhense também ainda não conseguiu apurar. Foi talvez por esta razão, que achamos realmente necessário avançarmos com o estudo iconográfico desta imagem de modo a relacionarmos a sua iconografia com a génese das formas presentes na talha dourada da igreja matriz de Matosinhos, espaço consagrado ao culto desta imagem desde o século XVI, altura em que a imagem do Bom Jesus é transferida do mosteiro de Bouças para o novo templo construído para acolher esta imagem.

Gostávamos de referir que não é nossa pretensão desvalorizar os estudos já efectuados em torno desta imagem, mas sim valorizá-los enquanto abordagens, embora diferentes da nossa, mas esclarecedoras, enquanto testemunhos, das várias teorias que esta

imagem já despertou desde o seu aparecimento, demonstrando também em analogia aos mesmos estudos que a proposta que avançamos poderá e deverá também ser considerada.

A nossa investigação inicialmente considerara apenas um estudo prévio acerca da relação da imagem do Bom Jesus com a encomenda e iconografia do retábulo e capela-mor, inteiramente forrada a ouro, que lhe é dedicada, porém, e à medida que fomos avançando com o nosso estudo começamos a constatar várias referências às lendas associadas a esta imagem presentes simbolicamente no espaço da capela-mor, o que por sua vez reorientou o nosso estudo de modo a considerarmos um campo bem mais vasto de possibilidades relativamente à interpretação deste espaço e respectiva talha dourada.

Contudo, e atendendo ao enquadramento que delineamos para este estudo comprovamos pela nossa investigação, a relação intrínseca entre a imagem do Bom Jesus e a estrutura simbólica da capela-mor que lhe é dedicada, considerámos para isso a referência dos textos bíblicos e sua relação com os temas presentes na talha dourada desta capela.

Aqui vemos narrada, através do discurso iconográfico da talha dourada, a celebração litúrgica da Paixão do Senhor. Esta relação poderá causar alguma estranheza no entanto explicaremos o modo como orientamos o nosso estudo até chegarmos a esta conclusão.

Em qualquer investigação subjacente ao estudo da arte religiosa torna-se necessário optar por uma metodologia que fundamente as hipóteses levantadas para a elaboração de um "trilho interpretativo" relativamente a um objecto artístico. Assim, e tratando-se da necessidade de identificar o discurso ideológico em torno da imagem do Bom Jesus de Matosinhos e a talha dourada da igreja que lhe é dedicada, consideramos o método iconográfico a metodologia que melhor se adaptaria às necessidades do nosso estudo.

Sendo o Método Iconográfico /Iconológico o que melhor permite desvendar o "sentido das imagens" retirando delas a mensagem que estas pretendem transmitir, torna-se fundamental relacionar o saber bíblico e a liturgia católica com as imagens devocionais.

> "*Para conseguir identificar a origem temática das cenas (religiosas) requer-se o aprofundamento dos textos bíblicos, da literatura cristã desde os apócrifos aos autores da patrística e da época medieval, sem negligenciar a literatura mística paralela, tantas vezes inspiradora das cenas representadas em ambientes litúrgicos (…) a iconografia entendia-se como um conjunto de regras para*

*orientar e dirigir os artista da temática religiosa na perspectiva da Contra-Reforma. "* [1]

Sendo as imagens devocionais manifestações autênticas da fé católica é impensável estudá-las iconograficamente, ignorando a relação entre a arte o sagrado, uma ligação aparentemente simples, mas que por vezes se demonstra realmente complexa dada a forma original que os artistas promoviam, através das suas obras, o intento dos encomendantes, que pretendiam acima de tudo promover as imagens religiosas como forma de captar os crentes para as vivências do sagrado através dos sentidos e de complexos esquemas ideológicos e iconográficos.[2]

Esta relação foi por nós estudada enquanto apontamento e chamada de atenção das possibilidades a serem consideradas acerca do estudo das obras de talha dourada e as possíveis interpretações e interligações que estas obras podem sugerir.

O nosso objectivo, com a abordagem que elaboramos para a análise da talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, consistiu em observar, registar, interpretar e escrever acerca de um espaço profundamente organizado em torno da figura de Cristo crucificado aqui representado pela imagem do Bom Jesus.

Para justificarmos as conclusões da nossa investigação optámos por dividir este estudo em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo inicia com uma explicação breve da lenda do aparecimento da imagem do Bom Jesus e a devoção que se desenvolve nesta cidade em torno desta imagem. Ainda no mesmo capítulo reflectimos acerca da problemática em torno do mito criado em torno das "imagens de Nicodemos", desmentindo este mito, analisando iconograficamente as imagens atribuídas a Nicodemos e que erradamente são comparadas à imagem do Bom Jesus.

De modo a podermos justificar com maior clareza a nossa linha de raciocínio, optámos por citar as referências bíblicas e fontes iconográficas acerca da Crucificação do Senhor. Promovemos uma reflexão acerca da iconografia da Crucificação do Senhor entre os séculos V e XII, o que sem dúvida alguma enquadrou iconograficamente a imagem do

---

[1] AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *Iconografia Religiosa* In: *Dicionário de História Religiosa de Portugal* – Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro :Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2001, 406-416

[2] GOUVEIA, António Camões – *As Artes e o Sagrado* – In: AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol.2 – Centro de estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro :Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000, pp.462-480

Bom Jesus como sendo datável após o século X, desmentindo assim a datação sugerida pela lenda que está relacionada com o seu aparecimento. A comparação iconográfica com algumas imagens europeias datáveis do século XII reafirmou ainda mais a nossa teoria acerca da datação desta imagem bem como a iconografia e sentido iconológico que apresentamos acerca dela.

O segundo capítulo promove uma abordagem em torno de três ciclos de obras, assim por nós definidos, que por sua vez se caracterizam pela explicação dos contornos destas obras, identificando os encomendantes, os artistas e as respectivas obras nesta igreja, promovidas para a afirmação do culto da imagem do Bom Jesus e datáveis entre os séculos XVI e XVIII. A nossa investigação considerou este capítulo fundamental para compreendermos os contornos formais e religiosos que estiveram desde sempre implícitos à selecção dos temas iconográficos desenvolvidos em torno desta imagem.

O terceiro capítulo concluiu a nossa investigação acerca da relação entre a imagem do Bom Jesus e os temas iconográficos desenvolvidos através dos conteúdos narrativos dispersos, sobretudo, no espaço da capela – mor.

Sugerimos pela a nossa análise uma meditação acerca da Paixão do Senhor, tal como refere Santa Brígida nas suas *Revelações " È cosa giusta meditare sulla Passione di Cristo"*, é esta a motivação que a própria talha dourada da capela-mor dedicada ao Bom Jesus sugere, uma meditação acerca da Paixão do Senhor e do seu sacrifício na cruz.

Em forma de síntese, o nosso objectivo será o de em primeiro lugar divulgar as lendas associadas à imagem de Cristo crucificado conhecida popularmente como "*O Bom Jesus de Matosinhos*", a génese do seu culto e a importância que este teve enquanto vínculo e inspiração para o complexo esquema iconográfico desenvolvido na talha dourada da capela-mor da igreja matriz de Matosinhos.

Cientes da brevidade que este estudo requere faremos também uma pequena análise dos restantes retábulos da igreja sem no entanto os analisarmos com a mesma profundidade dada ao estudo da capela-mor.

Gostaríamos ainda de referir algumas particularidades do nosso estudo.

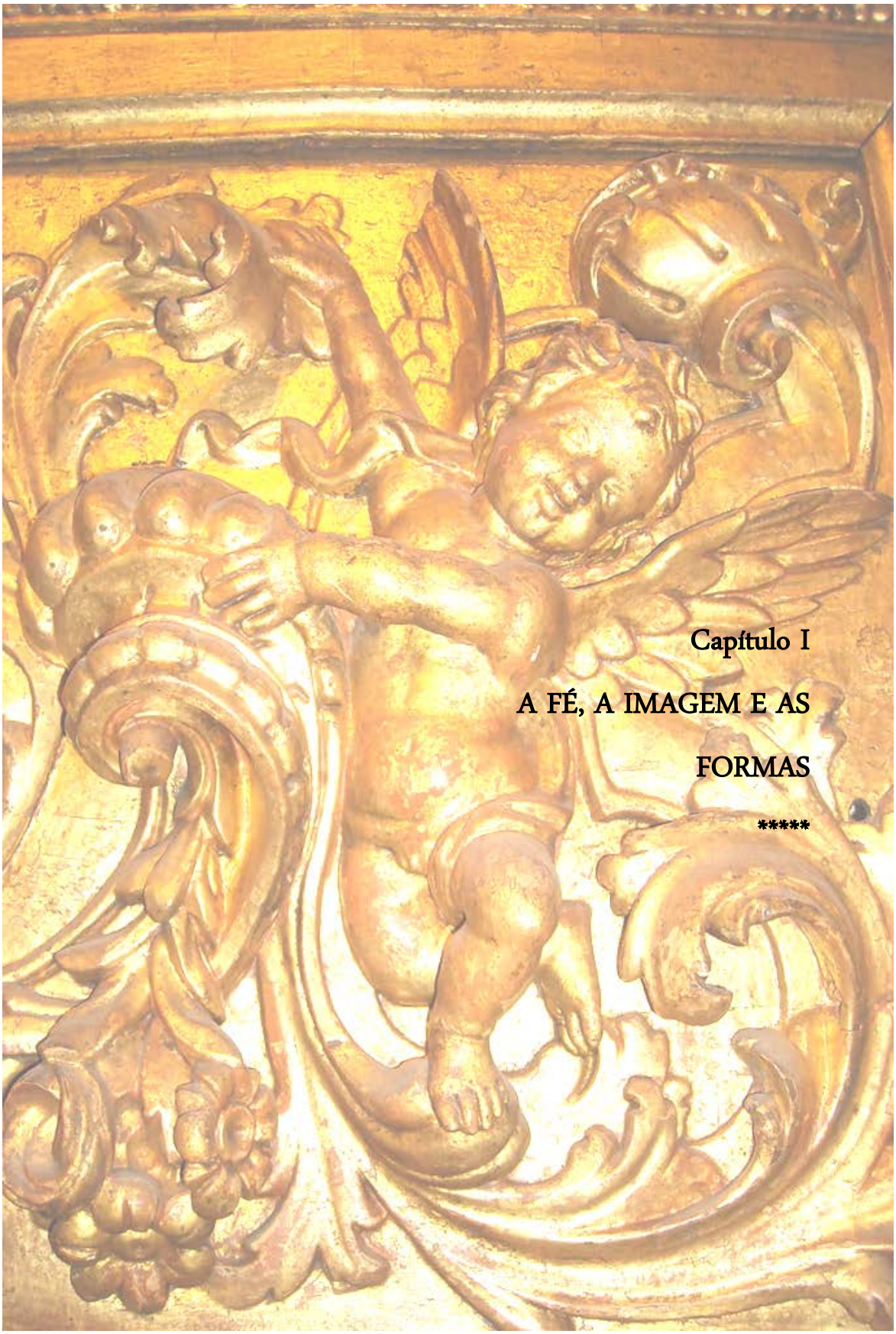
Preferimos inserir ao longo do texto algumas imagens e tabelas que complementam o nosso raciocínio de forma a justificar algumas ideias que achamos necessárias desenvolver.

Em diversas passagens desta Dissertação serão visíveis alguns excertos de textos por nós sublinhados de modo a destacar a informação mais importante dos mesmos.

Preferimos inserir num único volume o texto da Dissertação e respectivos anexos, por uma questão meramente prática, uma vez que desta forma torna-se mais prático e fácil ao leitor consultar as imagens e documentação relativos aos temas que vamos apresentando ao longo dos três capítulos.

Elaborámos no fim deste estudo três anexos que correspondem a tabelas, imagens e esquemas que complementam os temas por nós referidos ao longo dos três capítulos. Para além dos referidos anexos incluímos dois Apêndices, sendo que um corresponde aos documentos relativos aos contratos das obras de talha e aos Livros de Actas e Termos da Confraria do Bom Jesus de Matosinhos, testemunhos importantíssimos para o nosso estudo; o segundo corresponde ao Apêndice iconográfico onde apresentámos diversas fotografias da talha dourada da igreja do Bom Jesus, elementos que sem dúvida ilustram os temas por nós defendidos.

Por último inserimos ainda no final da Dissertação uma lista que corresponde aos Créditos fotográficos das imagens presentes ao longo do texto e no Apêndice iconográfico.



# Capítulo I

# A FÉ, A IMAGEM E AS FORMAS

*****

*"No seu semblante, a majestade e a beleza, no seu santuário, o poder e a felicidade. Adorai o Senhor com ornamentos sagrados"*

I Crónicas (16,27-29)



Figura 1 – Imagem do Bom Jesus de Matosinhos ladeada pelas imagens da Virgem e de S. João Evangelista no altar-mor da Igreja da igreja Matriz de Matosinhos



## 1. - A Fé, a Imagem e as formas

### A Lenda e a Imagem do Bom Jesus de Matosinhos: a formação de um culto

> *" E para que o nosso Portugal não ficasse sem o seu crucifixo de Nicodemus, também em o lugar de Bouças ella huã imagem de Jesus Christo Crucificado muyto venerada por ser muyto devota e antigua (...) e por ser feyta pelo S. Varão Nicodemus (….) dizem que foi achada antiguamente a imagem do Sancto crucifixo de Bouças pelos moradores do lugar de Matosinhos (…) ao longo da praya viram que a maré vinha trazendo hum vulto (…) quando elles virão cousa tão maravilhosa acharam huã imagem de Jesu Christo Nosso Senhor Redemptor crucificado em hua grande cruz (…) mas com um braço a menos (…) em huã devota procissão levaram a imagem à igreja e nella a colocarão em hum altar com a maior veneração que poderão (…) muitos anos depois andando huã muller na praya buscando cavacos para o lume o mar lançou fora hum pao redondo (…) quando o pos sobre o fogo saltou fora (…) logo percebera que aquele seria o braço que faltava na imagem do Sancto crucifixo (…) levaram o braço à igreja e pollo em seu lugar e assim ficou."*[3]

A Imagem de Cristo crucificado conhecida como *Bom Jesus* que se venera em Matosinhos desde tempos remotos representa a fé numa das mais antigas devoções a imagens de Cristo crucificado da Península Ibérica. A origem lendária desta imagem parece ter contribuído para a fama crescente do culto ao *Bom Jesus* de Matosinhos. Esta imagem misteriosa que possui uma iconografia tão peculiar representa iconograficamente um Cristo vivo e sereno crucificado numa grande cruz.

A lenda criada em torno desta imagem acentuou a ideia de que o seu artífice teria sido Nicodemos, que segundo a tradição bíblica assistira à Paixão e crucificação do Senhor,

[3] MARIZ, Pedro de – *História do Bem Aventurado Sam João de Sahagum, Patrão Salamantino, Primeira Parte e as Historias da Invenção y maravilhas do Sancto Crucifixo de Burgos e da Paixão da Imagem de Christo N. R. feyta pelo Sancto Varão Nicodemus entre as quais entrão outras muytas, também pias y admiráveis* – Lisboa: Antonio Alvarez, 1609, pp. 58-60

e chocado pelos acontecimentos de que fora testemunha, esculpira várias imagens de Cristo crucificado deitando-as ao mar com medo das perseguições cristãs. [4]

É esta lenda que justifica, um pouco por toda a Europa, o aparecimento de imagens de Cristo crucificado, conhecidas popularmente como *"Imagens de Nicodemos",* em praias e na data de 3 de Maio, tal como é o caso da imagem do Bom Jesus de Matosinhos.

Não obstante o facto de o verdadeiro orago das freguesias de Matosinhos e Lavra ser S. Salvador de Bouças, pelo menos desde o século IX, a imagem do Bom Jesus tornou-se o centro de todas as manifestações de fé na cidade, desde que esta apareceu em Matosinhos em data até hoje não devidamente esclarecida. Se por um lado, a lenda associada a esta imagem, de que esta teria sido esculpida por Nicodemos e lançada ao mar[5], deu ênfase ao mistério do seu aparecimento e desenvolvimento do seu culto, por outro lado parece ter "iludido" alguns autores nos primeiros estudos efectuados sobre a imagem ainda em pleno século XVII, daí a indispensabilidade de um estudo aprofundado desta imagem e das suas características iconográficas.

Actualmente apenas podemos considerar a iconografia desta imagem para assim tentarmos enquadrá-la no âmbito da iconografia das imagens de Cristo Crucificado de meados do século XII, datação que defendemos e iremos comprovar ao logo deste primeiro capítulo. Futuramente será possível, através de estudos no âmbito da conservação e restauro analisar esta imagem através de técnicas aplicadas ao património e sabermos ao certo quais as alterações físicas e as repolicromias que esta sofreu ao longo dos séculos, o que possivelmente permitirá a sua datação concreta, tema que provocou diversas reflexões e opiniões desde o aparecimento desta imagem.[6]

---

[4] Acerca deste assunto consultar: CLETO, Joel; LAGO, Isabel – *Em Busca de um Mito: As Imagens de Nicodemos. Notícias de uma investigação* – In: Actas das 3as Jornadas de História e Património Local, Leça do Balio, 17 e 18 de Outubro de 2003, pp.78-83; CLETO, Joel; FARO, Susana – Imagem do Bom Jesus de Matosinhos. Um velho e famoso náufrago – In: *O Comércio do Porto*. Revista de Domingo, Porto, 15 de Abril de 2001, pp.20-22

[5] CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos, Lenda, História e Património* - Matosinhos : Câmara Municipal, 2007, pp.35-37

[6] No âmbito da nossa investigação, acerca da Imagem do Bom Jesus de Matosinhos, foi possível constatar que se encontra a ser efectuada uma Dissertação de Mestrado por Alexandre Maniés, acerca da imagem do Bom Jesus de Matosinhos. Este estudo, que virá a ser defendido na Universidade Católica durante o próximo ano e poderá desvendar definitivamente algumas questões em torno desta imagem pela análise efectuada. O trabalho efectuado por Alexandre Maniés tem como objectivo fazer um restauro na imagem com o intuito de a estabilizar física e quimicamente. Para isso foram recolhidos alguns pigmentos da policromia da imagem e foi efectuado um raio-X de modo a tentar desvendar se a imagem é integral ou constituída por vários elementos ensamblados e qual seria a sua datação e policromia original. Aguardaremos com especial interesse as conclusões deste estudo que nos propiciarão novos dados para o estudo da imagem do Bom Jesus.

O estudo de uma imagem devocional com estas características, está assim dependente das metodologias de que o Historiador de Arte se serve, quando não consegue identificar o autor ou mesmo a cronologia de um objecto artístico, tendo apenas como principal fonte o objecto de arte, que é em si mesmo um documento valiosíssimo. Neste sentido, é a Iconografia[7] a "metodologia" que o historiador recorre com mais frequência para a análise de um objecto artístico, que neste caso em particular, é também uma imagem devocional de Cristo Crucificado.

Ciente dos limites cronológicos, e apontando uma explicação breve da evolução da iconografia da crucificação e dos episódios relacionados com a Paixão do Senhor, iremos considerar a comparação de algumas esculturas devocionais europeias do século XII (algumas das quais são referidas nos estudos citados na tabela 1, do Anexo 1) [8] com a imagem do Bom Jesus de Matosinhos, de modo a explicar a "origem" iconográfica desta imagem. Com esta exposição pretendemos identificar a origem da iconografia do Bom Jesus e as principais fontes escritas e iconográficas que a influenciaram.

Apesar de pouco sabermos acerca das origens desta imagem, consideramos que a imagem do Bom Jesus é um precioso testemunho da escultura devocional portuguesa medieva. Esta chega à Lusitânia em data ainda incerta, no entanto sabemos que desde o seu aparecimento desponta na cidade de Matosinhos um dos mais antigos e importantes cultos do norte de Portugal. Este culto ganhou força durante a Idade Média, altura em que existia *o "Monasterio de Bauzas"*[9] que recolheu a Imagem do Bom Jesus desde que esta aparecera

---

[7] A Iconografia e a Iconologia são metodologias aplicadas na História da Arte. Esta definição de"método" analítico deve-se a Erwin Panofsky (Estudos de Iconologia), que considera que uma obra de arte não pode ser dissociada da forma e do seu conteúdo simbólico. Para o estudo da imagem do Bom Jesus e da talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos consideramos o método iconográfico desenvolvido por Panofsky. Acerca do método Iconográfico consultar: ARGAN, Guiolio Carlo; FAGIOLO, Maurizio – *Guia de História da Arte* – Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp.87-106; CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio – Introduction *al método iconográfico.* Barcelona: Editorial Ariel, 1998; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco – *Tratado de Iconografia*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998; CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – A *Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e significado Iconológico*. – Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2004, Vol.1, pp.1064-1111

[8] A pesquisa efectuada em torno da evolução iconográfica das representações da crucificação e da Paixão do Senhor, permitiram considerar a origem da representação da cruz a partir do século V e a sua evolução iconográfica até ao século XII. Atendendo à pesquisa efectuada no âmbito da iconografia de Cristo crucificado foi possível considerar alguns aspectos iconográficos presentes na imagem do Bom Jesus de Matosinhos. A nossa pesquisa considerou alguns estudos acerca da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, pelo facto de serem os estudos mais divulgados acerca do tema. Sobre este assunto consultar o Anexo 1, Tabela 1.

[9] FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – O Mosteiro de S. Salvador de Bouças. Notícia Histórica (Séculos X-XVI) – Matosinhos : *Boletim da Câmara Municipal de Matosinhos*, 7 de Junho de 1960. - Vol. Nº 7, pp.137-144

na praia do Espinheiro, sendo o fiel depositário desta imagem até 1542, altura em o mosteiro ameaçava ruína e que se decide construir um novo templo para acolher a imagem do Bom Jesus.

É no entanto no período Barroco que este culto se torna ainda mais popular espalhando-se pelo resto do país e também no Brasil, sendo várias as referências históricas da presença de milhares de romeiros no mês de Maio no templo barroco criado para o Bom Jesus de Matosinhos ,e à construção de 25 igrejas dedicadas ao culto do Bom Jesus de Matosinhos em território brasileiro. [10]

A génese deste culto e a crescente devoção à imagem do Bom Jesus, levou à encomenda de uma obra de talha dourada, ordenada pelos Irmãos da Mesa da Confraria do Bom Jesus de Bouças (CBJB), actualmente conhecida como Irmandade da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos (ISCMBJM), que possui uma iconografia bastante particular inspirada no tema da Paixão de Cristo.

As formas presentes na talha dourada do sumptuoso altar-mor, situado na capela-mor desta igreja, inspiram-se nas Sagradas Escrituras e traduzem visualmente o mistério da Paixão do Senhor. Este denso cenário repleto de talha dourada assemelha-se a um palco sagrado repleto de imagens e símbolos que nos remetem para a representação do *Drama do Calvário*, tema central da Fé Católica que tem como símbolo a Cruz de Cristo.[11]

Este extenso cenário iconográfico, que envolve a imagem do Bom Jesus, é o tema do nosso estudo. Consideramos indispensável o estudo desta imagem do ponto de vista iconográfico, pois só assim podemos enquadrar a talha dourada no contexto ideológico e iconográfico da mensagem pedagógica que ela transmite – a *Paixão de Cristo*.

O estudo iconográfico da imagem do Bom Jesus e a sua relação com a iconografia da talha dourada poderá parecer um pouco estranha, mas não esqueçamos que esta obra de talha foi encomendada para enquadrar a imagem do Bom Jesus. Ao contrário de algumas devoções portuguesas que foram sendo substituídas, esta devoção manteve-se intacta, não fosse pelo facto de esta ser umas das mais veneráveis devoções populares de que há memória no norte do país. Parece-nos evidente a necessidade do estudo desta imagem e do

[10] LAGO, Isabel – *Uma Rota de Fé. A Devoção ao Bom Jesus de Matosinhos no Brasil.* Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2003

[11] Acerca da talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos consultar o Apêndice iconográfico 2, Figuras B; B1 a B5

culto a ela inerente, pois é ela a matriz de toda iconografia que a talha dourada da capela-mor transmite.

Atendendo às questões abordadas pelos estudos que já foram efectuados sobre esta imagem, consideramos que alguns deles desacreditaram alguns aspectos essenciais, nomeadamente os aspectos iconográficos ainda presentes nesta imagem, que sofreu tantas alterações ao longo dos séculos, mas que no entanto nos dão algumas pistas sobre a sua verdadeira datação. O nosso principal objectivo, no primeiro capítulo desta dissertação, é o de demonstrar a iconografia presente na imagem do Bom Jesus, comprovando, através desta, que a datação avançada tradicionalmente pela lenda (Século II) não tem qualquer fundamento, pois as características ideológicas e iconográficas da imagem do Bom Jesus enquadram-na no âmbito da iconografia europeia da crucificação que se desenvolve a partir do século X. Tal abordagem terá em consideração os estudos efectuados pelos vários historiadores, arqueólogos e estudiosos que nela reconheceram características pouco comuns, atendendo à sua iconografia no contexto da escultura portuguesa.

O nosso estudo inicia-se assim, com uma breve exposição da iconografia da crucificação do Senhor entre o século V e o século XII, na qual expomos a origem da representação da crucificação e as principais variantes iconográficas que se foram desenvolvendo ao longo dos séculos.

A imagem devocional de Cristo crucificado de Matosinhos testemunha a Fé e a devoção à Paixão de Cristo e o valor pedagógico que a sua representação transmite aos crentes. É neste sentido que consideramos que os conceitos de Fé, de Imagem e das Formas estão interligados num vínculo recíproco que se explica através da iconografia das imagens religiosas e do papel doutrinário e mediador que estas assumem perante o crente, que imbuído na sua fé, exprime através delas a piedade e a devoção à memória dos acontecimentos da Paixão de Cristo.

O poder das Formas invocadas na talha dourada da capela-mor, evocam ao mesmo tempo a lenda do aparecimento da Imagem do Bom Jesus de Matosinhos e a Memória da Paixão do Senhor como a narram os Evangelistas nas Sagradas Escrituras. No interior desta igreja, assistimos perante os retábulos de talha dourada, ao poder que as formas detêm na imaginação do crente, e à influência dos textos religiosos nos temas desenvolvidos pelos mestres entalhadores cuja obra exprime, através das formas, o sentimento religioso da fé católica.

Lembremos que foi através das formas que, no período barroco, se fortaleceu o catolicismo, que reformou o culto das imagens devocionais e o valor que estas "imagens" detinham perante o crente, recuperando o sentido didáctico e a valorização das imagens tal como acontecera nos primeiros séculos da cristandade. [12]

A nossa investigação considerou, para a análise iconográfica da imagem do Bom Jesus, as principais fontes escritas e iconográficas que deram origem à variedade de iconografias existentes acerca da crucificação de modo a compreendermos o porquê da iconografia da imagem do Bom Jesus de Matosinhos no contexto das imagens devocionais e da escultura religiosa portuguesa.

### 1.1. - Fontes Escritas para a Iconografia da Crucificação do Senhor

A Memória dos acontecimentos em torno da Paixão do Senhor e da sua Crucificação inspirou variadíssimas manifestações artísticas no contexto da arte religiosa. Perante tantas manifestações artísticas e variantes iconográficas em torno da iconografia religiosa, estudos pioneiros, no âmbito da iconografia e da iconologia, como os de Erwin Panofsky, Émile Mâle, Louis Bréhier e Louis Réau, entre tantos outros que citaremos ao longo deste estudo, são fundamentais para o estudo da iconografia da imagem do Bom Jesus e das formas presentes na talha dourada da capela-mor que lhe é dedicada.

Tratando-se de iconografia religiosa é fundamental sabermos distinguir os temas representados nesta capela-mor e interpretá-los considerando a sua origem e significado para a época em que foram produzidos.

[12] A propósito do valor didáctico das imagens nos primeiros séculos do cristianismo, devemos relembrar as palavras de S. Gregório Magno (590-604) acerca da Veneração das Sagradas imagens na Carta "*Litterarum tuarum primordia*" enviada ao Bispo Sereno de Marselha no ano de 600."*Nam Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde et praecipue gentibus pró lectione pictura est…*" (Porque o que é a Escritura para os que sabem ler, isto oferece a pintura aos não instruídos que as observam…). Acerca da veneração das Sagradas imagens consultar a carta de S. Gregório Magno "*Litterarum tuarum primordia"* In : DENZINGER, Heinrich; HÙNERMANN, Peter — *El magistério de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum.* Segunda edición corrigida. Barcelona: Herder, 2000, p. 229

Para o estudo da iconografia religiosa dos temas associados à Paixão de Cristo, sobretudo a crucificação do Senhor, e em particular a iconografia da imagem do Bom Jesus, é fundamental conhecermos a origem da representação destes temas e quais foram as fontes escritas ou iconográficas que os inspiraram.

Um estudo breve da iconografia religiosa nos primeiros séculos do cristianismo, permite constatar que inicialmente Cristo era representado iconograficamente, através de alegorias, cordeiros ou crucifixos simples[13]. É curioso que os primeiros cristãos tenham escolhido como principais símbolos o *Cordeiro* e o *Peixe*, sendo que só a partir do século V a cruz passa a ser venerada como símbolo cristão, o que automaticamente anula a veracidade da datação atribuída pela lenda ao aparecimento da imagem do Bom Jesus no ano de 124.

A figura humana de Cristo crucificado só passou a ser representada na cruz a partir do século V e daí até o século XI, a iconografia sugeria a representação de um Cristo vivo, de olhos abertos, sendo que na segunda metade do século XII, representa-se simbolicamente a imagem de um Cristo morto com olhos fechados e cabeça pendente.[14]

Representar a imagem do Senhor e a sua Paixão através de uma pintura ou escultura, implicava o reconhecimento desses mesmos episódios através do olhar dos crentes. A imagem tornou-se assim um meio de exposição "corpóreo" da *Bíblia*, o que permitia inspirar nos crentes a emoção e a piedade através das representações iconográficas dos mistérios associados à Paixão de Cristo.

---

[13] Por crucifixos simples entendamos as representações da cruz simbólicas, isto é, representações de cruzes que não apresentam ainda a figura humana de Cristo, mas os símbolos iconográficos associados a Cristo presentes nas primeiras cruzes esculpidas. É bem exemplo disso, a cruz do Museu Nacional de Ravena, datada do século V onde figura ao centro da cruz a imagem do *Agnus Dei* e no anverso a imagem de uma mão bendizendo. Acerca da iconografia das cruzes simbólicas nos primeiros séculos do cristianismo consultar: BRÉHIER ,Louis - *L´art Chrétien ,son développement Iconographique des origenes a nos jours* - Paris : Librairie Renouard, Laurant Éditeur, 1918, p. 81-86

[14] Acerca da representação simbólica da imagem de Deus, lembremos os primeiros símbolos cristãos (cordeiro e o peixe) e a iconografia de Cristo crucificado desde o século V. Sobre este assunto consultar: BRÉHIER , Louis - *L´art Chrétien ,son développement Iconographique des origenes a nos jours* (...), pp. 13-75 ; CROSNIER , Augustin – Joseph - *Iconographie Chrétienne. Étude des sculptures ,peintures, qu´on Recountre sur les Monuments religieux du Moyen- Age.* - Paris : [s.n.], 1848, pp. 35-44 e pp. 86-105 ; MÂLE, Émile - *L´Art Religieux du XIIeme Siècle en France. Etude sur les origines de L´Iconographie Du Moyen Age* . - Paris : Librairie Armand Colin , 1947, cap. 2, livros 3 e 4 ; cap.6, livros 3 e 4 ; IDEM - *L´Art Religieux du XIII eme Siècle en France. Etude sur L´Iconographie Du Moyen Age et sur ses sources d´inspiration* - Paris : Librairie Armand Colin , 1948, cap. 3, livro 2; RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* - Barcelona : Ediciones del Serbal, 1996. - Tomo I /Vol. 2 , pp. 480-500.

### 1.1.1. - A Bíblia: Principais referências bíblicas da Crucificação do Senhor

A Cultura artística ocidental extraiu da Bíblia os principais fundamentos teóricos para suportar a ideologia iconográfica cristã. O conhecimento da iconografia religiosa subentende, o aprofundamento do estudo dos textos bíblicos que tantas vezes, como comprovado pelas obras de Mâle e Reáu, inspiraram a composição de obras de temática religiosa.

A Bíblia é assim a fonte mais importante para a compreensão da perspectiva da fé católica na Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo. O cristianismo desenvolveu um símbolo iconográfico cujo simbolismo reconhece o sacrifício de Cristo – *a Cruz* – símbolo que é referido em diversas passagens bíblicas.

Os evangelistas referem a Paixão de Cristo, revestindo os acontecimentos da Paixão com um aspecto simbólico que se traduz no cumprimento das Sagradas Escrituras. As pré-figurações da Crucificação surgem no Antigo Testamento, no Livro dos Salmos, sobretudo nos Salmos 21 e 68. *«Meu Deus, Meu Deus porque me abandonaste? E permaneceis longe das minhas súplicas e gemidos?" (Sal 21,2), «rodeia-me uma matilha de cães, cerca-me um bando de malfeitores (…) Trespassaram minhas mãos e meus pés (…) Eles olham-me e observam-me com alegria, repartem entre si as minhas vestes e lançam sortes sobre a minha túnica (Sal.21,17-19). «Pois foi por vós que eu sofri afrontas (Sal. 68,8), (…) na minha sede deram-me vinagre para beber». (Sal. 68,22).* Estas palavras parecem anunciar o suplício da Crucificação que foi um tema retomado no Novo Testamento pelos Evangelistas na narrativa da Paixão do Senhor.

Os quatro Evangelhos [15]referem a Crucificação de Cristo (Mt 27, 32-56; Mc 15, 21-41; Lc 23, 26-49; Jo 19, 1-37) referem-se *à cruz* especificamente. A Epístola de S. Paulo aos Filipenses (2,8) e aos Colossenses (1, 20;2, 14) fazem referência ao suplício de Cristo na Cruz. Curiosamente os Actos dos Apóstolos também se referem à cruz chamando-lhe de "Madeiro". "*O Deus de nossos Pais ressuscitou Jesus que vós matastes, suspendendo-o num madeiro"* (Act. 5,30;13,29).

Esta última referência simbólica do "*Madeiro*" está presente também em: Gálatas (3,13), na Primeira Epístola de S. Pedro " *carregou os nossos pecados no seu corpo sobre o*

[15] Acerca da narrativa da Paixão do Senhor segundo os quatro evangelistas consultar o Anexo 1, tabela 2

*madeiro (…)"* (2,24) e no Deuteronómio (21,23). É precisamente no Deuteronómio que surge uma referência à pena aplicada aos criminosos e blasfemos, nomeadamente a lapidação (Nm 15,35) ou enforcamento (Dt.21, 18-23), não referindo a crucificação como pena de morte entre as comunidades judaicas. O suplício da cruz era então a pena atribuída, entre os Romanos, aos escravos e revoltosos.[16] Consistia num acto cruel, no qual o supliciado era pregado pelos pés e punhos causando uma morte agonizante provocada pela asfixia progressiva.

O Evangelho de S. Mateus comprova a crucificação do Senhor segundo a lei romana que ostentava sobre a cruz o *Titulus* (Jo 19,18-20), que consistia numa inscrição em latim, grego e hebraico, que segundo o costume romano proclamava o motivo de condenação do supliciado. *"Por cima da sua cabeça penduraram um escrito trazendo o motivo da crucificação:"Este é Jesus, o Rei dos Judeus"* (Mt. 27,37).

A figura comovedora de Cristo crucificado inspirou no imaginário dos crentes a piedade e comoção causados pela violência cometida para com o Filho de Deus. Estas referências bíblicas promoveram a visão atormentada daquela que é, provavelmente, a mais famosa execução da história, o que levou a que inúmeros artistas a representassem através de variadas representações iconográficas inspiradas nas palavras dos evangelistas.

### 1.2. - A Origem da devoção e representação da cruz

A Fé cristã vincula a crença na Nova Aliança[17] consumada por Cristo através da sua Paixão e sacrifício na Cruz. A interpretação simbólica da Crucificação, e a representação destes mesmos episódios através de imagens simbólicas e devocionais marcaram os primeiros séculos do cristianismo. Os *Actos dos Apóstolos* e as *Epístolas* testemunham a devoção remota à cruz de Cristo, sobretudo as

[16] Os Judeus não possuíam jurisdição sobre o direito de vida ou morte (Jo 18,31-33). Quando Jesus foi entregue a Pilatos este diz "*Tomai-o e julgai-o vós mesmos segundo a vossa lei*" (Jo18,31), ao que os Judeus respondem*:"Não nos é permitido matar ninguém*" (Jo 18,31*), "Nós temos uma lei e segundo essa lei deve morrer"* (Jo 19,7). Assim ficaria determinada a pena segundo a qual Jesus havia de morrer, a crucificação exigida pela população e consumada sobre a ordem de Pilatos (Jo 19,16).

[17] A *Nova Aliança* estabelecida entre Deus e a Humanidade realiza-se na pessoa de Jesus, selada com o seu sangue através do seu sacrifício físico em prol da Humanidade. Na *Última Ceia*, Jesus refere o seu sacrifício físico quando ergue o cálice de vinho e diz: *"Bebei todos, porque este é o meu sangue o sangue da Nova Aliança, derramado por muitos homens em remissão dos pecados"*. (Mt.26,27-28)

*Epístolas de S. Paulo*[18] que marcam o nascimento "universal" da fé cristã e da Igreja primitiva. É precisamente S. Paulo, o primeiro apóstolo a defender, pela aceitação da fé, o conceito devocional que a cruz representa enquanto " *encarnação* "da pessoa de Cristo (Gal.3,1).

A origem da devoção da cruz, enquanto símbolo cristão está associada à Lenda da *"Invenção da Santa Cruz"*[19], descoberta por Santa Helena (mãe do Imperador Constantino) no monte Calvário a 3 de Maio de 326.[20] A partir do século IV, o tema da crucificação ganha preponderância em relação aos símbolos iconográficos cristãos primitivos.

As primeiras representações da Cruz não são uniformes, no entanto devemos considerar que a cruz enquanto símbolo divulgou-se a partir do século V e é nesta altura que se começa a representar efectivamente a figura humana de Cristo na cruz. Atendendo a esta exposição parece-nos evidente que a iconografia da imagem do Bom Jesus e as suas dimensões, denunciam que esta não pode ser datável como sendo do século II (ano 124, de acordo com a lenda divulgada), evidenciando sim, uma iconografia posterior ao século X, datação que vamos justificar adiante.

Na pesquisa efectuada podemos ainda constatar que a evolução iconográfica destas mesmas representações se altera consideravelmente entre os séculos X e XIII. Este estudo permitiu constatar que a maior parte das imagens devocionais de Cristo crucificado europeias, que foram objecto do nosso estudo e comparáveis à imagem do Bom Jesus, possuem o mesmo aspecto lendário da imagem de Matosinhos, pois tal como esta, apareceram em praias na data de 3 de Maio[21], data que coincide com o achamento lendário da "verdadeira" cruz de Cristo, sendo que estas imagens foram datadas como sendo

[18] As *Epístolas* ou *Cartas de S. Paulo* são um precioso testemunho acerca das crenças primitivas da Igreja Católica. O Capitulo III da *Epístola de S. Paulo aos romanos – Morte em Adão e Vida em Cristo, (*5,12-7,6*)* justifica o sacrifício de Jesus na Cruz pela ressurreição da humanidade. Por outro lado a *Epístola de S. Paulo aos Coríntios* – Capítulo I – é testemunho da pregação da Cruz enquanto símbolo cristão.*" Os Judeus pedem milagres, os gregos reclamam sabedoria, mas nós pregamos Cristo Crucificado."* (I Cor.1,22-23).

[19] VORAGINE, Giacopo di – *Legendario delle Vite De Santi* – Veneza : [s.n.], 1588, pp.649-651. [Livro digital]. Disponível em: http://books.google.com/. Acedido em 22 de Fevereiro de 2011; Sobre este assunto consultar também: VORAGINE, Tiago de – *Legenda Áurea* – Porta: Livraria Civilização Editora, 2004, Tomo I, pp.276 -284

[20] Sobre este assunto consultar bibliografia citada na nota anterior.

[21] Acerca da devoção e Veneração da Santa Cruz e a data de 3 de Maio consultar: CARDOSO, Jorge – *Agiológio Lusitano* – Edição Facsimilada, Tomo III, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, pp.52-57

anteriores ao século X, o que de facto não pode ser considerado dada a iconografia das imagens citadas.[22]

A nossa pesquisa recuou até às primeiras lutas iconoclastas, altura em que a igreja percebeu o papel didáctico e doutrinário que as imagens podem desempenhar enquanto manifestações da fé católica.[23]

Segundo Louis Bréhier, os temas iconográficos primitivos desenvolvidos em torno da devoção à Paixão de Cristo permitiram glorificar a natureza humana e divina da pessoa de Jesus através do tema da crucificação embora este, fosse nos três primeiros séculos de arte cristã um tema estranho.

> *" C´ést a la même tendence théologique qu´il faut attribuer la place que prennent dans l´iconographie religieuse les épisodes de la Passion et surtout l`apparition d´un motif complétment inconnu à l´art primitif, eclui de la crucification(...) C´est ce qui explique les résistances qu´il fallut surmonter pour imposer aux hommes la vue du Christ sur la croix :visiblement ils ne l´ont acceptée (...)A la fin la doctrine théologique a triomphé et le crucifix est devenu le symbole chrétien par excellence. "* [24]

A imagem devocional de Cristo Crucificado ganhou especial importância após os primeiros séculos do cristianismo, altura em que o dogma iconoclasta começa a declinar em detrimento das filosofias dos iconodulos (veneradores de imagens) que defendiam a utilização das imagens religiosas enquanto representação simbólica do divino.

---

[22] Consideramos importante, aquando a análise iconográfica da Imagem do Bom Jesus de Matosinhos, fazer referência a algumas imagens conhecidas popularmente como "Imagens de Nicodemos". Estas imagens são referidas através de lendas semelhantes à do aparecimento do Bom Jesus em praias na data de 3 de Maio. Consideramos importante esta referência pois a data de 3 de Maio coincide com a data que marca o achamento da "Verdadeira Cruz". Acreditamos ter sido esta a principal razão pela qual vimos surgir um pouco por toda a Europa imagens de Cristo crucificado que possuíam relíquias no seu interior nesta data . Embora estas imagens possuam iconografias muito diferentes, são popularmente atribuídas a Nicodemos. Pelo facto de não existirem quaisquer evidências históricas a esta atribuição, consideramos importante desmistificar este aspecto lendário em torno destas imagens comparando-as entre si e enquadrando-as de acordo com a iconografia da crucificação do Senhor após o século X. Estas imagens são conhecidas popularmente como o "*Santo Volto de Luca*" e o "*Santo Cristo de Burgos*", imagens que mencionaremos adiante.

[23] Desde muito cedo a igreja pretendeu combater as heresias e afirmar os fundamentos teológicos da Cristologia e da Eclesiologia de tal modo que a imagem assumiu o seu valor didáctico a par da riqueza das Sagradas Escrituras criando uma iconografia específica de modo a valorizar o carácter doutrinário e mediador das imagens que eram consideradas como Objectos Sagrados e dotados de capacidades milagrosas. Sobre este assunto consultar: MARTINS, Fausto Sanches – *As imagens das Nossas Igrejas*. In: *I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão (de 5 a 8 de Dezembro de 1998)* – Braga : A.C. Litografia. Edição: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Universidade Católica – Centra Regional do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 1998. - Vol. I., p. 211-212

[24] BRÉHIER, Louis - *L´art Chrétien , son développement Iconographique des origenes a nos jours (...),* p. 81

O fim das lutas iconoclastas propiciou o desenvolvimento das primeiras representações iconográficas da cruz. A Igreja soube aliar as mais variadas linguagens artísticas que as imagens proporcionam, para assim explicar o mistério da fé, desenvolvendo para isso uma estética de fundamentação teológica acerca da iconografia da crucificação de Cristo.[25]

S. João Damasceno (c.675-c.749) foi um dos primeiros teólogos a desenvolver a ideia de que Jesus Cristo não é somente o *Verbo* de Deus mas também a sua imagem, o que contraria a lei do Antigo Testamento que proibia a representação de Deus através de imagens (Ex 20,4). O Concílio de Trento retoma novamente a questão da veneração das imagens e defende oficialmente o seu uso, pois estas são úteis e veneráveis e um meio valioso para a catequização.[26]

A representação de "Deus na Cruz" tornou-se assim na expressão estética cristã por excelência. *"A estética cristã é primeiramente intervenção, acontecimento e irradiação de Deus no mundo (…) a estética cristã funda-se no mistério da Encarnação* (Jo 1,14)."[27]

É neste sentido, o da "Encarnação", que a imagem de Cristo, não só o crucificado, deve ser entendida, ou seja Cristo encarna uma natureza divina, pois é a representação física da imagem de Deus, consumada através da figura da Virgem Maria [28]. A Fé e a Imagem são assim conceitos dependentes, uma vez que a imagem representa quem se venera, e venera-se a substância de quem é representado [29]. Assim, podemos considerar que a Imagem religiosa é a Encarnação da "pessoa" que a mesma representa assumindo esta um carácter mediador entre o Crente e Deus.

Para avançarmos com uma análise iconográfica à imagem do Bom Jesus de Matosinhos, devemos em primeiro lugar abstrairmo-nos por breves instantes da sua lenda e centrarmo-nos apenas na sua iconografia. Para tal torna-se fundamental conhecermos as várias representações iconográficas da Crucificação do Senhor, para a enquadrarmos no

[25]BELTING, HANS – *La Chiesa e le immagini. Evoluzione dottrinale nella tradizione ecclesiastica e nella controversia iconoclastica (726-843)* – In : *Il Culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* – Roma. Carocci editore, 2001, pp. 181-203

[26] MARTINS, Fausto Sanches – *As imagens das Nossas Igrejas* (…), pp. 214-216

[27] LIMA, José da Silva – *Teologia das expressões artísticas. Elementos para uma estética cristã*. In: *Revista Theologica. A Arte e a Igreja. Ruptura ou comunhão*? II Série, Vol XXX, Fasc. 1 – Braga: Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia de Braga, 1995, p.103

[28] Segundo S. Paulo Cristo é a imagem (invisível) de Deus (Col 1, 15; II Cor.4,4), portanto Deus pode ser conhecido pelo seu Filho sem que tenha de haver materialmente a imagem de Deus. O mistério da Incarnação foi possível no momento da Anunciação com a aceitação da Virgem Maria. Segundo a fé Cristã Deus tornou-se Carne na pessoa de Jesus Cristo, sendo por isso a sua pessoa muitas vezes designada como "*Deus feito homem*" ou como "*Verbo encarnado*"logo negar a imagem de Cristo Crucificado é o mesmo que negar o Mistério da sua Incarnação.

[29] MARTINS, Fausto Sanches – *As imagens das Nossas Igrejas (…),* p.213

contexto das iconografias europeias do século XII, tal como pensamos que de facto é a sua correcta datação.

### 1.2.1. - A iconografia da Crucificação do Senhor no século V

O Nosso estudo considerou como limites cronológicos o século V e o século XII para o estudo da evolução iconográfica da imagem de Cristo crucificado. A arte cristã desenvolve-se, como vimos, durante os três primeiros séculos do cristianismo, porém é a partir do século V que a representação de Cristo, sobretudo a iconografia do crucificado, ganha maior relevância.

> *"L innovation la plus importante qui se produise dans lart religieux au IV siècle est la place nouvelle qu'y tient la figure du Christ(...) De plus l´art des trois premiers siècles ne représentait guère Jésus que sous un seul aspect, celui d'un adolescent imberbe, aux longues boucles tombant sur les épaules ou aux cheveux courts et crépus. Au IV siècle au contraire la figure du Christ à barbe épaisse et à traits plus accusés fait son apparition dans lart.(...) Ce n'est qu'au V siècle cependant que ce Christ imaginé par des Orientaux se répand dans toute la Chrétienté sans arriver à supplanter entiérement d´ailleurs de Christ hellénistique de l´art primitif.(...).Mais ce qui distingue surtout les compositions de cette époque de celles des premiers siècles, c'est 1´ attitude nouvelle qu´elles prêtent au Seigneur. "*[30]

Baseando-nos no estudo de Louis Bréhier, podemos constatar que a arte cristã nos cinco primeiros séculos se resumia essencialmente a representações simbólicas da crucificação, que confrontavam duas tendências iconográficas, a primeira marcada pela influência grega, caracterizada pela representação de um Cristo imberbe e de cabelos longos, e a segunda iconografia marcada pela influência síria que representava a figura de um Cristo barbudo e vestido com um longo Colobium. Émile Mâle, no estudo *L´Art Religieux du XII eme Siècle (…)* similarmente comprova esta mesma iconografia.

> *"Le crucifié imberbe , les chaveux longs, conserve fidèlement le type du Christ creé par les villes grecques (...) le Christ a sur la croix la nudité des anciens héros , une nudité à peine voilée par une étroite ceinture (....) le Christ est toujours à peu près nu , mais il est representé avec tout sa barbe.Le type hellénistique a donc eté modifié ici par des influences syriennes. (...) a la formule hellénistique opposons la fomule syrienne (...)conformément à la tradition syrienne , le Christ à tout sa barbe mais ce qui le caractérise c´est la longue tunique , le colobium qui lui descend*

[30] BRÉHIER ,Louis - *L´art Chrétien ,son développement Iconographique des origenes a nos jours(...), pp.75-76*

*jusqu´aux pieds.(...) Cette longue tunique donne au Christ une majesté sacerdotale(…)Le formule syrienne sembla d´abord devoir triompher(...) .”* [31]

As primeiras representações da crucificação representavam um Cristo nu, imberbe[32], mas no entanto vivo e triunfante. Pertencem ao século V duas das mais antigas representações de Cristo crucificado conhecidas até à data, refiro-me a um dos painéis em madeira das portas da Igreja de Santa Sabina em Roma (Figura 2) e a uma placa de marfim do British Museum que representa Jesus crucificado (Figura 3).[33] Se atendermos ao painel da porta da igreja de Santa Sabina (Figura 2), podemos constatar que ainda não vemos aqui representada a Cruz, mas sim a representação de Cristo nu, coberto apenas por uma pequena faixa de tecido (designado como "*perizonium*"), de braços abertos ladeado por dois homens com a mesma postura. Em Santa Sabina vemos a iconografia de "Cristo orante"[34] sem os pés e mãos cravados, mas que no entanto representa o aspecto simbólico da crucificação nos primeiros séculos, uma iconografia que virá a ser desenvolvida e fomentada posteriormente e até ao século XII, a de um Cristo vivo e sereno na cruz. É do mesmo período a placa de marfim do British Museum (Figura 3), na qual vemos a imagem de Cristo Crucificado na cruz, nu, ostentando apenas à semelhança do painel de Santa Sabina (figura 2) uma pequena faixa de tecido que lhe oculta a nudez.

Esta representação contempla o *Drama do Calvário,* isto é, a reprodução simbólica da crucificação de Cristo no Gólgota rodeado pela Virgem, S. João, S. Longinus e Judas Iscariotes, representado à esquerda, enforcado na figueira tal como sugere a narração dos Evangelistas. Esta iconografia, de um Cristo nu e imberbe foi muito frequente por exemplo

---

[31] MÂLE , Emile - *L´Art Religieux du XII^e Siècle en France. Etude sur les origines de L´Iconographie Du Moyen Age (...),*pp.78-80

[32] Consideramos fundamental referir que as primeiras representações humanas de Cristo o representavam como um jovem imberbe (inspiração grega), fruto das iconografias desenvolvidas em torno dos temas do Bom Pastor e de Cristo Orante. É a partir do século IV que Cristo passa a ser representado com o cabelo e barba compridos. Esta iconografia parece ter sido inspirada pela iconografia oriental e tem fonte na Bíblia no Livros dos Juízes acerca da figura de Sansão, nazareno e pré-figuração de Cristo. "*A Navalha não tocará a sua cabeça pois este menino será Nazareno de Deus desde o seio de sua mãe, e será ele que livrará Israel da mão dos filisteus"* (Juí 13, 5). As representações que surgem a partir do século V representam um Cristo de cabelos compridos sobre os ombros e com uma barba bífida que alarga o rosto oval de Cristo. Sobre este assunto consultar: RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…),* pp.36-42 ;TREVISAN , Armindo – *O rosto de Cristo : a formação do imaginário e da arte cristã – Porto Alegre, RS :Editora Age, 2003,* pp.29-31; 37-40.

[33] Para aprofundar o estudo destas primeiras representações da imagem de Cristo crucificado e modelos congéneres aos relevos da porta da igreja de Santa Sabina e da placa de Marfim do British Museum consultar: BRÉHIER ,Louis - *L´art Chrétien ,son développement Iconographique des origenes a nos jours (...),* pp. 81-87

[34] A propósito da arte cristã nos três primeiros séculos e da iconografia simbólica de "Cristo Orante" consultar: BRÉHIER ,Louis - *L´art Chrétien ,son développement Iconographique des origenes a nos jours (...),* pp. 31-37

nas miniaturas carolíngias [35] , porém a iconografia síria parece ter inspirado as iconografias posteriores ao século VI, como é o caso do *Santo Volto de Luca* e da imagem do *Bom Jesus de Matosinhos,* dois modelos iconográficos que representam respectivamente, a iconografia da crucificação no século X e a iconografia do crucificado no século XII.



Figura 2 – "Cristo Orante", dat.422-432
Painel de madeira de cipreste, Porta de entrada da Basílica de Santa Sabina, Roma




Figura 3 – "Crucificação", dat. 420 -432
Placa de marfim (7,5×9,8cm)
British Museum , Londres

A representação de Cristo crucificado divulgou-se a partir do século VI, altura em que começam a surgir as primeiras representações da cruz, em detrimento das representações simbólicas do *Agnus Dei*, o que se explica pelo facto da Cruz ter perdido o seu carácter infame e também pelo facto de nesta altura ser necessário defender o triunfo das doutrinas teológicas sobre a heresia.[36]

A influência da iconografia síria parece ter prevalecido após o século X, altura em que a iconografia de Cristo crucificado se altera gradualmente defendendo a ideia de um *Cristo em Majestade*, um Cristo crucificado, coberto com uma larga túnica *(Colobium),* mas no entanto vivo e triunfal. É também no século XII que a iconografia do crucificado sugere, ainda que com fraco realismo anatómico, algumas das marcas físicas da Paixão no corpo de

[35]RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), p.496
[36]*Ibidem,* pp.*495-496*

Cristo o que traduz a mudança de gosto e da sensibilidade religiosa para a promoção de um ideal humanista e devocional em relação à imagem de Cristo crucificado.

As iconografias desenvolvidas a partir do ano mil consideraram outras fontes, para além da Bíblia. Os artistas, na composição das suas obras, recorreram também aos comentários da Patrística dos sete primeiros séculos, Evangelhos Apócrifos, gravuras e iluminuras da *Bíblia Pauperum*, e do *Flos Sanctorum*. Para além destas fontes escritas e gráficas podemos também considerar os sermões e textos teóricos que resultaram das *"Meditações*" [37]acerca da Paixão do Senhor.

[37] A "Mística" da Paixão de Cristo desenvolveu-se durante a Idade Média, sobretudo a partir do século XII/ XIII com o aparecimento das ordens mendicantes (Agostinhos, Franciscanos, Dominicanos). Santo Agostinho, por exemplo recomendava a leitura diária de Trechos da Paixão do Senhor. As "Meditações " sobre a Paixão de Cristo levaram à composição de Sermões sobre a Paixão do Senhor. José Maria Pedrosa d' Abreu Cardoso, na obra supra citada, recorda as palavras de S. Bernardo de Claraval no Sermão sobre a Paixão do Senhor: *"Na verdade durante esta semana e de uma forma normal ou extraordinária, todos os Cristãos cultivam a piedade (…) para de certo modo criarem empatia com Cristo Sofredor (…) Na verdade está presente a Paixão de Cristo (…)"*. Este sentimento empático com o sofrimento de Cristo, vivido durante a celebração da liturgia da semana Santa desenvolveu em Portugal um conjunto de textos motivados pela influência das ordens religiosas servindo de inspiração para várias obras literárias e artísticas. São exemplo o *Arbor Vitae Crucificae Jesu* ("A Árvore da vida crucificada de Jesus"), da autoria do franciscano Ubertino do Casale, obra datada dos inícios do Século XIV; o *Auto da Alma*, peça de Gil Vicente apresentado em 1518 que faz referência à Paixão e seus instrumentos embora de forma indirecta; o *Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesu Christo conforme a escreveram os quatro Evangelistas* de Francisco Vaz de Guimarães, de 1593; a *Meditação da Inocentíssima Muerte e Passion de Nuestro Senõr en estilo Metrificado*, de 1593 de António de Portalegre e a *Imitatio Christi*, traduzida para português desde o século XV até o séc. XVII. Estas são apenas algumas das obras publicadas entre as 74 obras impressas sobre o tema da Paixão de Cristo, incluindo obras reeditadas e traduzidas para Português. Estas obras de carácter espiritualista estavam dentro dos princípios da *Devotio Moderna.* A referência a estas obras torna-se importante de modo a explicar a dimensão que o culto da Paixão teve na cultura artística e literária portuguesa não esquecendo a influência dos evangelhos nestas narrativas. A influência da Liturgia nas celebrações da Semana Santa ganha especial importância após o Concílio de Trento, altura em que as igrejas se tornam "palcos" da representação dos teatros religiosos e litúrgicos em torno das representações das cenas da Paixão de Cristo através das imagens devocionais e da Leitura dos Evangelhos de forma fervorosa. O "Canto da Paixão", desenvolvido e divulgado através dos " *Passionarum"*, livros musicais compostos por passagens dos Evangelhos acerca da Paixão do Senhor, desenvolveram um dramatismo simbólico em torno da liturgia da Semana Santa. Estes Passionários eram acompanhados de gravuras que ilustravam os principais momentos da Paixão e eram inspirados na narrativa dos evangelistas. A leitura dos Evangelhos acompanhada pela música religiosa conferia a estas cerimónias um aspecto teatral imbuído num espírito empático entre o crente e a imagem de Cristo Crucificado. Acerca da vivência empática da Semana Santa, do Canto da Paixão de Cristo e dos ritos da Liturgia da Paixão na música religiosa portuguesa consultar: CARDOSO, José Maria Pedrosa d' Abreu – *O Canto Litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII. Os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra* – Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais Apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 1998, 2 Volumes; Acerca da influência da Bíblia na Literatura medieval consultar: MARTINS, Mário – *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa* – Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Cultura Presidência do Conselho de Ministros, Biblioteca Breve nº 35, Lisboa: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand, 1979.

### 1.2.2 .- As Imagens devocionais de Cristo Crucificado: Algumas Iconografias após o século X

PAra o nosso estudo importa referir, em breves linhas, a iconografia da imagem de Cristo crucificado após o século X, considerando as fontes escritas e iconográficas anteriormente citadas. Consideremos como ponto de partida a iconografia da imagem de Cristo crucificado no século V (Figura 3). Segundo Auguste – Joseph Crosnier, na obra *Iconographie Chrétienne*, a iconografia de Cristo crucificado desenvolve-se a partir do século V, no entanto é a partir do século X que a imagem do crucificado se altera efectivamente gerando uma nova tendência na iconografia do crucificado.

> *" Ce fut seulement vers le V^e ou le VI^e, qu´on attacha le Sauveur en Croix ,et encore ler encontre-t-on assez rarement jusquáu X^e siécle, le christ en croix ets toujours revêtu dune robe , mais au XI^e et au XII^e siécles , les manches dispaissent , la poitrine se découvre , ce n´est plus qu´un simple tablier , qui prend au suspendu en croix indistinctement avec trois ou quatre clous , le plus souvent avec dessous de la ceinture pour finir au milieu des cuisses (…) jusqu´au XIII^e siécle , Jésus fut quatre ; mais après le XIII ^e siècle, l´usage de n´employer que trois clous fut généralement adopté."* [38]

É fundamental fixarmo-nos na iconografia da imagem de Cristo crucificado tal como a conhecemos actualmente para assim podermos compará-la com a iconografia das imagens de Cristo Crucificado vestidas com um longo *Colobium*, que surgem a partir do ano mil, altura em que as igrejas e seus altares ganham extrema importância para a exaltação da fé cristã através da ostentação de imagens sagradas.

[38] CROSNIER , Augustin – Joseph - *La Croix et ses variétés- Jésus en Croix* -. In*:Iconographie Chrétienne. Étude des sculptures ,peintures, qu´on Recountre sur les Monuments religieux du Moyen-Age*. Paris: [s.l.], 1848, Capítulo VIII, pp.96-98.

De acordo com Auguste – Joseph Crosnier, na obra anteriormente citada, podemos constatar a presença de imagens de Cristo crucificado, a partir do século X, com uma iconografia repleta de pudores e que oculta a anatomia de Cristo com uma larga túnica (*Colobium).*

Esta iconografia desenvolveu-se em Itália e em Espanha e é dominante durante todo o período românico. (Figura 4, em cima). O estudo destas mesmas representações permite avançar com algumas considerações relativamente à iconografia das primeiras imagens portuguesas que representam Cristo crucificado em tamanho real, como acreditamos ser o caso da Imagem do Bom Jesus de Matosinhos, objecto do nosso estudo.

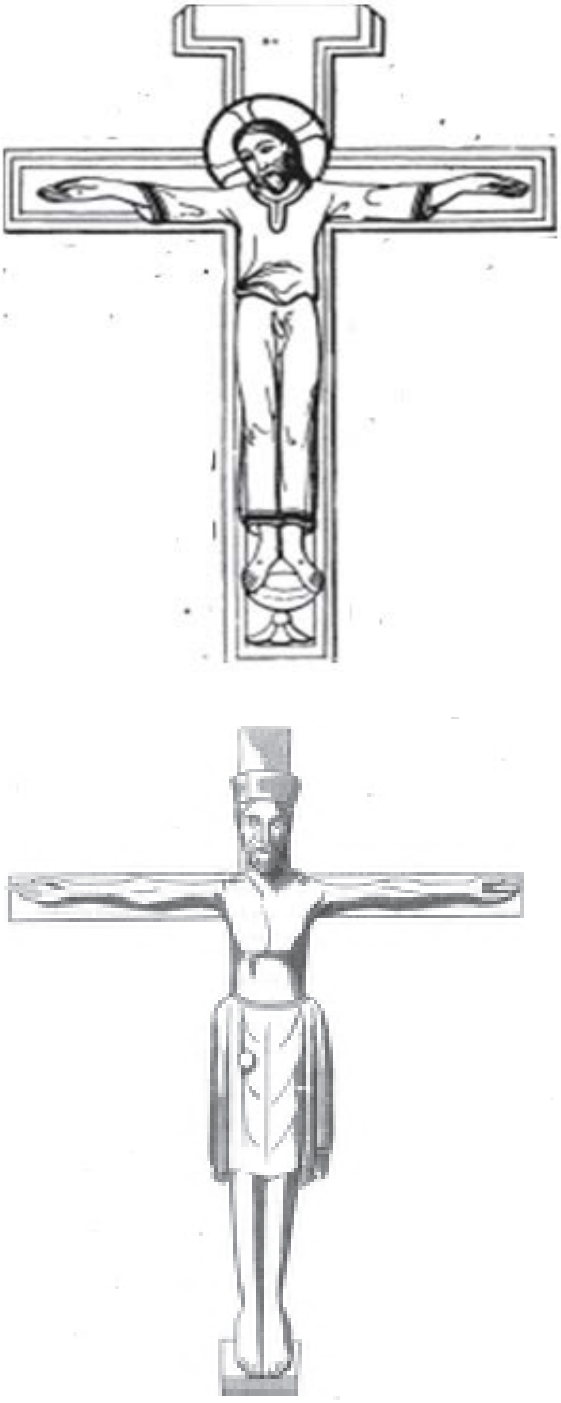


Figura 4 – Representação da evolução da iconografia da imagem de Cristo Crucificado no século XI (em cima) e no século XII (em baixo)

### 1.2.3 - A Iconografia de Cristo crucificado em Portugal: a devoção à Paixão de Cristo e o sentimento religioso português

> *"A devoção é um sentimento religioso que tende para a exteriorização da afectividade. Religiosamente se lhe chama piedade, dirige-se a Deus e aos santos e traduz-se em actos de fé, esperança e caridade (…) sendo Deus realidade invisível e inefável exprime o homem a ligação vísivel – invisível pelo recurso ao simbólico em que a palavra, o gesto e os objectos têm quinhão simbólico (…) inseriu-a o franciscanismo nascente no seio da piedade cristã e da afectividade do temperamento português (…) a meditação do mistério da cruz revelou-se eficaz na conversão dos pecadores e no aperfeiçoamento dos fiéis (…)".* [39]

A necessidade de interligar e compreender, o mais possível, a relação dos objectos artísticos com a época em que foram produzidos, levam-nos muitas vezes a considerar a influência das devoções religiosas nos programas iconográficos desenvolvidos em torno das imagens devocionais .A relação entre a arte e o sagrado explica-se pela já citada expressão de S. Gregório Magno, na medida em que as esculturas e pinturas nos ajudam a ler o sagrado através da interpretação simbólica do sentimento religioso que estas inspiram no crente.

A devoção à Paixão de Cristo evidencia-se como vimos, com o costume de prestar culto diante de imagens ou pinturas devotas e detentoras de capacidades milagrosas.

> *" (…) É verdadeiramente na época românica que se inicia o costume de prestar culto a imagens devotas esculpidas (…) o culto prestado diante de esculturas (….) "imagens -relíquias", ou porque as incorporavam no seu interior ou porque haviam manifestado milagrosos sinais de sagrado ou de ligação celeste, isto é, por terem aparecido miraculosamente por serem apostólicas ou por trem dado sinais de vida (…)".* [40]

O culto divino permitiu, através das imagens devocionais, simultaneamente o estímulo dos monges e dos crentes para a vida religiosa. A imagem do "*Bom Jesus de Bouças*" é precisamente testemunho, da origem de uma devoção popular [41] situada na

---

[39] MARQUES, João Francisco – *As Formas e os Sentidos. Devoção à Paixão de Cristo* – In: AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, (…), p.570

[40] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História *da Arte em Portugal – O Românico* – Lisboa: Editorial Presença, 2001 p.64

[41] FABIÃO, José Maria Gonçalves (Padre) – A Devoção, Romaria e Festa do Bom Jesus de Matosinhos. Sua origem e evolução. *In: Boletim da Câmara Municipal de Matosinhos,* nº32 – Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1988, pp.313-333

realidade de um lugar de pescadores que criaram uma "Confraria de Mareantes" em homenagem a uma imagem de Cristo Crucificado trazida pelo mar e acolhida pelo mosteiro de Bouças, que lhe prestou culto desde que aparecera.

> *" A providência divina que desde a creação do mundo destinou a grandes emprezas a nossa amada Lusitania, permitio que o lugar de Matozinhos (…), na mesma Lusitania, (…) fosse o deposito fiel da sagrada imagem de Nosso Senhor, que aportando n´as suas praias, foi como que fazer anuncio de que Portugal havia de ser reino próprio de Christo. (…) Esta opinião era baseada na tradição egualmente invariável de que Nicodemos fora o artífice da referida imagem (…).*[42]

O sentido cultural e religioso português não difere em muito do sentimento religioso da vizinha Espanha. Imagens devocionais, envoltas em lendas antigas e capazes de inspirar no crente a piedade, caracterizam a evolução e o sentido cultural da arte religiosa portuguesa através da visão das formas e da unidade de sentimento que estas exprimem.[43]

> "*A religiosidade popular caracteriza alguns dos mais expressivos e notórios cultos religiosos portugueses tão célebres pelas suas festas e romarias sitas nas capelas ou ermidas construídas para o santo ou santa que se venera. É por isso mesmo, que a relação entre as lendas e as crenças populares se tornam tão importantes, uma vez que esta relação ajuda a explicar a relação do santo com a sua capela e o seu local de devoção."*[44]

Este factor, o das devoções populares envoltas em lendas, explica por si só a grande variedade de iconografias existentes dentro de uma mesma devoção religiosa, como é o caso da Paixão de Cristo e sobretudo da crucificação do Senhor. *"São as Imagens sacras que servem para incrementar a piedade como pedagogia iconográfica, fixação eidética e estímulo ao exercício concreto da devoção (…) A iconografia religiosa popular é assim, talvez*

---

(O texto do artigo do Boletim nº 32, *A Devoção, Romaria e Festa do Bom Jesus de Matosinhos. Sua origem e evolução,* resulta da apresentação de um trabalho do autor na Universidade de Salamanca).

[42] *RESUMO Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*., [s.l.], [s.d.], Fol. 1. Esta obra resulta de um estudo anónimo composto por 21 páginas manuscritas divididas por 5 capítulos. A obra encontra-se incompleta e anónima. Nestes 5 capítulos verificamos uma exposição do aparecimento da imagem do Bom Jesus de Matosinhos na Praia do Espinheiro. O autor traça algumas considerações acerca da data precisa do aparecimento da Imagem e das lendas que lhe estão associadas. O facto desta obra referir a obra de António Cerqueira Pinto leva-nos a concluir que será datável após 1737.Esta obra pode ser consultada no ASCMBJM, Documentos II, nº 998

[43] SANTOS, Reynaldo – *A Evolução e o Sentido Cultural da Arte Portuguesa*. Separata do Livro «Portugal», Edição do S.N.I., Lisboa: Oficinas Gráficas Casa Portuguesa, 1946, p.363

[44] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Religiosidade Popular e Ermidas* – In: *Studium Generale.* Nº6. *Estudos Contemporâneos – Religiosidade Popular* – Porto, Centro de Estudos Humanísticos, 1984, pp.75-83

*a melhor fonte para nos documentar-mos sobre a História da devoção e sobre o evoluir das devoções."*[45]

O sentimento religioso português manifestou interesse, desde muito cedo, nas representações pictóricas ou escultóricas das suas devoções religiosas. Lamentavelmente, conhecemos muito mal a escultura devocional portuguesa, em grande parte por esta ter desaparecido e sido substituída pela mudança de gosto.

A introdução de imagens devocionais nos altares justifica-se pela transferência dos programas iconográficos dos portais românicos para o interior das igrejas e sobretudo dos seus altares.[46] A importância dada à escultura devocional de vulto no período gótico, não invalida a hipótese de terem existido imagens devocionais no período românico.

Segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, a partir do século XI, as igrejas portuguesas passam a solicitar imagens e pequenos retábulos, sobretudo com as devoções a "*majestades*", sendo estas representativas ao culto da Virgem e de Cristo.[47]

Infelizmente é hoje muito difícil determinar em que momento surge esta tendência de enquadrar imagens devocionais nos altares das nossas igrejas, porém tal facto não impede de considerarmos a hipótese de, existirem pelo menos desde a última metade do século XI, imagens devocionais de Cristo crucificado como a que existia no altar-mor da Sé Velha de Coimbra durante o episcopado de D. Miguel Salomão (1162-1176), e que contemplava a representação de Cristo crucificado ladeado pela virgem e S. João Evangelista.[48]

Atendendo ao estudo da escultura portuguesa e às referências e autores que temos vindo a citar, como podemos enquadrar a iconografia da imagem do Bom Jesus de Matosinhos no âmbito da iconografia portuguesa de Cristo crucificado? Quais os verdadeiros limites cronológicos a considerar para a iconografia da imagem do Bom Jesus?

---

[45] AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Algumas Reflexões sobre a Iconografia Religiosa Popular* – In: *Studium Generale*. Nº6. *Estudos Contemporâneos – Religiosidade Popular* – Porta, Centro de Estudos Humanísticos, 1984, pp. 85-86

[46] BARROCA, Mário – *Escultura Gótica*. *Escultura devocional de vulto* – In: ALMEIDA, Carlos Aberto Ferreira de; BARROCA, Mário – *História de arte em Portugal – O Gótico* – Lisboa: Editorial Presença, 2002,p.57

[47] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História *da Arte em Portugal – O Românico* (…), p.164

[48] BARROCA, Mário – *Escultura Gótica*. *Escultura devocional de vulto* (…), p.159

> *" A história da escultura portuguesa começa no inicio do século XII (…) a escultura românica entre nós é exclusivamente decoração escultórica, revela-se sobretudo nos portais e capitéis (…) A evolução da escultura gótica fez-se sobretudo, através de dois objectivos plásticos a escultura tumular e a imaginária dos retábulos e altares (…) Os Cristos crucificados do século XIV são das mais notáveis obras de escultura de madeira que possuímos (…) foi no final do século XIII que o corpo deixou de cair hirto ao longo do madeiro (…) substitui-se o saio comprido que no século XII cobria a nudez do corpo por um pano cruzado atado na cintura"* [49]

De acordo com a descrição de Reinaldo dos Santos, acerca da escultura devocional, é no século XII que a escultura portuguesa começa, sendo representativas deste período as imagens de Cristo crucificado com um Colobium. Estas imagens portuguesas, datadas do século XII são designadas também por Correia de Campos como as imagens do *"Ciclo de Cristo Majestade"*.[50]

Na arte portuguesa, as imagens devocionais simbólicas de Cristo crucificado manifestam-se, como vimos, inicialmente nos portais e tímpanos das igrejas românicas, evoluindo para o interior das igrejas e seus altares, tendência em parte motivada pelas ilustrações da literatura mística inspiradas nas *Meditações* franciscanas e na *Vita Christi* (de Ludolfo da Saxónia, 1370) após o século XIV.[51]

> *"Consideremos apenas as representações de Cristo, e especialmente o Crucifixo. As representações reais (…) vêm a culminar no Cristo triunfante que domina toda a arte até ao século XIII. É o Pantocrátor dos Orientais, é o Cristo Majestade dos ocidentais. Até ao século XII, é portanto a época dos Cristos triunfantes, de coroa imperial, de olhos abertos, sem expressão de sofrimento, com a cabeça a ultrapassar a travessa da cruz e os braços estendidos horizontalmente (…) No decurso do século XIII começa a modificar-se a estética do crucifixo (…) o divino crucificado já não figura vivo e triunfante, mas padecente e moribundo."* [52]

A estética do crucifixo na escultura portuguesa medieva [53] reflecte duas tendências distintas, a escultura românica que manifestou a devoção à imagem de Cristo crucificado

---

[49] SANTOS, Reinaldo dos – *A Escultura em Portugal. Séculos XII a XV* – Lisboa : [s.n.], 1948. - Vol. I., pp.9-35

[50] CAMPOS, Correia de – *Imagens de Cristo em Portugal* – Lisboa: Bertrand, [s.d.], p.44

[51] OLIVEIRA, Miguel de (Padre) – *O Cristo dos que choram* – In: *Cristo na Arte. Algumas esculturas do século XII ao século XIX existentes no Porto.* Exposição documental e artística promovida pela Câmara Municipal do Porto e realizada pelo Gabinete de História da Cidade nos Claustros da Sé. Documentos e Memórias para a História da Cidade do Porto, XXVII, Porto: Câmara Municipal do Porto. Gabinete de História da Cidade, 1955,p.40

[52] *Ibidem*, pp.44-45

[53] Acerca da pesquisa em torno da Iconografia da Cruz de Cristo na escultura portuguesa consultar: AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Elementos para a Iconografia da Cruz de Cristo na Escultura*

enquanto modo de expressão de ideias ou conceitos religiosos, já no período gótico estas imagens despertavam sentimentos e eram criadas com o intuito de incentivar a conversão dos fiéis através da piedade.[54] Com o desenvolvimento da escultura devocional gótica as imagens devocionais apresentam variantes iconográficas que as distinguem das imagens mais antigas, como acreditamos que seja o caso da imagem do Bom Jesus.[55]

A imagem do Bom *Jesus de Bouças* comprova, pela sua iconografia, que esta expressa a ideia de um *Cristo em Majestade*, um Cristo sereno e vivo na cruz, que se insere nas características que citamos anteriormente. Esta imagem gera grande controvérsia relativamente à sua datação e origem, não existindo um consenso entre os autores que a estudaram [56]. Apesar de esta imagem possuir características um pouco arcaicas, lembremos que nem sempre arcaísmo é sinónimo de antiguidade, sendo por isso necessário um estudo cuidado dos vários elementos e características iconográficas presentes na imagem.

Em Portugal não é muito frequente encontramos exemplares de Cristo crucificado com iconografia semelhante à da imagem do Bom Jesus, pois as imagens portuguesas mais antigas que representam a crucificação estão datadas entre os finais do século XII e os meados do século XIV, sendo estes os limites cronológicos que consideramos inicialmente para o estudo das imagens portuguesas de Cristo crucificado.

A iconografia desenvolvida após o século X, caracteriza-se pela alteração da indumentária da figura crucificada de Cristo que na passagem para o século XII passa a ostentar o *perizonium* (pano do pudor) em vez do *Colobium* revelando assim, mostrando de forma branda, o corpo supliciado de Cristo (Figura 4, em baixo).

---

*Portuguesa* – In: *Humanística e Teologia*, Tomo IV (Maio- Agosto), Fasc.2, Porto: Instituto de Ciências Humanas e Teológicas, 1983, pp.213-234

[54] BARROCA, Mário – *Escultura Gótica*. *Escultura devocional de vulto* (…), p.58

[55]IDEM – *Algumas Iconografias. Cristo Crucificado.* In: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira; BARROCA; Mário – *História da Arte em Portugal – O Gótico* – Lisboa : Editorial Presença, 2002,p.180.

[56] Existem alguns estudos publicados que contribuíram para uma datação mais precisa relativamente à imagem do Bom Jesus de Matosinhos datando-a posteriormente a 124, data avançada pela lenda associada a esta imagem. A lenda do aparecimento do Bom Jesus ocultou durante algum tempo factores determinantes para obtermos um maior esclarecimento relativamente à origem e cronologia desta imagem. O cruzamento de dados arqueológicos da História local matosinhense com dados da história nacional e internacional permitiu que alguns autores enquadrassem esta imagem, entre o século XII e o Século XIV. Sobre este assunto consultar: CLETO, Joel – De *Mafalda a Giraldo: Notas para a Datação da Imagem do Bom Jesus de Matosinhos* – In: Actas das 3as Jornadas de história e Património Local, Leça do Balio, 17 e 18 de Outubro de 2003; IDEM – *Matesinu*s (nº5). Revista de Arqueologia, História e Património de Matosinhos. Matosinhos: Gabinete Municipal de Arqueologia e História, 2004, pp.64-77; CLETO, Joel; LAGO, Isabel – *Em Busca de um Mito: As Imagens de Nicodemos. Notícias de uma investigação* – In: Actas das 3as Jornadas de História e Património Local, Leça do Balio, 17 e 18 de Outubro de 2003, pp.78-83

Estas primeiras representações pretendiam evitar a todo o custo demonstrar o sofrimento físico de Cristo realçando a imagem de "um Cristo triunfante" representado em posição vertical e frontal, a cabeça de Cristo coroada e ligeiramente inclinada sobre o ombro direito com os olhos abertos, sem no entanto exteriorizarem qualquer expressão de dor ou sofrimento físico. O corpo destas primeiras imagens apresenta os membros superiores e inferiores ligeiramente desproporcionais e pouco flectidos em relação ao corpo rígido e algo esquemático. Importa salientar que estas primeiras imagens apresentam quatro cravos. Esta iconografia altera-se ligeiramente a partir do século XIV, altura em que se verifica uma nova mentalidade na produção da imaginária devocional. Foi no período gótico (meados do século XIV) que a iconografia de Cristo crucificado começou a sugerir o sofrimento físico de Cristo na Cruz. O corpo de Cristo é agora representado com as marcas físicas da Paixão, sendo que é nesta altura que as imagens passam a ser representadas com apenas três cravos (Figuras 5, 6 e 7).

Mário Barroca, no estudo *Algumas iconografias de Cristo crucificado*, refere a iconografia de 16 imagens portuguesas, de madeira em tamanho natural datáveis entre fins do século XIII e os finais da centúria de quatrocentos, sendo que entre estas imagens o autor refere a do Bom Jesus de Matosinhos.[57] Se atentarmos às figuras 5, 6 e 7, podemos constatar a iconografia anteriormente referida, pois estas imagens estão datadas entre o século XIII e a segunda metade do século XIV e todas representam a imagem de Cristo crucificado usando um *perizonium* curto, preso de lado e em cujo corpo são visíveis as marcas da Paixão. As imagens referidas têm três cravos e são muito semelhantes, embora o "*Cristo Negro*" de Coimbra apresente a imagem de um Cristo crucificado já morto, apresenta um maior realismo anatómico e uma torção ao nível do tronco e dos joelhos

[57] Mário Barroca considerou no seu estudo "*Algumas iconografias de Cristo crucificado*" 16 imagens de Cristo Crucificado em tamanho natural são elas: «*O Cristo Negro*» do Convento de S. João das Donas (anexo a Santa Cruz de Coimbra) datado da segunda metade do século XIV; *o Cristo do Mosteiro de Santa Maria de Almoster*, da primeira metade do século XIV; o *Cristo da Igreja de Santa Iria da Ribeira de Santarém* da primeira metade do século XIV; *o Cristo da colecção do Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto*, datado também da primeira metade do século XIV; *o Cristo da colecção do escultor António Duarte*, datado já da segunda metade do século XIV; *o «Bom Jesus» de Matosinhos* datado segundo o autor dos fins do século XIII ou do século XIV; *o Cristo da Igreja Paroquial de Urrós*, Mogadouro datado dos fins do século XIV inícios do século XV; O *Cristo da Igreja da Misericórdia de Portel* datado do século XV; um segundo *Cristo do Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto* este datado do século XIV ou XV; *o Cristo da colecção do Comandante Ernesto de Vilhena* datado do século XV; o *Cristo da Igreja de Góis* datado também do século XV; *o Cristo do Mosteiro de Jesus de Aveiro* datado dos fins do século XV; o *Cristo da igreja Matriz de Ceira* em Coimbra do fim do século XV; o *Cristo da Igreja Matriz de Pigeiros*, Aveiro imagem datada entre o fim do século XV inícios do século XVI; o *Cristo da Matriz de Espigueira*, também em Aveiro e com a datação anterior; e por último o *Cristo da Igreja Matriz de Vouzela*, datado de 1513 estando esta imagem atribuída a Diogo Pires, o Velho. Acerca deste assunto consultar :BARROCA, Mário – Algumas iconografias de Cristo crucificado(…), pp.180-181

flectidos o que denuncia uma iconografia diferente das restantes imagens e a nítida influência desta nova mentalidade. O autor, considera a imagem do Bom Jesus de Matosinhos como sendo datável entre o fim do século XIII ou do século XIV, porém a imagem do Bom Jesus de Matosinhos tem quatro cravos e características iconográficas em nada semelhantes às das imagens referidas, o que denuncia à partida a sua antiguidade em relação às imagens citadas no seu estudo, daí avançarmos com a hipótese de datar esta imagem no século XII.



Figura 5 – Cristo Crucificado, Século XIII MASASMP (Porto)



Figura 6 – Cristo crucificado , Século XIV ,MASASMP (Porto)



Figura 7 – " Cristo Negro" de Coimbra, Segunda metade do século XIV, MNMC , Coimbra, nºINV.10891

## 2. A Questão das " Imagens de Nicodemos"

A Pesquisa em torno das imagens de Cristo crucificado permitiu constatar que a partir do ano mil, a Europa viu aparecer várias imagens de Cristo crucificado em praias na data de 3 de Maio, data que coincide com a lenda do achamento da "*verdadeira cruz*". O nosso estudo constatou que esta invenção, em torno das imagens de Cristo crucificado que miraculosamente apareciam em praias, permitiu o desenvolvimento de várias devoções em torno de"*imagens -relíquia*" do crucificado, que guardavam no seu interior alguns instrumentos da Paixão. Estas imagens, popularmente conhecidas como "*Imagens de Nicodemos*", representam alguns dos mais antigos e famosos cultos a imagens de Cristo crucificado, raros testemunhos à devoção da Paixão do Senhor no período medievo.

> *"Les nouvelles statues appparues au cours du IX e siècle ne se distinguent des reliquaires (...)alenture de l´an 1000 existe plusieures crucifix grandeur nature en bois(...)une adptation latine du IX e siècle introduit l´idée que l´image aurait eté faite de la main de Nicodème, témoin oculaire de la Passion,cette version est à l´origine de la légende du Volto Santo (...) ."* [58]

A verdadeira razão por detrás do aparecimento de tantas imagens pode ser explicada pela necessidade de incrementar as devoções religiosas uma vez que estas proporcionavam o desenvolvimento de locais de culto e de peregrinação.[59] O sentimento místico da fé desenvolvido em torno das imagens devocionais acentuou a via contemplativa da Paixão do Senhor através da representação do seu sacrifício na cruz.

São várias a referências às "imagens de Nicodemos", mas parece-nos que a imagem do Volto Santo de Luca tenha sido a grande "matriz" por detrás do aparecimento de várias imagens em tamanho natural de madeira policromada.

Encontramos referências desta crença nas obras, que consideramos para o estudo da imagem do Bom Jesus, nomeadamente nos estudos pioneiros de Pedro de Mariz e António Cerqueira Pinto que fazem referência às imagens de Berito (da qual não

[58] BELTING , HANS – *Statues, récipients et signes.Image et relique dans l´Occident médiéval* - In : *Image et Culte.Une histoire de l ´image avant l´époque de l´art* – Paris : Les éditions du Cerf , 1998, pp.400-413 (BELTING)
[59] *Ibidem* , p. 400

conhecemos registos visuais), de Luca, de Burgos e de Matosinhos como sendo da autoria de Nicodemos.[60]

### 2.1. *O Santo Volto de Luca*

Esta imagem de Cristo crucificado conhecida popularmente como *Santo Volto de Luca* (Figuras 8 A e 8 B) está associada a uma lenda semelhante à da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, uma vez que esta apareceu num barco junto de uma praia perto de Luna[61] a 3 de Maio de 742 e sua execução está atribuída ao "artífice" Nicodemos.[62] Após o seu achamento a imagem foi colocada na Igreja de S. Martinho de Luca em Itália, onde é venerada até hoje. A iconografia desta imagem sugere a influência síria pelo longo *Colobium*.

> *" Ce qui faisait l´originalité du Christ de Lucques, c´est qu´il n´etait nu ; l´artiste l´avait representé sur la croix avec une longue robe serrée à la taille.(...) suivant tout les vraisemblances , d´origine orientale : nous reconaissons le Christ mourant tout vétu sur le croix de l´Évangéliaire syriaque de Florence et de quelques anciens monuments de l´orient ".* [63]

A imagem de Luca sugere uma iconografia bastante particular inspirada na iconografia desenvolvida após o século X. Aqui vemos um Cristo crucificado vestido com um *Colobium* que lhe oculta o corpo, tal como na iconografia descrita anteriormente. Esta imagem é citada por Pedro de Mariz, António Cerqueira Pinto e por Joel Cleto, que referem ser uma das quatro imagens executadas por Nicodemos. Esta afirmação não possui qualquer valor histórico, pois um olhar atento identifica que a imagem do Santo Cristo de Burgos (Figura 10) se trata uma obra com cronologia e ideologia distintas das imagens de Luca e de Matosinhos. Se observarmos a figura 9, podemos constatar a semelhança iconográfica entre o Santo Volto de Luca e do Cristo Majestade Batlló do Museu Nacional de Arte da

---

[60] Acerca deste assunto consultar : PINTO, António Cerqueira – Tratado *da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado Que com o título de Bom Jesus de Bouças se venera no Lugar de Bouças (Matozinhos*) Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1737; MARIZ, Pedro de – *História do Bem-aventurado Sam João de Sahagum,* (…), pp.41-44

[61] MÂLE, Émile - *L´Art Religieux du XIIeme Siècle en France(...),*p.253

[62] A lenda do Santo Volto é descrita pelo diácono Lebónio, que por sua vez é citado na obra "Legendario delle Vite de Santi" de Giacopo di Voragine. Acerca deste assunto consultar: VORAGINE, Giacopo di – *Legendario delle Vite De Santi* – Veneza : [s.n.], 1588, pp.857-860, [Livro digital]. Disponível em: http://books.google.com/. Acedido em 22 de Fevereiro de 2011;

[63] MÂLE, Émile - *L´Art Religieux du XIIeme Siècle en France* (...), p.254

Catalunha, datado de meados do século XII o que à partida enquadra cronologicamente a imagem de Luca entre o século X e o século XII, cronologia que contrasta com a datação avançada pela lenda do seu aparecimento. Foi por esta razão que consideramos não legendar as ditas "Imagens de Nicodemos" com as datações que são avançadas pelas lendas que lhes estão associadas, em vez disso preferimos identificar os aspectos iconográficos presentes nelas e já explicados nos pontos 1.2.1 e 1.2.2 deste primeiro capítulo.




Figura 8 A – "*Volto Santo*" , Luca , Itália




Figura 8 B – Pormenor do Colobium do "*Volto Santo*" , Luca ,Itália



Figura 9 – "Cristo Majestade Batlló", meados do século XII, MNAC
Madeira Policromada, 156×119,5×20,5cm
Inv.015937-000

## 2.2. O *Santo Cristo* de Burgos

O Santo Cristo de Burgos (figura 10) é referido no estudo citado de Pedro de Mariz que descreve a imagem e respectiva lenda.[64] A imagem de Burgos apresenta uma iconografia marcadamente oposta à imagem de Luca, sendo por isso mesmo bastante posterior ao século XII. Segundo Joel Cleto, esta "imagem de Nicodemos" "aportou" em Burgos. A forma e o material em que foi esculpida (madeira coberta a pele) conferem-lhe um aspecto de cadáver"[65]. Aqui vemos presente a iconografia gótica de um Cristo morto e com quatro cravos, o que aponta uma iconografia próxima do século XIII ou mesmo do século XIV. [66]

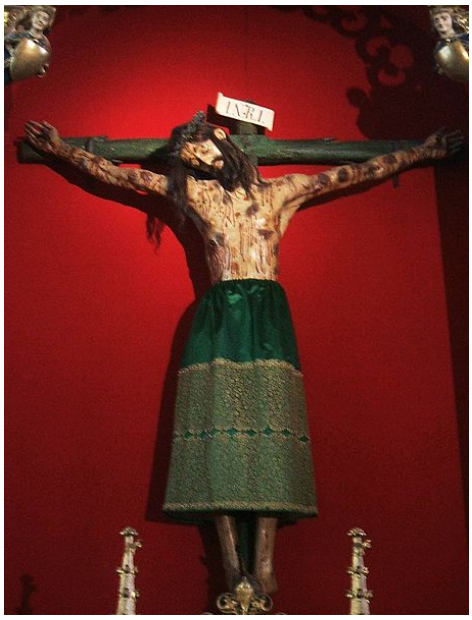


Figura 10 – "Santo Cristo" de Burgos

## 2.3. O *Santo Cristo* de Ourense

A Imagem do *Santo Cristo* de Ourense (figura 11) pode ser perfeitamente enquadrada dentro dos limites cronológicos e iconográficos apontados para a imagem do Cristo de Burgos. Apesar de não ser citada por Pedro de Mariz e Cerqueira Pinto, tem como característica comum o facto de também estar envolto numa lenda semelhante às imagens citadas.

Joel Cleto refere-a no estudo citado, como sendo uma "*imagem de*

[64] MARIZ , Pedro de - *Historia verdadeyra do Sancto crucifixo de Burgos* – In : *História do Bem Aventurado Sam João de Sahagum*,(…), Cap. VIII, pp. 41-44

[65]CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos (…)* p.138

[66] Acerca da Imagem de Burgos e seu culto consultar o artigo disponível on-line: MEDINA, Lazaro Gila (Académico da Real academia de História e de Belas artes de Córdoba) – *Arte e Historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Diócesis de Guadix – Baza* – disponível em: http://www.cerdayrico.com/contraluz/numero03/11%20contraluz.pdf. Acedido a 20 de Junho de 2011 às 16:50

*características moribundas com cabelo e barbas naturais* [67].



Figura 11- "*Santo Cristo*" de Ourense

A Iconografia dos Cristos espanhóis de Burgos e Ourense é nitidamente posterior às imagens de Luca e de Matosinhos claramente anteriores ao século XIV. A crença que Nicodemos esculpira estas imagens é claramente um mito pois não existem quaisquer semelhanças entre elas em termos iconográficos e ideológicos.

Para além do mais relembremos a clara proibição da lei Judaica acerca da representação das imagens (Ex 20,4) entre os membros da sua comunidade. A ser verdade esta lenda, Nicodemos teria esculpido cinco imagens, séculos antes da veneração das imagens sacras serem aceites pela Igreja. A iconografia das imagens que citamos reflectem a evolução iconográfica da imagem de Cristo Crucificado, que se viria desenvolver entre o século X e o século XIV. Tal facto comprova as diferenças entre elas e a impossibilidade de estas terem saído das mãos do mesmo artífice.

A nosso ver a imagem de Luca terá sido a grande referência iconográfica e ideológica em torno da crença nas imagens de Nicodemos e no culto que se desenvolveu em torno das imagens devocionais de Cristo crucificado na época medieva. Este facto não retira o valor devocional destas imagens, e muito menos à figura de Nicodemos que esteve presente no momento da crucificação e precedeu, juntamente com José de Arimateia, às cerimónias fúnebres de Jesus. Tal honra não foi esquecida, e facto é que, existem no altar-mor da igreja de Matosinhos, as imagens dos varões Nicodemos e José de Arimateia, que recordam a sua presença no Gólgota perto da cruz do "Bom Jesus".

[67] CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos (…)* pp.138-139

## 3. A imagem do Bom Jesus de Matosinhos

A Exposição efectuada até aqui parece-nos ter esclarecido que a imagem do Bom Jesus de Matosinhos faz parte do conjunto de imagens devocionais medievas que erradamente são atribuídas a Nicodemos.

Tratando-se do estudo da iconografia religiosa consideramos que, para a análise da imagem do Bom Jesus e esclarecimento do seu "sentido" iconográfico, seria necessário compará-la com algumas imagens portuguesas que possuíssem características semelhantes, porém não conseguimos confrontar imagens que pudessem ser enquadradas dentro desta mesma iconografia.

A mesma pesquisa revelou-se bem mais produtiva no contexto europeu no âmbito das imagens devocionais do século XII, o que permitiu enquadrar algumas das características iconográficas presentes na imagem do Bom Jesus. Apesar de este não ser o local mais apropriado para explicar os critérios que consideramos para este estudo comparativo citá-los-emos.

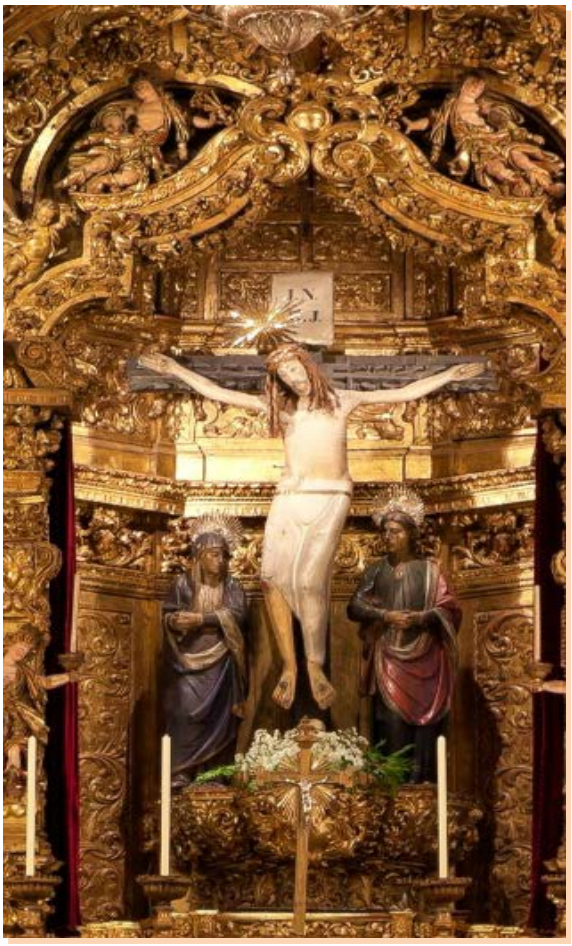


Figura 12 - Imagem do Bom Jesus de Matosinhos ,ladeada pelas imagens da Virgem de S. João Evangelista

Em primeiro lugar pesquisamos imagens que representassem a iconografia de Cristo crucificado no século XII. Neste sentido não excluímos a hipótese do estudo de imagens do século XII cuja iconografia estivesse associada também ao tema do *Descimento da Cruz*, tema que representa Cristo morto na cruz, mas que no entanto representa também a estética do crucificado. Este tema, amplamente divulgado no século XII, está também associado à figura lendária de Nicodemos.

Esta comparação poderá inicialmente causar alguma estranheza porém, não devemos esquecer a iconografia, que se desenvolveu entre o século XI e o século XII, a dos Cristos triunfantes que anteriormente descrevemos no ponto1.2.2 deste primeiro capítulo. Segundo Réau, o tema do *Descimento da cruz* é de origem bizantina e começa a ser representado no século IX, altura em que começam a surgir a crença nas imagens de Nicodemos, porém é a partir da primeira metade do século XII, nas obras francesas, que a iconografia em torno deste tema se parece desenvolver, em grande parte inspiradas nas *Meditações* e sermões místicos inspirados na Paixão do Senhor. [68]

Pela pesquisa efectuada no âmbito da imagem de Cristo crucificado após o século X, podemos constatar que sem dúvida o Bom Jesus apresenta características iconográficas que se podem situar entre o século XI, pela posição do corpo e alinhamento da cabeça sob o ombro direito, e o século XII pelo longo *perizonium* que oculta parte das pernas, características presentes na anatomia das imagens que iremos referir adiante.

O segundo critério a ser considerado foi o tamanho das imagens, isto é, consideramos representações de Cristo crucificado em madeira policromada e de tamanho real, ou seja, imagens cuja altura não excedesse os dois metros, embora uma das imagens que consideramos seja um pouco maior (Figura 14). Atendendo a estas exigências encontramos quatro imagens que podem ser enquadradas de acordo com a iconografia do Bom Jesus de Matosinhos (Figuras 14, 15, 16 e 17). Apesar deste critério considerámos apenas uma cruz de altar em bronze, do mesmo período, do Museu Victoria e Alberto em Londres, (Figura 18) pelo facto de apresentar uma iconografia semelhante às imagens de madeira pesquisadas e uma cruz com ideologia semelhante à do Bom Jesus de Matosinhos.

Passaremos agora a demonstrar os nossos argumentos para a datação da imagem do Bom Jesus no âmbito das imagens devocionais século XII e da história local matosinhense, seguida de uma leitura iconográfica da imagem e do seu enquadramento no altar-mor da igreja que lhe é dedicada.

[68]Acerca deste assunto consultar: RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…)* pp.532-534

## 3.1. - Elementos a considerar para a datação da imagem de Cristo Crucificado popularmente conhecida como "Bom Jesus de Matosinhos"

A Nossa pesquisa considerou fundamental, para a datação desta imagem, enquadrá-la no âmbito da história local.

Considerando os estudos citados no anexo 1, tabela1, definimos cinco elementos que enquadram cronologicamente esta imagem como sendo posterior o século X e precedente ao século XIV.

### 1. A Lenda

Em primeiro lugar consideramos não existirem quaisquer evidências históricas que possam comprovar a veracidade dos factos que justificam o aparecimento da imagem do Bom Jesus na cidade de Matosinhos na data avançada pela lenda. A nossa pesquisa em torno da iconografia de Cristo crucificado entre os séculos V e XII, e das "imagens de Nicodemos", esclareceu e justificou o aparecimento destas imagens, pela necessidade de implementação de imagens devocionais de Cristo crucificado para a afirmação da devoção à Paixão do Senhor.

Existe apenas um ponto a ser considerado na lenda, traça-se do facto de a imagem apresentar realmente marcas de "ensamblagem" no braço esquerdo, tal como afirmam as várias versões da lenda, a imagem chegara a Matosinhos com um braço a menos .[69]

As imagens já citadas e tradicionalmente atribuídas a Nicodemos têm uma particularidade interessante, todas aparecem em praias na data de 3 de Maio pelas razões que anteriormente mencionamos (descoberta da Verdadeira cruz). Para além desta coincidência, existe uma outra, os autores que estudaram estas imagens, citam cada uma delas como sendo anteriores entre si, apesar de todos os autores referirem que estas são da autoria do mesmo artífice – Nicodemos.

Cerqueira Pinto, por exemplo, no estudo citado, justifica a antiguidade da imagem do Bom Jesus em relação às imagens de Berito e Luca da seguinte forma: "*os escritores que trataram da imagem de Berito e de Luca não tiveram noticia da imagem de Matosinhos e*

[69] MARIZ, Pedro de – *História do Bem Aventurado Sam João de Sahagum* (…) pp. 58-60

*nem os que dela escreveram, fizeram dela esta circunstancia, (…) talvez por a imagem de Matosinhos ser a primeira que Nicodemos esculpiu escondendo dentro dela alguns instrumentos da paixão"* [70]. Já Pedro de Mariz refere que a imagem de Burgos é primeira imagem de Nicodemos, sendo que a segunda é a de Luca e a terceira é a de Bouças.[71]

Ainda segundo os mesmos autores, a imagem de Berito aparecera por volta de 740 e a de Luca por volta de 742, apenas alguns anos antes do Concílio Niceno (787)[72], que veio a regulamentar a questão da veneração das imagens sagradas, mas nem *Leão o diácono, nem o Pseudo – Atanásio dizem coisa alguma sobre o escultor que a fizera* [73]. Assim sendo, as imagens de Matosinhos e de Burgos teriam de ser anteriores ao século VIII, o que não é possível pois a iconografia destas imagens denuncia uma cronologia posterior ao século X.

Como podemos constatar os autores dos século XVII e XVIII, tentam valorizar a qualquer custo os objectos do seu estudo, tentando em vão angariar numerosos argumentos para validar a lenda do aparecimento das imagens e para justificar a antiguidade destas, apesar de supostamente estas terem sido executadas pelo mesmo autor. Parece-nos ser este o primeiro factor a evidenciar, o mito criado após o século X em torno destas imagens devocionais de Cristo crucificado, pois são vários os países europeus que possuem uma "imagem de Nicodemos" e como é obvio, *" para que o nosso Portugal não ficasse sem o seu crucifixo de Nicodemus, também em o lugar de Bouças huã imagem de Jesus Christo Crucificado (…)* apareceu. *"*[74]

## 2. A escultura religiosa portuguesa

A exposição que efectuamos em torno do estudo da iconografia do crucificado e da escultura devocional portuguesa, abordada no ponto 1.2.3 deste primeiro capítulo, permitiu constatar que a escultura devocional portuguesa inicia-se no século XII, sendo que

[70] PINTO, António Cerqueira - *História da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado*(…) ,Cap.XXI, pp.70-71
[71] MARIZ, Pedro de – *História do Bem-aventurado Sam João de Sahagum, (…),* Cap. XI, p.57
[72] Acerca deste assunto consultar: PINTO, António Cerqueira - *História da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado*(…) ,Cap.XVIII, pp.59-62 ; MARIZ, Pedro de – *História do Bem-aventurado Sam João de Sahagum,* (…), Cap. X, pp. 49-56
[73] VALBOM ,José da Costa - *O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos*- Porto : Tipografia da Oficina de S. José , 1983, p.22
[74] MARIZ, Pedro de – *História do Bem-aventurado Sam João de Sahagum, (…),* Cap. XI, pp. 58-60

a imaginária se desenvolve durante o século XIV. Ainda assim, sabemos que a escultura devocional do período românico, que se desenvolve em torno da devoção à figura de Cristo e da sua Paixão, se encontra mal estudada pelo facto de grande parte desta imagens devocionais terem desaparecido. Ainda assim, conhecemos alguns registos de imagens que "apareceram" na região e foram veneradas em altares das nossas igrejas. ". É precisamente do século XII (1140), o Cristo Crucificado da Sé Velha de Coimbra e a imagem encontrada no Porto, denominada de *Senhor do Além*, que se venerava na Sé do Porto.[75] Conhecemos, através dos estudos de Reinaldo dos Santos, Ferreira de Almeida e Carlos Moreira de Azevedo, anteriormente citados, a influência iconográfica presente em vários crucifixos e cruzes processionais. *"Até ao século XII é portanto, a época dos Cristos triunfantes (…) alguns dos Cristos deste período são cópia europeia de modelos bizantinos.* [76]

A cronologia avançada pelos autores citados acerca das imagens devocionais não explica ou determina se poderiam existir modelos importados ou cópias de modelos bizantinos ou europeus anteriores ao século XII, o que por sua vez comprova as lacunas existentes relativamente ao estudo de imagens devocionais como é o caso da imagem do Bom Jesus.

No entanto sabemos, através do estudo do monaquismo ibérico[77], que durante os séculos XI e XII quebrou-se o isolamento cultural dos nossos mosteiros que nesta altura recebem influências romanas e francesas (de Cluny) fruto da adopção da regra beneditina o que por sua vez, conferiu uma maior abertura aos movimentos religiosos e culturais europeus. Tal factor poderá ter permitido e contribuído para o aparecimento da imagem do Bom Jesus em Bouças e o acolhimento desta no mosteiro homónimo.

### 3. A referência ao Mosteiro de Bouças no século X

É sabido pela invariável tradição de séculos e pela história local, que a imagem ao aparecer nas praias de Matosinhos foi levada em procissão até à igreja do Mosteiro de Bouças.

---

[75] *RESUMO Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*., [s.l.], [s.d.], Fol. 18, In: ASCMBJM, Documentos II, nº 998

[76] AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Elementos para a Iconografia da Cruz de Cristo na Escultura Portuguesa (…),* p.215

[77] Acerca do monaquismo ibérico, da influência religiosa de Cluny e da introdução da regra beneditina que chega à Península Ibérica consultar: MATTOSO, José – *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa* – Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, pp.55-90

*"Este apparecimento tivera logar no começo da primitiva igreja, e isto por se terem perdido outras notícias pelas ruínas, (…) Não se tem como cousa incoherente a chronologia dos tempos da primitiva Igreja (…) entre os escriptores d´este assumpto, diz o reverendo António Coelho de Freitas, que collocada a dita imagem na igreja pelos catholicos, lhe instituíram confraria, fizeram festas e determinaram solenemente procissão no dia do seu aparecimento, que se celebra todos os annos, em 3 de Maio, no logar que o Mar a lançou."*[78]

O "*Resumo Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*" refere que o aparecimento da imagem e a procissão que se fez até à igreja do Mosteiro de Bouças. Lamentavelmente são poucas as referências que conhecemos sobre este antigo mosteiro. Sabemos que *" é de meados do século X a mais antiga referência ao Mosteiro de S. Salvador de Bouças. É de 944, o documento da fundação da igreja de S. Martinho de Aldoar foi ali outorgado na Presença do bispo Gondesindo"*. [79]

Segundo Guilherme Felgueiras, na sua *Monografia de Matosinhos,* ignora-se qual foi a data da fundação desta antiga comunidade conventual, localizada em Sendim, sabendo-se no entanto que em 944 já existia, como o comprova o contrato feito nesse ano entre este mosteiro e a igreja de S. Martinho de Aldoar. O *Monasterio de S. Salvador de Bauzas* teria sido habitado por monjas da Ordem de S. Bento ou por cónegos regrantes da ordem de Santo Agostinho, como vários autores sugerem, fundamentando-se em que eram estas duas ordens religiosas existentes naquela época no nosso país. Um escrito pontifício (Breve) de Calisto II datado de 1120 que está no Censual do Cabido da Sé do Porto indica os mosteiros de Bouças e de Leça (Baucis e Leça) como fazendo parte das casas religiosas do bispado portucalense.[80]

Este documento comprova, que em pleno século XII este mosteiro se encontrava activo e fazia parte do bispado do Porto. O mosteiro de Bouças existia pelo menos desde o século X e seria responsável pela imagem desde que esta aparecera, data que o nosso estudo e os estudos efectuados em torno da história matosinhense não conseguiram ainda apurar com total exactidão. Para além do mosteiro de Bouças existiam mais dois mosteiros no Julgado de Bouças, o mosteiro de S. Salvador de Lavra (século IX) e o mosteiro de Leça do Balio (Século XI), o que comprova a presença, pelo menos desde o século IX, de uma região profundamente organizada do ponto de vista administrativo e religioso.

---

[78] *RESUMO Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*., [s.l.], [s.d.], Fol. 1 e 12, In: ASCMBJM, Documentos II, nº 998

[79] FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *O mosteiro de S. Salvador de Bouças (…),* p.137

[80] FELGUEIRAS, Guilherme – *Monografia de Matosinhos* – Matosinhos : [s.n.], 1958., p.360

## 4. Referências antigas do culto e à imagem do Bom Jesus.

Não conhecemos actualmente as verdadeiras origens e motivações para a presença da imagem do Bom Jesus no julgado de Bouças. Tradicionalmente esta imagem aparece associada a duas figuras históricas, nomeadamente à Rainha D. Mafalda e ao bispo D. Giraldo Domingues. A presença de Dona Mafalda em Bouças é justificada, em 1196 pela doação de seu pai D. Sancho I, do mosteiro de Bouças. "No seu derradeiro testamento feito em Coimbra no mês de Outubro da era de 1227 o Rei renova aquela doação: *«Reginae Donna Maphalda dedi pró hereditate sua Monasteria Bauças et Araucam… Apud Colimbnmense octobris Era M.CC.XVII"*[81]

Anos mais tarde e a residir em terrenos próximos do mosteiro de Bouças, D. Mafalda decide reformar o seu mosteiro sob a Regra de Cister, e para isso «*rogou humildemente ao papa Inocêncio IV, que por meio de letras Apostólicas corroborasse a fundação do projectado Mosteiro",* porém não existem evidências que tais alterações tenham sido realmente efectuadas.[82] Tal como admite Joel Cleto, na obra citada (Senhor de Matosinhos…), consideramos verosímil, que dado o poder económico e político de D. Mafalda, bem como a sua estreita relação com o mosteiro de Bouças, será possível supormos que poderá ter sido esta a época e a personalidade envolvida no aparecimento, da imagem do Bom Jesus na localidade de Bouças, no entanto não se conhecem efectivamente quaisquer referências documentais relativas à imagem do Bom Jesus na época em que Dona Mafalda residiu em Bouças, sendo este assunto mera especulação. [83]

O padroado do mosteiro de S. Salvador de Bouças deixou de ser da religiosa rainha D. Mafalda por sua morte sendo que, cerca de 49 anos após a sua morte, em 1305 as suas casas e mosteiro são doados por D. Dinis ao bispo D. Giraldo Domingues (29 º Bispo do Porto) [84]morto em Évora, e que se encontra sepultado na actual igreja Matriz.[85]

---

[81] FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *O mosteiro de S. Salvador de Bouças (…),* p.137
[82] *Ibidem*., p.138
[83] CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos (…),* p.118
[84] Acerca do Bispo D. Giraldo Domingues consultar: CUNHA, D. Rodrigo da – *Catálogo e História dos Bispos do Porto* – Porto: Impresso por João Rodriguez Impressor de sua Senhoria, 1623, II Parte do Catálogo, pp.113-121; PINTO , António Cerqueira – *Catálogo dos Bispos do Porto ,composto pelo illustrissímo D.Rodrigo da Cunha nesta segunda impressão addicionado e com supplementos de várias memórias ecclesiasticas desta diocesi no discurso de onze séculos illustrado por António Cerqueira Pinto* – PORTO: Officina Prototypa, Episcopal , 1742, pp.75 e 281
[85] Acerca do túmulo (Simulado) em talha dourada de D. Giraldo Domingues, que se situa na capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos consultar o Apêndice iconográfico 2, Figura F9

A referência concreta do Crucifixo de Bouças surge em 1331, altura em que o próprio Bispo pedia em 1331 "*para ser sepultado à sombra dos braços daquela cruz*".[86]

O Catálogo dos Bispos do Porto faz referência ao crucifixo do Bom Jesus e ao culto da imagem de Bouças entre o século XIV e século XVI.

> "*He celebre esta igreja pella imagem do sãto Crucifixo, q nella se guarda e venera (…) no anno de 1526, nem acodindo o ceo a orações e gemidos de toda a gente, q em procissões publicas lhe pedião remédio. Ouve esta cidade de valerse da Sagrada Imagem, indo buscar a Matosinhos e trazêdoa em procissão, co ã maior solenidade e devoção até a See. Foi recebido o sagrado hospede (…) com tanto alvoroço, como se a própria pessoa de Christo, fora a que lhe entrara pellas portas."* [87]

A justificação da antiguidade do culto ao Bom Jesus de Matosinhos é fundamentada, também pela referência de um testamento de Mariana Vicente datado de 1343, com origem em Baiona, na Galiza. Este testamento refere a imagem do Bom Jesus de Matosinhos, quando nas condições testamentárias a outorgante obriga o marido, ou alguém que a substitua, a fazer em seu nome uma peregrinação a Bouças. Este testamento comprova que no século XIV a imagem já estava em Bouças, e que o culto desta imagem tão popular em Portugal se estendera também a Espanha.

"*Item mando Pero Eannes meu marido que va por mina alma ao Croçeffiço de Ssan Salvador de Bouças e a Santiago hu era prometida dir et sse elle non poder yr mando que envie alla outro omme por mina alma (…).*" [88] Este testemunho permite comprovar que o culto à imagem do Bom Jesus já estava enraizado em Espanha pelo menos desde a primeira metade do século XIV. As razões apresentadas não justificam por si só a antiguidade da imagem do Bom Jesus, porém permitem compreender que esta imagem é cultuada fora de Portugal já no século XIV.

Os argumentos que apontamos não explicam com exactidão em que data surge esta imagem e devoção e em que circunstâncias, porém sabemos que aquando o aparecimento desta imagem o culto ao verdadeiro orago de Matosinhos, S. Salvador de Bouças cultuado pelo menos desde o século X no mosteiro de Bouças, passa despercebido pela importância que a imagem do Bom Jesus e o seu culto ganharam desde então.

---

[86] FELGUEIRAS, Guilherme – *Monografia de Matosinhos* – Matosinhos : [s.n.], 1958., p.362

[87] CUNHA, D. Rodrigo da – *Catálogo e História dos Bispos do Porto (…),* II Parte do Catálogo, pp.394-395

[88] PORTELA SILVA, Ermelindo – *La Religión del Obispado de Tuy en los siglos XII a XIV*. Compostellanorum (nº20). Santiago de Compostela, 1975, p.415, citado por: CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos (…),* p.112

## 5. As descrições mais antigas da iconografia da Imagem do Bom Jesus

A descrição iconográfica mais antiga que encontramos acerca da imagem do Bom Jesus data de 1609,e é-nos dada pela já citada obra de Pedro de Mariz que nos descreve a imagem da seguinte forma:

> *"Esta sagrada imagem he muyto devota e de tanta majestade (…)parece se ellâ vendo nella o mesmo corpo de Christo crucificado (…) o vulto d'elle he comu hum homen grande(…) o rostro he muyto devoto em extremo e esta quasi coberto com huã cabelleyra com sua coroa de espinhos. Não tem toalha cingida mas em lugar d'ella tem hum rico pano de tela de ouro que dece mais abaxo do que a toalha costuma decer e muyto bem guarnecido de franjas de ouro(…)os pés tem pregados com dous cravos (…) a cruz tem também ela huã grande magestade e diferente das outras (…) a ponta d'ella que vay da cabeça para cima , onde esta pregado o titulo he algum tanto mais cumprida que as outras cruzes que vemos ordinariamente o que parece também fazella mais devota (…)."*[89]

A outra referência que encontramos, relativamente à descrição da imagem do Bom Jesus, data do século XVIII, e é-nos dada por António Cerqueira Pinto, Académico da Real Academia de História Portuguesa lhe dedica um estudo sobre a sua origem e culto. Eis a descrição que o autor faz da imagem em 1737, pouco tempo depois de a imagem ter sido colocada no seu novo trono [90]:

> *"E vista com mais atenção a Venerável Imagem do Senhor de Bouças em Matozinhos, he certo ser ella por dentro escavada da cintura até aos ombros pela parte posterior, que por isso se acha cerrada a formar-lhe as costas de matéria que parece pano artificiozamente conglutinado, e por algum especial aromático ingrediente de corrupção defendido sendo de advertir que os Escritores, que particularmente tratarão da imagem de Berito, e a de Luca não tiverão noticia da de Matosinhos e nem os que della escreverão fizerão menção desta Circunstancia, talvez que pela mesma fosse a venerável Imagem do senhor de Bouças a primeira que Nicodemos formara e com capacidade de recolher no bojo della alguns memoráveis instrumentos da Paixão de Cristo (…)"* [91]

---

[89] MARIZ, Pedro de – *História do Bem-aventurado Sam João de Sahagum, (…),* Cap. XI, pp.60-61

[90] Os "tronos " eram estruturas escalonadas, em forma de "pirâmide em degrau " ou de tribuna, cuja função era a de ostentar/ expor o Santíssimo. Os primeiros tronos portugueses datam do início do século XVII e serviam para celebrar o triunfo da eucaristia através de exposições solenes. Os primeiros tronos eram estruturas móveis, sendo que à medida que avançamos para o século XVIII os tronos se transformam em estruturas fixas e inseridas no conjunto do retábulo. O Trono eucarístico é uma analogia à montanha sagrada, que para os cristãos sempre foi o monte do Calvário, que era o cume da terra, o lugar onde Adão foi criado e enterrado, este local esteve desde sempre associado à morte de Cristo e a simbologia da eucaristia -sacrifício. Acerca deste assunto consultar: MARTINS, Fausto Sanches – *Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo* – In: I Congresso Internacional do Barroco -Actas II volume (Separata), Porto : Reitoria da Universidade do Porto, 1991, pp.18-58

[91] PINTO António Cerqueira – *Historia da prodigiosa Imagem de Christo (…),* Cap. XXI, pp.70-71

As referências que citamos são um precioso testemunho da devoção desta imagem e das características iconográficas que esta possui, bem como das alterações que foram efectuadas na imagem entre 1609 e 1737. Referimo-nos claro à cabeleira e coroa de espinhos introduzidos na imagem. A descrição efectuada acerca da cruz leva-nos a concluir que se trata da mesma cruz que ainda suporta a imagem do Bom Jesus e que ostenta no cimo o *Titulus*. Esta cruz de grandes dimensões simboliza iconograficamente a Árvore da Vida (Arbor Vitae / Lignum Vitae) tema que justificaremos em pormenor de seguida.

## 3.2. - A imagem do Bom Jesus de Matosinhos vista através de uma perspectiva iconográfica

*"Junto da cruz de Jesus estavam sua mãe e perto dela o discípulo que amava, disse à mãe:"Mulher eis aí o teu filho". Depois disse ao discípulo: Eis a tua mãe".* (Jo 19, 25-27).[92]

Testemunho vivo da devoção portuguesa à Paixão de Cristo, esta imagem reflecte uma iconografia da crucificação "simbólica" profundamente inspirada no Evangelho de S. João. Este é o Evangelho que mais detalhes atribui à crucificação do Senhor conferindo-lhe um aspecto simbólico, através da imagem de um Cristo glorioso que venceu a morte – um *Cristo em Majestade*.

Lembramos que as imagens[93] da Virgem e de S. João Evangelista que acompanham a cruz do Bom Jesus de Matosinhos são obra de Tomé Velho e foram encomendadas no século XVI para enquadrarem a imagem do Bom Jesus no retábulo de pedra ançã da nova igreja de S. Salvador de Bouças ( ver Figura 12).[94]

[92] Esta expressão é uma referência às últimas expressões que Jesus profere na cruz. Acerca deste assunto consultar o Anexo 1, Tabela 2

[93] Acerca das imagens da Virgem de S. João Evangelista, de Nicodemos e de José de Arimateia consultar: Apêndice iconográfico 2, Figuras B2,B3, B4 e B5

[94] A empreitada da igreja de S. Salvador de Bouças, construída a partir de 1559 permitiu a construção de um retábulo em pedra ançã no qual foi inserida a imagem do Bom Jesus de Matosinhos. As imagens da Virgem, de S. João Evangelista, de Nicodemos e José de Arimateia estão datadas entre 1576-1578e estão atribuídas a Tomé Velho, que participou ao lado de João de Ruão na construção da nova igreja do Salvador de Bouças após a ruína do Mosteiro em 1542.Sobre este assunto consultar: DIAS, Pedro – *A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão* – In: CRAVEIRO, Maria de Lurdes; RODRIGUES, Dalila (Coord.) – *Oficinas Regionais. VI Simpósio Luso-Espanhol de História da*

Propomos agora uma leitura iconográfica desta imagem e sua simbologia na tribuna do altar-mor da igreja de Matosinhos. Para tal vamos considerar os seguintes níveis de interpretação:

- Identificação do tema
- Descrição e análise iconográfica: datação pela iconografia e localização da procedência
- Interpretação da simbologia inerente à imagem e sua significância no contexto em que se situa.

### Identificação do tema: A Crucificação simbólica do Senhor

Acreditamos, e temos vindo a desenvolver ao longo deste primeiro capítulo, que a imagem do Bom Jesus de Matosinhos faz parte de um conjunto de imagens - relíquia do período medievo e que representa, no contexto artístico português, uma das mais antigas senão mesmo a mais antiga representação simbólica da crucificação do Senhor.

A representação "simbólica" da crucificação apresenta, segundo Émile Mâle, a união simbólica do Antigo e Novo Testamentos. Por outro lado, Réau distingue duas tendências iconográficas nas representações da crucificação, nomeadamente as representações "simbólicas" e as "históricas", na qual estão presentes vários personagens que de forma directa ou indirecta estiveram presentes na crucificação do Senhor.

Acerca da importância da presença das figuras no Calvário, junto à cruz de Jesus, Émile Mâle refere:

> *"La présence de la Mére de Dieu et de l´apôtre bien-aimé n´a rien qui doive surprende: ils sont à la place que leur assigne l´Évangile(...)Marie est la figure de l´Église(...) a droite de la croix ,on voit le centurion, la Vierge, le bon larron , enfin l´Église assise sur une monture à quartre têtes où l´on peut reconaître chacun des animaux évangéliques. A gauche, on voit le porte-éponge , saint Jean, le mauvais larron, enfin la Synagogue montée sur l´anne, la bête entêtée qui lorsqu´il faut avancer, recule .Le voile déchiré du Temple*

*Arte* – Viseu, 21 a 25 de Outubro de 1991.Instituto da História da Arte da Universidade de Coimbra. Instituto Politécnico de Viseu, Tomar: Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1996,pp.24-26;40-45; Esclareceremos esta questão com maior pormenor no Capítulo II.

*placé dans le haut de la composition (...) montre bien qu´il s´agit de la substitution de la Nouvelle Loi à l´Ancienne. "*[95]

Estas representações iconográficas pretendiam acima de tudo representar a realidade histórica da crucificação e ao mesmo tempo o sacrifício simbólico da morte de Cristo na cruz.[96]

A variedade de temas e iconografias que parecem emanar após no século XII explicam-se pela divulgação das gravuras da *Biblia Pauperum,* do *Hortus Deliciarum,* (Figura 13) e do *Speculum Humanae Salvationis* cujas imagens ilustravam os vários episódios associados à Paixão do Senhor e promoviam consequentemente a evolução iconográfica destes temas e a introdução de vários personagens na representação do Drama do Calvário.

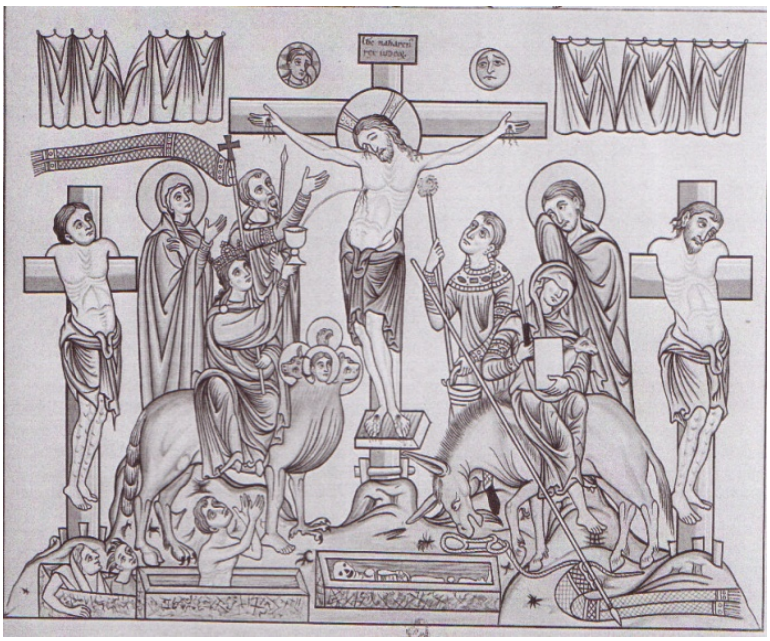


Figura 13 - "*Crucificação simbólica*" Miniatura do *Hortus Deliciarum* , Fol 150r (Pl.93), Miniatura 212

A introdução, no século XVI, das imagens da Virgem e de S João Evangelista no altar-mor da nova igreja de Matosinhos vieram a intensificar a iconografia simbólica desta

[95] MÂLE , Émile - *L´Art Religieux du XIII eme Siècle en France. Etude sur L´Iconographie Du Moyen Age et sur ses sources d´inspiration* (...) pp.193-195
[96] RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), pp.504-517

crucificação. Relativamente à iconografia simbólica das imagens de Cristo Crucificado, Louis Bréhier refere:

> *"Jusqu'à la fin du XII$^{eme}$ siècle les Occidentaux s´en sont tenus à l'interprétation théologique du V$^{eme}$ siècle. Ils n'ont pas cherché à montrer le supplice dans son cadre d'horreur tragique, mais bien plutôt la conséquence salutaire qui en est résultée pour l'humanité. Le Christ a vaineu la mort : il est donc figuré sur la croix les yeux ouverts et au lieu de là couronne d´épines(...)c'est le plus souvent le diadème royal qui entoure sa tête (...). Le crucifix perpétuait l'opprobre de la Passion, les défenseurs des images pouvaient répondre qu'il était a l'étendard triomphal et le symbole du salut éternel. (...) est l'idée qui inspire les hymnes liturgiques (...) est le point de vue auquel se sont placés tous les artistes qui ont traité la Grucifixion jusqu'au XII $^{eme}$siècle."* [97]

Louis Bréhier, refere a iconografia francesa do crucificado no século XII, ou seja, os artistas deste período representavam simbolicamente a imagem de Cristo crucificado, vivo com a cabeça coroada com um diadema real, tema retomado da interpretação da crucificação no século V.

A imagem do Bom Jesus enquadra-se na nossa opinião no âmbito desta iconografia simbólica de "*Cristo em majestade*". As figuras 14, 15, 16, 17 e 18 representam o resultado da nossa pesquisa no âmbito das imagens do crucificado e com aspectos iconográficos usuais no século XII, e por isso mesmo, comparáveis à imagem do Bom Jesus. Analisaremos a imagem do Bom Jesus (exemplar de *Cristo em Majestade*), a cruz que a suporta (Símbolo da *Arbor Vitae*) e as imagens que a ladeiam na tribuna do altar-mor, por considerarmos que este conjunto simboliza iconograficamente o tema da *Fons Vitae.*

[97] BRÉHIER, Louis - *L´art Chrétien, son développement iconographique des origenes a nos jours* (...),pp.238-239

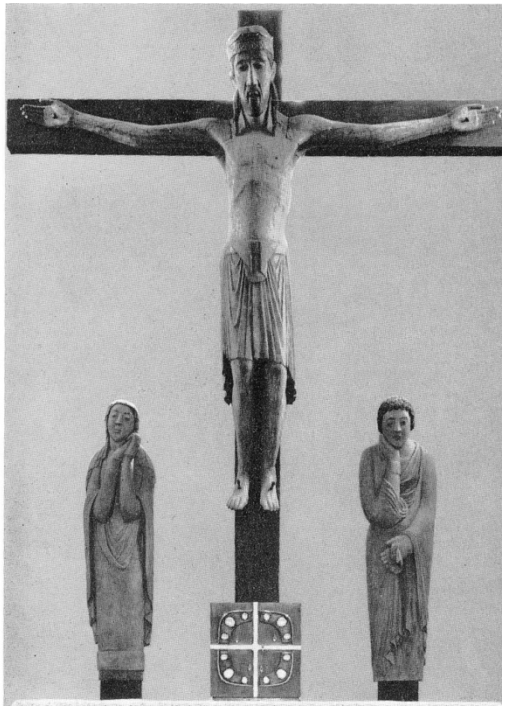


Figura 14 – “Cristo crucificado” , anónimo
primeiro quarto do século XII , Madeira
Lechschwaben, Altenstadt, Church of the Holy Cross



Figura 16 - Cabeça de Cristo do Crucifixo
Lavadieu (Haute-loire), Anónimo
Segunda metade do século XII,
Madeira Policromada
Museu do Louvre, Inv: 1662

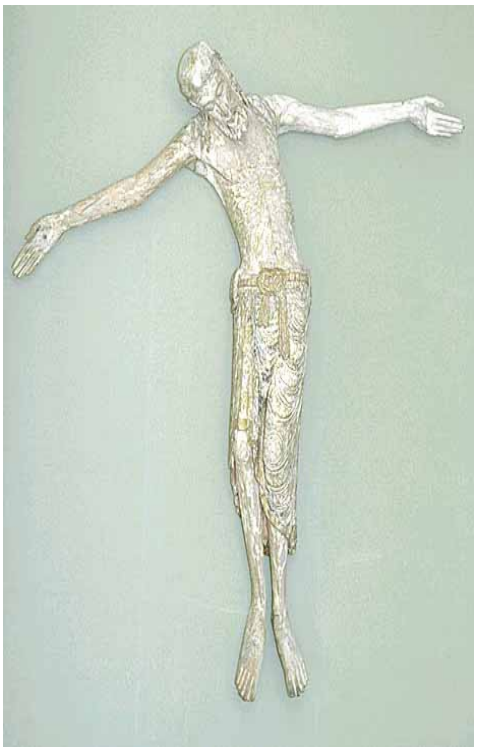


Figura 15 – “Descimento da Cruz”, Anónimo,
Segundo quarto do Século XII, Borgonha,
Madeira policromada e dourada
Museu do Louvre, Colecção Louis Courajoud, Inv:1082



Figura 17– “Descimento da Cruz”,
Anónimo, segundo quarto do século XII
Madeira policromada e dourada
Museu da Torre de Pisa, Pisa




Figura 18 – Cruz de Altar , meados do século XII, Bronze Meuse School, Victoria and Albert Museum , Londres , Inv : 7938-1862

## Descrição e análise iconográfica: datação pela iconografia e localização da procedência :

### A imagem do Bom Jesus comparada com imagens europeias de Cristo crucificado do século XII

A imagem do Bom Jesus de Matosinhos apresenta as seguintes características iconográficas:

- Representa um Cristo crucificado de grandes dimensões (com cerca de dois metros), vivo e com expressão serena, características comuns nas representações de *Cristo em Majestade* (Figuras 12, 20, 24 e 28 A);
- Ausência de qualquer expressão de sofrimento (Figura 20 e 28 A);
- Cruz monumental (pouco maior do que a imagem que suporta) cuja iconografia reflecte o tema da *Arbor Vitae* (Figuras 12, 28 A e 28B)
- Representação anatómica fraca e um tanto rígida, *perizonium* comprido que acentua a ligeira curvatura dos membros inferiores e quebra a posição hirta da parte superior do corpo de Cristo (Figura 12 e 25 A);
- O rosto, ligeiramente inclinado sobre o lado direito, é de todos os elementos desta imagem o que apresenta maior preocupação ao nível de detalhes da barba e do entrançado do cabelo (Figuras 12,19, 20, 22 e 24);
- Presença de quatro cravos e de uma caveira aos pés do Bom Jesus (Figuras 26 e 27).

Pela descrição dos elementos iconográficos da imagem do Bom Jesus que citamos, podemos concluir, através das imagens que pesquisamos, que esta apresenta alguns aspectos iconográficos que a situam no âmbito das imagens europeias do século XII. Se observarmos as figuras 19, 20 e 21, podemos constatar as profundas alterações que esta imagem sofreu ao longo dos séculos e os sucessivos repintes[98] (Figura 21) presentes na imagem, sendo actualmente complicado sabermos como seria a imagem do Bom Jesus originalmente quando esta chega a Bouças.

Acreditamos desde já que as múltiplas chagas presentes na imagem terão sido pintadas em data muito posterior ao século XII, data que acreditamos que esta imagem tenha sido executada. É testemunho disso a expressão serena presente no rosto do Bom

[98] Como podemos constatar no ponto 5 (Referências antigas da iconografia da imagem do Bom Jesus) que consideramos para a datação da imagem do Bom Jesus no ponto 3.2 deste primeiro capítulo, podemos constatar que no século XVII o *perizonium* do Bom Jesus era dourado, sendo que hoje se encontra pintado de branco embora sejam visíveis vestígios de policromia dourada. Sobre este assunto ver a figura 21. A par desta alteração podemos considerar a introdução de uma cabeleira, uma coroa de espinhos e um resplendor, ornamentos que foram introduzidos após o século XVII. Estas são apenas algumas das alterações visíveis que alteraram e escondem o aspecto original da imagem, sendo actualmente muito difícil sabermos como era a imagem do Bom Jesus originalmente. Apenas a expressão do rosto e da anatomia deste Cristo sereno nos revela que estamos perante um *Cristo em majestade*.

Jesus (Figura 20), expressão que contrasta com as múltiplas chagas pintadas, também presentes , mas em maior número, nos Cristos góticos mortos (ver os Cristos de Burgos e Ourense, Figuras 10 e 11), fruto da influência dos registos das visões místicas de S. Boaventura e de Santa Brígida. [99]

### O rosto

É curioso que o rosto da imagem do Bom Jesus de Matosinhos seja o elemento mais rico em detalhes e pormenores de toda a imagem, que a nível anatómico possui características rudimentares sobretudo ao nível dos membros inferiores e no *perizonium* liso que acompanha a ligeira curvatura das pernas até ao pé esquerdo. *O frisado do rosto desta imagem (do Bom Jesus) indica uma antiguidade que pode ir até ao século XII*, como confirma Carlos Moreira de Azevedo"[100] (ver Figuras 19 e 20).

Esta iconografia, de cabelos frisados e barba em forma de "vírgula", está também presente nas imagens que pesquisamos. É bem exemplo disso, a cabeça coroada do Cristo de Lechschwaben (Figura 14), a barba e os cabelos dos Cristos do "*Descimento da Cruz*" da colecção Louis Courajoud do Museu do Louvre (Figura15) e do Crucifixo Lavadieu (figura 16) datados do século XII.

Os Cristos de Lechschwaben e de Lavadieu testemunham a iconografia que Louis Bréhier refere ser comum no século XII, ou seja, a representação simbólica de Cristo crucificado, vivo com a cabeça frontal ou ligeiramente inclinada sob o lado direito e coroada com um diadema real.

Apesar dos vários retoques efectuados na imagem do Bom Jesus terem ocultado a sua iconografia original, é perceptível a presença de um motivo entrançado sob a forma de

[99] As várias chagas, gotas de sangue e incrustações presentes na imagem poderão ter sido executadas posteriormente ao aparecimento da imagem, possivelmente fruto do gosto e da sensibilidade gótica e dos vários arranjos efectuados sobre a imagem ao longo dos séculos. Esta visão atormentada da imagem de Cristo com coroa de espinhos e o corpo flagelado e coberto de chagas foi motivado pelas revelações místicas da Paixão, e sobretudo pelas visões de Santa Brígida que descreve a imagem de Cristo crucificado no século XIV. Sobre este assunto consultar: SANTA Brígida di Suezia – *Rivelazioni* – Milão: Gribaudi, [s.d], pp.97-100;IDEM – *Ciò che disse Cristo a Santa Brigida. Le Rivelazioni* – [s.l.]: San Paolo, [s.d.], Libro I, cap.30,37,44; Libro II, cap.3,5,6,15;Libro IV, cap.44

[100] AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Elementos para a Iconografia da Cruz de Cristo na Escultura Portuguesa (…),* p.226

diadema que circunda a fronte do Bom Jesus [101] embora não tenhamos certeza, parece-nos que este entrançado, semelhante ao do Cristo de Lavadieu, (Figura 16) tenha sido um diadema ou o advento de um motivo semelhante ou com a mesma simbologia (Figura 24).[102]

Se compararmos o cabelo e barba do Cristo da Colecção Loius Courajoud do Museu do Louvre (Figura 23) e do Cristo do Crucifixo Lavadieu (Figura 16) com a barba e cabelo da imagem do Bom Jesus (Figura 22) podemos constatar as semelhanças do frisado do cabelo e da barba bem como o bigode descaído sobre o queixo.

Contudo é o Cristo da Colecção Loius Courajoud que maiores semelhanças apresenta em relação à imagem do Bom Jesus, porém não esqueçamos que esta imagem francesa representa já um Cristo morto na Cruz, uma ideologia que não verificamos no Bom Jesus que figura ainda vivo na cruz.

[101] Na altura em que recolhemos fotografias da imagem do Bom Jesus foi-nos possível retirar os ornamentos que cobrem a cabeça da imagem, nomeadamente a cabeleira e coroa de espinhos, e pudemos constar que parte da cabeça, pescoço e ombro esquerdo se encontram cobertos por uma espécie de tela aglutinada à imagem que cobre fissuras que vêm desde a parte superior da cabeça até ao lado esquerdo do tronco da imagem.

[102] Podemos constatar que a cabeça da imagem do Bom Jesus parece ser sido alterada na sua configuração original sendo alisada a cabeleira e coberta por uma tela, possivelmente para melhor aderência da cabeleira colocada no século XVII e XVIII. No entanto são perceptíveis algumas das formas evidenciadas através da curvatura dos caracóis da cabeleira esculpida em madeira que caem sobre os ombros da imagem.



Figura 19 - Fotografia antiga com pormenor do rosto da imagem do Bom Jesus de Matosinhos sem os ornamentos do século XVIII (Fotografia dos anos 50)



Figura 20 – Pormenor do rosto da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, sem os ornamentos do século XVIII (Fotografia Actual)



Figura 21- Pormenor do *perizonium* da imagem do Bom Jesus de Matosinhos onde são visíveis vestígios antigos de policromia dourada, bem como de alguns tons de vermelho e azul



Figura 22- Pormenores da barba e do cabelo da imagem do Bom Jesus



Figura 23 - Pormenor do rosto da imagem do "Descimento da Cruz", Museu do Louvre, Colecção Loius Courajoud, Inv. 1082



Figura 24 - Pormenor da cabeça da imagem do Bom Jesus de Matosinhos onde é perceptível o entrançado do cabelo esculpido originalmente na imagem sob forma de um diadema

O *perizonium*

Para além das similitudes ao nível do rosto, no frisado da barba e do cabelo nas imagens que citamos, são visíveis também as parecenças ao nível do *perizonium*, na curvatura dos membros inferiores da imagem do Bom Jesus (figura 25 A) e das imagens do Cristo do Museu de Pisa (figura 25 B) e do Cristo da Colecção Loius Courajoud (figura 25 C). As pregas do *perizonium* das imagens europeias não se verificam de forma tão acentuada no *perizonium* da imagem do Bom Jesus, que se caracteriza numa rígida marcação dos membros inferiores, o que à partida sugere a sua antiguidade em relação a estas imagens. Os pés separados cada um com o seu cravo são mais um indício da iconografia do crucificado no século XII (Figura 26) bem como as mãos abertas, sem no entanto se crisparem com dor, representam os dedos espatulados em fileiras simétricas (Figuras 28 A e B). Os rostos pendentes sobre o ombro direito marcam o advento da iconografia gótica de Cristo crucificado que se viria a desenvolver após o século XIII (comparar as figuras 10 e 11 com as figuras 15 e 17).

Apesar das evidências iconográficas demonstradas, sobretudo entre as imagens francesas e o Bom Jesus, existem ainda muitas questões que ficarão por responder quanto à verdadeira origem ou autor da imagem de Matosinhos. No entanto podemos sem dúvida afirmar que esta se enquadra iconograficamente no gosto medieval das primeiras representações devocionais da crucificação Europeias.

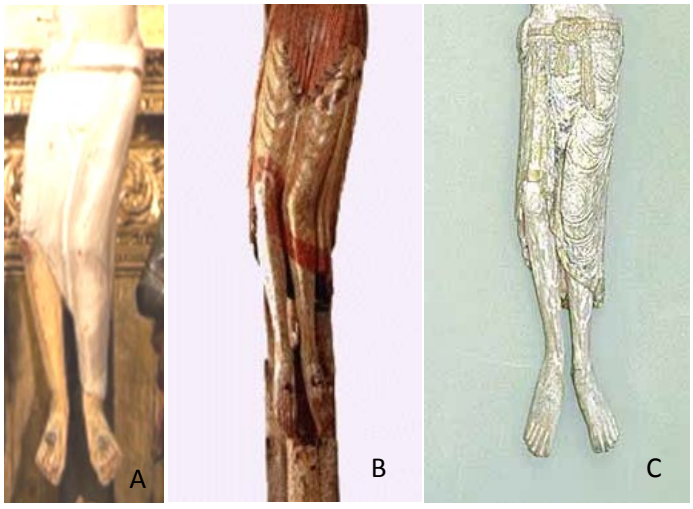



Figura 25 – (Da esq. à dir.) – *Perizonium* das imagens do Bom Jesus (A), do Cristo do Museu de Pisa (B) e do Cristo do Museu do Louvre (Colecção Louis Courajoud) (C)

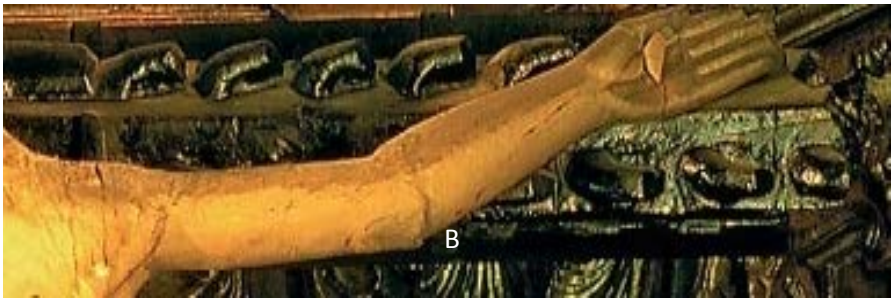


Figura 26 – Pormenor dos cravos dos pés da imagem do Bom Jesus



Figura 27 – Pormenor do crânio de Adão aos pés da cruz do Bom Jesus




Figuras 28 A e B - Pormenores da parte superior da cruz e da imagem do Bom Jesus de Matosinhos (A) com destaque para a mão e iconografia da cruz(B)

A cruz

Não obstante o facto de a imagem do Bom Jesus possuir uma iconografia simbólica, também a cruz que a suporta apresenta uma simbologia muito curiosa. Se atendermos às figuras 12, 28 A e 28 B, podemos constatar que estamos perante uma cruz monumental que representa simbolicamente a "*Árvore da cruz*" (Figuras 12 e 18), o madeiro no qual Cristo foi crucificado (Act. 5,30;13,29; Jo 3, 14-15). A Árvore da Cruz ou Árvore da Vida (*Arbor Vitae* /*Lignum vitae*) como também é conhecida, representa a virtude vivificadora e redentora, que o sangue de Cristo derramado na cruz trouxe aos homens.[103]

Símbolo bíblico por excelência, a árvore[104] surge várias vezes citada na bíblia. Depois da transgressão de Adão, Deus proíbe a sua descendência *" de estender a sua mão e tomar também do fruto da árvore da vida e viva eternamente*" (Gen. 3,22), logo a partir deste momento a humanidade perdeu o direito de salvação.

A árvore é também um símbolo associado a Cristo no anúncio do seu nascimento, "*uma vara saíra do tronco de Jessé e um rebento brotará das suas raízes"* (Is.11,1-2) e na sua crucificação "*O Deus de nossos Pais ressuscitou Jesus que vós matastes, suspendendo-o num madeiro"* (Act. 5,30;13,29). Mas é contudo no Evangelho de S. João que encontramos uma clara referência à Árvore da Vida "*Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim deve ser levantado o filho do homem para que todo o homem que nele crer tenha a vida eterna"* (Jo 3,14-15). O mesmo evangelista refere que, quando Cristo estava "levantado" na árvore da cruz, "*olharão para aquele que trespassaram*" (Jo 19,20).

Iconograficamente a Árvore da Vida representa uma árvore podada e de coloração verde (Figura 28 B), uma clara analogia que a cruz do Salvador não é de madeira morta, mas sim fonte de vida. É por esta razão que encontramos, geralmente aos pés da cruz de Cristo uma caveira, símbolo de Adão, mas que muitas vezes é também uma referência ao local onde Cristo foi crucificado o Gólgota (ver figuras 13 e 27).[105] Esta analogia está presente nos quatro evangelhos que recordam que o Gólgota corresponde ao local onde

[103] RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…),* pp.502 - 504

[104]Para um maior conhecimento da simbologia da árvore na Bíblia consultar: ALVES, Herculano – *Símbolos en la Bíblia* – Salamanca: Ediciones Sígueme, 2008, pp. 69-81

[105] RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…),* pp.508-510

Adão fora sepultado (Mt 27,33; Mc 15, 22; Lc 23,33; Jo 19,17) e a caveira surge assim como símbolo da redenção humana do Pecado Original através do sacrifício redentor de Cristo na cruz. Na imagem e cruz do Bom Jesus estão presentes estas referências simbólicas. Assim, esta imagem na sua totalidade pode ser interpretada como a esperança numa nova vida que vem através do sacrifício de Cristo tal como refere S. João, "*Nele havia a vida e a vida era luz dos homens"* (Jo.1,4).

A cruz e a imagem do Bom Jesus representam sem sombra de dúvida, a caracterização simbólica da crucificação de Cristo não como árvore da morte de Jesus mas sim como a fonte da vida eterna *(Fons Vitae*). *"A quem tem sede eu darei gratuitamente de beber da fonte da água viva"* (Apoc.21,6), uma clara referência à instituição da Eucaristia celebrada através da *Nova Aliança* e consumada pelo sacrifício e sangue de Cristo derramado na Cruz.

**Interpretação da simbologia inerente à imagem e sua significância no contexto em que se situa.**

O tema da *Fons Vitae* é uma alegoria iconográfica das representações simbólicas da Eucaristia. Segundo Louis Réau, o tema da *Fons Vitae* deriva da iconografia do "*Lagar da Cruz"*, tema inspirado na *Parábola dos Vinhateiros* (Mc 12,1-12; Lc 20,9-18), uma parábola análoga ao sacrifício de Cristo, que oferece o seu corpo, instituído simbólica e sacramentalmente na Última Ceia, "*Tomai todos e bebei (…) este cálice é a Nova Aliança do meu sangue …"* (Lc 22,15-20), tema que vemos figurado simbolicamente por uma expressão retirada da Parábola dos Vinhateiros ,presente num dos vários versículos bíblicos do tecto da capela-mor.[106]

Iconograficamente o tema da *Fons Vitae*, representa Cristo na cruz sobre um cálice[107] que recolhe o seu sangue, este foi um tema amplamente divulgado entre as confrarias para a decoração das suas capelas corporativas, sobretudo entre as confrarias associadas à devoção da Paixão de Cristo, que tinham como principal objectivo glorificar a cruz de Cristo e o Sacramento da Eucaristia.

[106] Acerca deste assunto consultar o Anexo 3 , tabela 1, versículo nº26

[107] O Cálice possui uma simbologia profundamente associada ao mistério da Eucaristia sendo o símbolo da comunhão com Cristo (ICor.10,16;11,25). Acerca da simbologia do Cálice consultar: ALVES, Herculano – *Símbolos en la Bíblia* – Salamanca: Ediciones Sígueme, 2008, pp.120-123

> *"O devocionismo à Santa Cruz, como o da Via - Crucis ou a exaltação da Paixão de Cristo, perdem-se no alvorecer do cristianismo sendo invocada a vertente mais dramática. Não admira que nos tempos barrocos vejam renascido este fervor cristológico, não só como reflexo das orientações tridentinas mas ainda como demonstração do entusiasmo na luta contra a heresia vindo a desenvolver um sistema de religiosidade expresso através do sensorial.»* [108]

Sabemos que durante o período barroco, o culto em torno das representações do "Drama do Calvário" foi frequente na Diocese do Porto, altura em surgiram as capelas dedicadas ao "Senhor do Passos", ao "Senhor dos Aflitos", ou mesmo dedicadas ao "Bom Jesus", como é caso do Santuário de Braga e claro da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, esta última dotada de um esquema iconográfico que manifesta através do sensorial a narrativa da Paixão de Cristo.

O carácter simbólico inerente à imagem do Bom Jesus não passou despercebido, de tal modo que ainda no século XVI, a Confraria do Bom Jesus resolve encomendar um retábulo em pedra ançã no qual foram inseridas as imagens da Virgem, de S. João Evangelista, de Nicodemos e de José de Arimateia da autoria de Tomé Velho.[109] Estas imagens são as que actualmente enquadram a imagem do Bom Jesus na tribuna da capela-mor que lhe é dedicada. Em 1695, após a encomenda em1650-51 do primeiro retábulo em talha dourada a Ambrósio Pereira , foram introduzidas alterações no retábulo do Bom Jesus [110], é encomendada "*hua tribuna para o santo Cristo e outra mais acima desta para espor o Santíssimo…*".[111] Acreditamos que esta "tribuna" poderia ser o suporte que continha anteriormente a 1726, as imagens do Bom Jesus, da Virgem e de S. João Evangelista. Pelo facto de existirem também referências no contrato de 1726 (do qual resultou a encomenda da talha que subsiste na capela-mor e que mencionaremos adiante) a um "trono" para o Bom Jesus deduzimos que seja esta a estrutura que ainda se mantém. " (…) *E com mais*

[108]ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Construção de Capelas pela Irmandade do Senhor dos Passos – Uma Via Crucis no Espaço Urbano – *Revista Poligrafia 1.* - *[s.l.]* : Edição do Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1992, pag.65

[109] Acerca da encomenda deste retábulo e destas imagens esclareceremos os contornos da sua encomenda com maior detalhe no Capítulo II.

[110] Abordaremos este assunto com maior detalhe no Capítulo II

[111] Acerca deste assunto consultar: o Apêndice Documental, Documento 1 – *Contrato celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e o mestre imaginário João Pereira celebrado em 28 de Agosto de 1695* (ADP- Po 6,1ª série, nº65,f.173v); BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura, na Cidade e na Diocese do Porto* – Documentação I. Séculos XV a XVII. Porto : Diocese do Porto, 1984-86 pp.814-815

*declaração que o trono se fará na mais asseada forma (…) e a votos do Reverendo religioso do rascunho".*[112]

Se olharmos atentamente para o "trono" que sustenta as imagens do Bom Jesus, da Virgem e de S. João Evangelista reparamos que este se assemelha a um "cálice" (Figuras 29 e 31). Esta composição e distribuição de imagens lembram-nos o painel da "*Fons Vitae*" do Museu da Misericórdia do Porto (Figura 30).

É com base na leitura iconográfica de toda a talha dourada da capela-mor dedicada à imagem do Bom Jesus de Matosinhos, que arriscamos avançar com esta hipótese. Tal comparação poderá parecer um pouco pretensiosa, mas o que pretendemos destacar é a simbologia inerente à "Crucificação simbólica" que vemos representada no altar-mor da igreja de Matosinhos. Se por um lado, a imagem do Bom Jesus simboliza um *Cristo em Majestade*, pelas razões e características que defendemos, por outro lado a composição ideológica organizada em torno desta imagem acentua ainda mais a ideia da *Fons Vitae*.

Esta expressão é referida diversas vezes nos caixotões pintados no tecto desta capela-mor. [113] Um deles refere *"Dabo De fonte Aquae Vitae"* (Apoc.21,6), *ou* seja, "*Darei de beber gratuitamente da fonte da água da vida"*, um outro menciona "*Ecce ego sto prope fontem aquae, et filiae habitatorum huius civitatis egredientur ad hauriendam aquam*" (Gen.24,13), ou seja, "*Eis-me aqui de pé, junto desta fonte, onde as filhas dos habitantes desta cidade virão buscar água*". Estas são apenas duas das várias referências bíblicas que referem Cristo, como "*Fons Vitae"* (Fonte de Água Viva) e que, consequentemente, justificam a nossa interpretação relativamente à *Fons Vitae*.

A ideologia associada à imagem do Bom Jesus, por nós avançada ao longo deste primeiro capítulo, em torno dos conceitos de Fé, Imagem e das formas, justifica a interpretação iconográfica da talha dourada que avançamos no terceiro capítulo, no qual

[112] Acerca deste assunto consultar o Anexo 2, tabela 1; Apêndice documental, Documento 2 – Contrato *celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa, celebrado a 26 de Setembro de 1726* (ADP- Po 6,1ªsérie,nº77,ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva).

[113]No tecto da abóbada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos estão presentes 32 versículos bíblicos pintados em caixotões. Estes versículos, em latim, não se encontravam estudados. Assim sendo, tomámos a iniciativa de os estudar no âmbito da iconografia da talha dourada, e pudemos constatar que estes mesmos versículos são importantíssimos, pois descrevem e ilustram toda a ideologia da talha dourada e o contexto ideológico que lhe está associado – a Paixão de Cristo. Estes versículos foram retirados da Vulgata e representam várias associações aos episódios da Paixão, bem como certas analogias à Eucaristia, à missão de Jesus, e a possível referência ao aparecimento da imagem do Bom Jesus. Abordaremos este assunto com maior exactidão no Capítulo III. Consultar o apêndice iconográfico2, Figura I1

daremos continuidade ao estudo dos vários elementos simbólicos que afirmam a "majestade" da figura de Cristo, aqui representado pela imagem do Bom Jesus de Matosinhos.



Figura 29 – Pormenor da estrutura que suporta as imagens do Bom Jesus de Matosinhos da Virgem e de S. João Evangelista

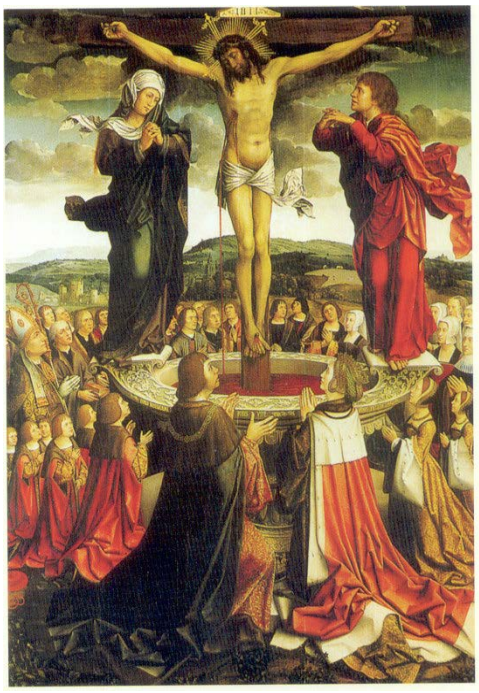


Figura 30 – *Fons Vitae* , 1518-1521
Óleo sobre madeira , 267×210cm
Escola Flamenga , Atrib. A Colijn de Coter ou Bernard Van Orley
MSCMP , Porto , Inv :P- 0001



Figura 31 – Tribuna do altar-mor com as imagens do Bom Jesus de Matosinhos , da Virgem e S. João Evangelista

### 3.3. - O Bom Jesus de Matosinhos: conclusões de uma perspectiva iconográfica

O Enquadramento iconográfico e cronológico que avançamos, ao longo deste primeiro capítulo, perante a imagem do Bom Jesus de Matosinhos, permite sem dúvida considerar que esta não poderia ter saído das mãos de artesãos locais pois a sua iconografia revela nítidas influências da iconografia europeia de Cristo crucificado no século XII. Tais semelhanças iconográficas permitem sem dúvida anular as questões lendárias associadas a esta imagem, porém não explicam as verdadeiras razões e origem do seu aparecimento no remoto Julgado de Bouças.

Através do cruzamento de dados da história local foi-nos possível enquadrar historicamente esta imagem no concelho de Bouças pelo menos desde o século XIII ligando-a eventualmente a duas figuras, nomeadamente à Rainha Dona Mafalda (1185-1256) que viveu perto do Mosteiro de Bouças e conhecida factualmente por ser uma coleccionadora de relíquias associadas à devoção da Paixão de Cristo[114], e ao Bispo D. Giraldo Domingues que pedia em 1331 para ser sepultado à sombra do Crucifixo de Bouças.[115]

Apesar destas relações com os dados da história matosinhense como explicar o aparecimento desta imagem e as suas características iconográficas? Como podemos justificar as semelhanças iconográficas entre as imagens francesas e a de Matosinhos se a maior parte dos autores que dela se ocuparam a situam entre o século XIII e o século XIV?

A explicação parece ser bem mais simples do que se possa supor. Lembremo-nos da importância que a fé em imagens devocionais e relíquias sagradas tiveram durante o período medievo, período marcado por uma onda crescente de cultos associados a imagens de Cristo crucificado atribuídas a Nicodemos.

Embora o aparecimento desta imagem em Matosinhos não tenha deixado qualquer testemunho que a situe no século XII, podemos aceitar como credível a hipótese por nós defendida, de desta imagem ter sido encomendada a alguma "escola" francesa ou oferecida

[114]Acerca da devoção de D. Mafalda a relíquias sagradas consultar: ROSA, Maria de Lurdes – *Quatro Infantes entre a tradição e a modernidade: os príncipes de "Cister" – Teresa Sancho, Mafalda e Pedro, encontram os Mendicantes.* In: AZEVEDO, C. (coord.) – *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculos de Leitores, 2000,Vol.1, p.459.

[115] FELGUEIRAS, Guilherme – *Monografia de Matosinhos* – Matosinhos : [s.n.], 1958., p.362

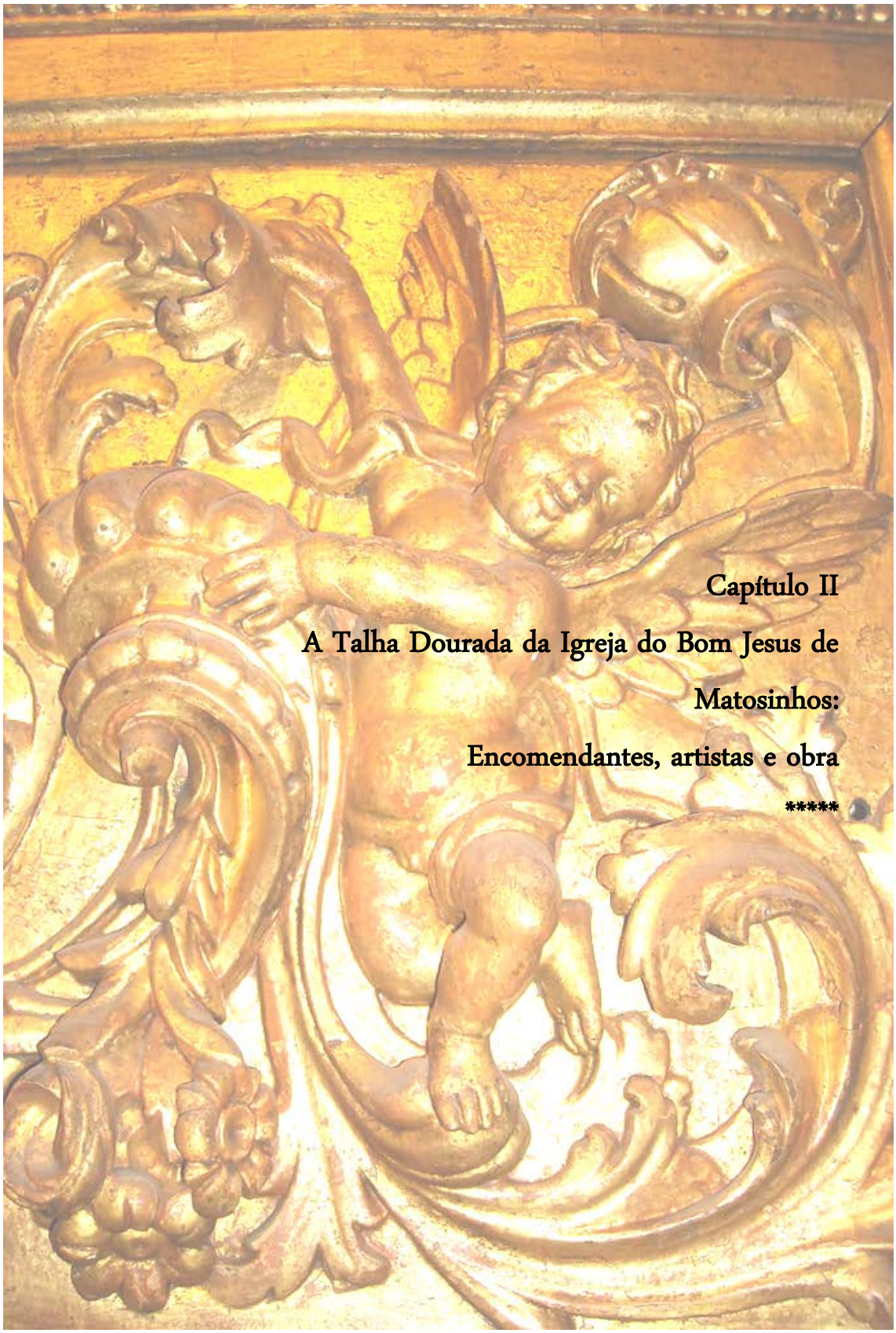
ao mosteiro de Bouças, de modo a reforçar a fé cristã nesta localidade através de uma imagem devocional cuja lenda criada, fazia dela uma relíquia sagrada com capacidades milagrosas, e que fora executada pelas mãos de alguém que foi próximo de Jesus e testemunhou os seus últimos momentos antes de este se sacrificar pela humanidade, reproduzindo copiosamente as suas feições.[116]

Estas referências perdidas no tempo apenas reforçam ainda mais a crença na divindade desta imagem relevando para segundo plano as questões que surgem em torno da sua iconografia, contendas que apenas interessam aos historiadores de arte e não aos crentes que apenas lhes basta a fé no seu *Senhor de Matosinhos* e que muitos acreditam ser a própria figura de Cristo.

É no altar-mor da igreja matriz de Matosinhos, repleto de simbolismo, que a imagem do Bom Jesus parece fazer justiça à sua verdadeira iconografia. Na tribuna do altar-mor do retábulo situado na grandiosa capela-mor que lhe é dedicada e decorada com preciosos ornamentos sagrados, encontramos não apenas a representação de Cristo em majestade, mas um Cristo majestoso, que prestes a expirar, aproxima-se dos homens dando-lhes esperança através do seu sacrifício, atitude expressa pelo olhar piedoso que este Cristo, de rosto doce e expressão serena, parece transmitir (Figura 12 e 24). O seu olho direito olha para os homens, enquanto o olho esquerdo parece mediar as preces dos homens directamente a Deus, afirma mais uma das muitas crenças populares divulgadas na freguesia de Matosinhos acerca desta imagem.

Esta imagem misteriosa, que tantas reflexões provocou, reflecte sem dúvida a importância que a fé numa imagem devocional tem para aqueles que no auge das suas aflições vêm a este santuário pedir auxílio encontrando nesta expressão serena o mais indiscutível dos confortos.

[116] A hipótese de esta imagem poder ter chegado a Bouças motivada por interesses religiosos e políticos não foi descartada por Joel Cleto, nos estudos desenvolvidos, no âmbito da imagem do Bom Jesus no contexto da história e património matosinhenses. É nossa convicção que esta imagem teria sido encomendada ou trazida para Bouças por questões religiosas e para afirmação da Cristandade nesta localidade. Sobre este assunto consultar: CLETO, Joel – *Matesinu*s (nº5). Revista de Arqueologia, História e Património de Matosinhos. Matosinhos: Gabinete Municipal de Arqueologia e História, 2004, pp.64-77



# Capítulo II

# A Talha Dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos:

# Encomendantes, artistas e obra

*****

*"Ele existe antes de todas as coisas e todas as coisas subsistem nele. Ele é a cabeça do corpo, que é a Igreja (…) a preço do seu próprio sangue na cruz."*

(Col. 1,17-20)



Figura 32 – Vista do interior da igreja do Bom Jesus de Matosinhos



## 1. - A Talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos: Encomendantes, Artistas e obra

A Imagem do Bom Jesus permaneceu no mosteiro de Bouças desde o seu aparecimento até 1559, altura em que o mosteiro ameaçava ruína.

Em 1542 a freguesia de S. Salvador de Bouças foi anexa ao padroado da Universidade de Coimbra[117], por concessão de El-Rei D. João III. A esta doação associa-se o Breve e a Bula de Paulo III, SUPERNA *DIPOSITIONE*, dados ambos em Roma a 20 de Junho de 1542. Este Breve concedeu a D. João III as igrejas de Santa Maria de Sardoura, S. Martinho de Mouros e a igreja de S. Salvador do Crucifixo de Bouças, esta última foi incorporada e unida perpetuamente à Universidade de Coimbra.[118]

A partir desta altura assistimos à construção de um novo templo para acolher a imagem do Bom Jesus. Começava agora a encomenda de várias obras que viriam a terminar apenas no século XIX. Para este estudo consideramos apenas a construção da igreja e a encomenda dos retábulos de talha dourada. Assim, consideramos três ciclos [119] de encomendas de obras para a nova igreja:

- 1º Ciclo – 1559 a 1596 – Compreende a construção da nova igreja de S. Salvador de Bouças e a encomenda do primeiro retábulo, provado documentalmente, para a imagem do Bom Jesus.
- 2º Ciclo – 1695 a 1697 – Compreende a encomenda do primeiro retábulo em talha dourada (e o seu douramento) para entronizar a imagem do Bom Jesus na capela-mor desta igreja.
- 3º Ciclo – 1726 a 1775 – Compreende a renovação do interior da igreja (intervenção de Nasoni) encomenda da capela-mor dedicada ao Bom Jesus e a encomenda dos retábulos: do Santíssimo Sacramento, do Senhor dos Passos, da Árvore de Jessé, de S. Pedro, de S. José e de Nossa Senhora da Conceição. Para além destes retábulos foram encomendados púlpitos e sanefas em talha dourada (Esta é a talha dourada que ainda subsiste no interior da igreja)

[117] FELGUEIRAS, Guilherme – *Monografia de Matosinhos* (….), p.7
[118] FREITAS , Eugénio de Andrea da Cunha – *O mosteiro de S. Salvador de Bouças* (…) , p.144
[119] Acerca dos três ciclos de obras realizadas na igreja de Matosinhos consultar o Anexo 2, tabela, 1

## 1.1.- 1º Ciclo: A Construção da Igreja de S. Salvador de Bouças e a encomenda do primitivo retábulo de pedra ançã

A Actual igreja de Matosinhos resulta da reedificação efectuada no século XVIII sobre a primitiva igreja construída no século XVI. Com base na documentação existente sabemos actualmente que o Mosteiro de S. Salvador de Bouças e respectiva igreja subsistiram até cerca de 1559, altura em que a igreja se encontrava já um pouco debilitada sendo necessária a construção de uma nova. Em meados do século XVI, a Universidade de Coimbra decide mandar construir uma nova igreja a escassos metros da localização do antigo mosteiro de Bouças (situado na localidade de Sendim, Matosinhos ). [120]

No dia 1 de Julho de 1559, sendo reitor da Universidade de Coimbra, D. João de Almeida, foi celebrada a escritura na qual a Universidade outorgava João de Ruão "*a fazer a sua igreja Paroquial do Crucifixo de Bouças, de novo, junto de Matosinhos, do Bispado do Porto, dentro dos quatro anos seguintes, pelo preço de 1.350 mil réis"*.[121]

A Construção desta igreja não se iniciou imediatamente e ficou amplamente marcada por sucessivos atrasos na conclusão das obras. Em 1560, a Universidade de Coimbra resolve mandar a Matosinhos o seu *vedor e contador* acompanhado por João de Ruão para verem o "*assento e chão que está declarado em que se há-de fazer a Igreja do Salvador de Bouças"*[122]. O referido vedor, para auxiliar as despesas desta construção

[120] Está hoje provado que a igreja edificada por João de Ruão, não foi construída em 1550 (como sugeria Godinho Faria na sua *Monografia de Matosinhos*), mas em data muito posterior, em 1559. Em 1913 foram publicados, por Prudêncio Quintino Garcia, alguns documentos importantíssimos sobre este assunto. Em meados do século XVI, a Universidade de Coimbra, que herdou o padroado de Bouças em 1542, começou a pensar na edificação de uma nova igreja para recolher a imagem do Bom Jesus, sendo contratado o "procurado" imaginário João de Ruão. No final de 1559, João de Ruão recebe autorização para requerer *oficiais, servidores, barcas, navios, carros, achegas e todas as coisas necessárias à construção da igreja*, cuja obra havia contratado o reitor Universidade de Coimbra. Sobre este assunto consultar: GARCIA, Prudêncio Quintino – *João de Ruão. Documentos para a Biografia de um Artista da Renascença* – Coimbra: Imprensa da Universidade, 1913, pp.93-94; BORGES, Nelson Correia – *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã* – Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980,pp.76-77; DIAS, Pedro – *A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão* (…), pp.24-26;40-45.

[121] BASTOS, Artur de Magalhães – A Igreja Matriz de Matosinhos – De João de Ruão a Nicolau Nasoni – In: Falam Velhos Manuscritos. Jornal "*O Primeiro de Janeiro* ". Porto, 23 de Junho de 1950,pp.1-3

[122] *Ibidem, p.3*

solicitaria ao Bispo do Porto*"Licença para se poder pedir nas igrejas e pelo bispado (…) e que passe indulgências e perdões que pode, para a dita obra"*. [123]

A 10 de Setembro de 1560, por provisão régia, o Monarca impunha a construção de uma igreja digna para esta localidade ordenando que *"à traça da obra da Igreja de S. Salvador de Bouças se acrescentasse duas braças de comprido e oito palmos de largo (…) para a dita igreja ser capaz do povo e dos fregueses que tem."*[124] Para efeito do cumprimento da obrigação régia, a Universidade celebra, a 20 de Junho de 1562, um contrato de esclarecimento com João de Ruão. Nesta escritura aparece uma referência ao túmulo de D. Giraldo Domingues, *"tudo o que João de Ruão fizer no sepulcro do Bispo que aí jaz enterrado"*. [125]

O início oficial da construção da nova igreja do Salvador de Bouças é comprovado através das cartas e desenhos presentes na reunião de Mesa da Fazenda da Universidade a 14 de Outubro de 1562, no livro de actas dessa reunião.

> *"E na dita mesa se viram as cartas de João de Ruão que faz a obra da igreja de Bouças, (…) manda recado que era necessário fazer-se a entrada da porta principal (…) mais fora, com o que ficava maior a igreja e que não custava mais, ou pouco mais quando o custasse"*.[126]

As obras prosseguiram, no entanto sofreram alguns atrasos motivados por alguma negligência da parte de João de Ruão, de tal modo que, a 3 de Junho de 1572 recebia um ultimato de quatro meses para terminar as obras. [127] Entre 1572 e 1576 sabemos que faltavam ainda o *lajeamento em pedra ançã, a guarnição das paredes, a torre, a pia baptismal e outras coisas mais (…).*[128] É durante este período que João de Ruão faz (possivelmente) parceria com Tomé Velho (imaginário e morador no lugar de Lamarosa, no termo de Coimbra) para a execução do retábulo que recolheria a imagem do Bom Jesus.

A 21 de Junho de 1575, a Universidade cansada dos adiamentos de João de Ruão obriga-o através de um contrato a finalizar as obras que duravam há dezassete anos, ameaçando-o, no caso de não cumprimento das mesmas, este financiar às suas custas a restante obra. Parece ter sido este o impulso que faltava para o mestre terminar as obras, que

---

[123] *Ibidem.*
[124] *Ibidem*
[125] *Ibidem*
[126] BASTOS, Artur de Magalhães – *A Igreja Matriz de Matosinhos – De João de Ruão a Nicolau Nasoni (…), p.3*
[127] GARCIA, Prudêncio Quintino – *João de Ruão (*…), p.105
[128] DIAS, Pedro – *A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão* (…), p.25

ficariam concluídas efectivamente em 1589 faltando apenas pintar o retábulo do crucifixo de Bouças [129].

O retábulo da nova igreja de Bouças é obra de João de Ruão [130] . Sabemos que este retábulo é encomendado entre 1559 e 1562, período que João de Ruão compromete-se com a Universidade a fazer a igreja de Bouças, porém como sabemos pelas razões anteriormente referidas, é possível que também o retábulo tivesse sofrido alguns atrasos na sua execução. O contrato de obrigação entre a Universidade de Coimbra e "João de Ruão" contrata o dito mestre para fazer o retábulo que terá resultado (possivelmente) de uma parceria com Tomé Velho [131]. A 9 de Julho de 1572, João de Ruão compromete-se *a terminar o retábulo até à Páscoa seguinte do ano de 1573.*[132]

A 2 de Junho de 1572, a Universidade *paga-lhe a quantia de trinta mil réis para acabar o retábulo e abóbada da torre da igreja* [133]. Sabemos através dos contratos de 7 de Setembro e 7 de Outubro de 1596 que o retábulo não tinha ainda sido pintado até esta data.

Os dados relativos a este contrato, não fornecem quaisquer pistas acerca da configuração deste retábulo e qual seria o material usado, sabemos apenas que este foi pintado por Manuel da Ponte a partir de 1596.[134] Este contrato refere que o atraso verificado na pintura do retábulo foi motivado por dificuldades económicas, no entanto a sua pintura foi efectuada nos anos seguintes.

Actualmente não possuímos qualquer registo acerca da configuração e policromia deste primitivo retábulo, no entanto, podemos supor pelo conhecimento da obras de João de Ruão que este poderia ter sido feito em pedra ançã, material que não invalida a sua pintura,

---

[129] As obras da igreja continuaram e, em 1583, estas continuavam a não agradar aos responsáveis pelas obras *que se encontravam mal reparadas, ameaçando a confraria obrigar João de Ruão a financiar às suas custas a restante obra.* Sobre este assunto consultar: Arquivo da Universidade de Coimbra – Universidade de Coimbra, Fazenda. Documentos relativos à igreja de Bouças, nº10, documento avulso. Transladado de 14 de Março de 1598.

[130] Acerca da actividade artística de João de Ruão enquanto escultor consultar: CATÁLOGO – *"A Escultura de Coimbra. Do Gótico ao Maneirismo* – Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003, pp.123-138

[131] Acerca da construção do primitivo retábulo de Bouças consultar: BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura, na Cidade e na Diocese do Porto* – Documentação I. Séculos XV a XVII. Porto : Diocese do Porto, 1984-86 pp.19-20; IDEM – Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos. Alguns subsídios para o seu estudo – In: *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, nº10,Agosto,1963,Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1963, pp.54-55

[132] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação I, pp.19-20

[133] *Ibidem*, p.20

[134] *Ibidem*, pp.175-176

pois no século XVI era comum a encomenda de retábulos em pedra que eram também pintados como os efectuados em madeira.

A nossa pesquisa constatou que entre 1983 e 1995 a actual igreja do Bom Jesus de Matosinhos sofreu uma série de obras de restauro, as quais permitiram a descoberta, em 1995, de alguns fragmentos de pedra ançã com vestígios de policromia[135]. Estes fragmentos de pedra, azulejos e imagens de alguns Santos que foram encontrados nas imediações da igreja foram anexados ao espólio do Museu da Igreja situado no piso superior da antiga Sacristia (do lado Norte, junto à capela do Santíssimo Sacramento).

Acreditamos que estes fragmentos podem ser de facto os únicos vestígios acerca deste primeiro retábulo (ver figuras 33 A, B e C). Da fundação antiga desta igreja apenas nos resta o testemunho de António Cerqueira Pinto que a ela faz referência em 1737, aquando a entronização da imagem do Bom Jesus no seu novo retábulo (obra de 1726, da autoria de Luís Pereira da Costa), o autor refere que antes da intervenção de 1726 a igreja fora revestida a azulejo (Ver figuras 34 A e B). Eis a descrição que o autor faz da igreja:

> *"Em frondosa amena planície copa de sublimes álamos logo na entrada desse venturoso foi erecta a sumptuosa fabrica do novo templo com elevados capitéis em suas torres e no interior composto de três naves a que pelo meio sustentam altas colunas tudo primorosamente (…) Sobre o arco da Capela maior ficou gravada em três aritméticos números a conta de 162 que já ponderamos significar a era em que a sagrada imagem do senhor de Bouças milagrosamente aportara na memorável praia de Matosinhos (…) Era majestosa a mesma capela antes de se lhe fazer o acrescentamento com o que o é mais agora, e no retábulo do altar dela custosamente entalhado conforme a praxe melhor daqueles tempos se via em particular espaçoso nicho o venerável crucifixo colocado com as delineadas imagens da soberana Virgem Senhora Nossa e de S. João Evangelista ao pé da Cruz em representação da magoada existência que fizeram à Paixão do Filho e Mestre no Calvário (…) Em Nichos particulares e colaterais do mesmo altar estavam as imagens de José de Arimateia e de Nicodemos (…) Eram as paredes da mesma capela como toda a igreja de precioso azulejo revestidas e no meio da parte do evangelho havia formado de pedra de cantaria a sepultura do Bispo D. Giraldo Domingues com o seu retrato pontificalmente delineado sobre o elevado tumulo (…) Duas são e correspondentes as portas colaterais ficando da parte do sul a sacristia(...)"*[136]

Este testemunho importantíssimo permite-nos saber como era o interior desta igreja antes das alterações efectuadas, a partir de 1743, sob a planta de Nicolau Nasoni. No entanto podemos concluir que o interior desta igreja sofreu algumas alterações a nível estrutural, sem no entanto se ter alterado a distribuição das imagens no altar-mor da capela-

[135] Acerca deste assunto consultar: CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos (…),* p.66
[136] PINTO, António Cerqueira – *Tratado da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado Que com o título de Bom Jesus de Bouças se venera (…),* Cap. LII, pp. 188-192

mor actualmente entalhada. Das obras efectuadas na igreja, erguida por João de Ruão, restam poucos vestígios sendo que entre eles se encontram as quatro imagens executadas por Tomé Velho, nomeadamente as imagens da Virgem, de S. João Evangelista, de José de Arimateia e Nicodemos datáveis entre 1576-1578, e que já mencionamos no primeiro capítulo. As características iconográficas presentes nestas imagens são comuns nas obras de Tomé Velho.

> *"As quatro esculturas de Bouças (…) têm muitas características comuns: fraca modelação, com os rostos, mãos e atitudes gerais estereotipados, roupagens caídas e com pouco volume. Nos homens, a testa é pouco alta, os narizes são poderosos e as maças do rosto salientes, notando-se no S. João – o único imberbe – e nas mulheres, um anormal desenvolvimento do maxilar inferior. Os cabelos e barbas são tratados com minúcia com sulcos profundos e forte ondeado. A nossa Senhora do calvário matosinhense marca uma tipologia de que comunga o já citado S. João Evangelista, distinguindo-se apenas o véu sob o manto que deixa ver o rosto."*[137]

A presença destas imagens no altar-mor permite, como vimos, acentuar o carácter simbólico da representação do Drama do Calvário. Um dos factores a reter acerca da construção desta igreja, no século XVI, é que esta propiciou a expansão do culto da imagem do Bom Jesus de Matosinhos e consequentemente a constituição oficial da Confraria do Santo Crucifixo de Bouças. A primeira referência à igreja e à Confraria do Santo Crucifixo de Bouças remonta a 1607. Alguns autores defendem que existiria em data anterior uma Confraria muito mais antiga designada de " *Confraria dos Mareantes*"[138].

> *"A Confraria do Bom Jesus de Matosinhos, sita em 1607 na igreja paroquial do Bom Jesus de Matosinhos…) possui património sacro de valor incalculável, incluindo a famosa imagem do Bom Jesus de Matosinhos.* Em 1680.*" Os mareantes de Matosinhos instituíam esta Confraria agradecendo a Deus pelo aparecimento da imagem do Bom Jesus do lugar do Espinheiro "*[139]

Esta confraria teve um papel activo na fundamentação do culto da imagem do Bom Jesus e foi a principal responsável pela profunda campanha de obras efectuada entre os séculos XVII e XIX [140]. A sua importância foi tal, que em 1607 no mês de Novembro

[137] DIAS, Pedro – *A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão* (…), p.40
[138] OLIVEIRA, Miguel Martins de – A Misericórdia de Matosinhos In: *Jornal de Matosinhos – Suplemento. Matosinhos.* 549 (7 de Junho de1991) pp.1-6.
[139] RODRIGUES, Jorge Manuel da Conceição – A *Confraria das Almas do Corpo Santo de Masssarelos e suas congéneres de Mareantes.* Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2002.p.48-54
[140] Acerca da Irmandade do Bom Jesus de Bouças e seus contributos na vila de Matosinhos consultar: GOMES, Maria de Fátima Oliveira; OSÓRIO, Maria Conceição Azeredo Pinto – *A Irmandade do Bom*

desse ano uma bula papal de Paulo V institui canonicamente a confraria do Santo Crucifixo de Bouças, agraciando-a com numerosas indulgências".[141]

O poder e a importância desta confraria são reforçados em Agosto de 1688, pela atribuição de um Alvará d' El rei D. Pedro II, que lhe concede o título de "*Real Confraria do Santo Crucifixo de Bouças"*.[142]

Desde então a Confraria e a Universidade de Coimbra estariam responsáveis pelos destinos desta igreja no que diz respeito ao culto e veneração do Bom Jesus de Matosinhos, encomendando nos anos seguintes algumas obras importantes para o melhoramento da igreja e dos seus altares.

---

*Jesus de Bouças e seus reflexos na vila de Matosinhos* – Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1995

[141]A bula papal atribuída por Paulo V em 1607,foi traduzida pelo Padre Manuel da Costa Teixeira, e transladada da igreja para uma sala do MSCMM a 16 de Dezembro de 1848.Neste mesmo museu encontram-se também os *Estatutos da Confraria do Santo Crucifixo de Bouças* redigidos em 1680 e o Alvará Régio concedido por D. Pedro II. Este último pode ser consultado no ASCMBJM, Estatutos da Confraria do Santo Crucifixo de Bouças, 1680, Alvará Régio, Livro 17, fol.41

[142] CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos (…),* p.105*;* GOMES, Maria de Fátima Oliveira; OSÓRIO, Maria Conceição Azeredo Pinto – *A Irmandade do Bom Jesus de Bouças (…),* pp.15-16

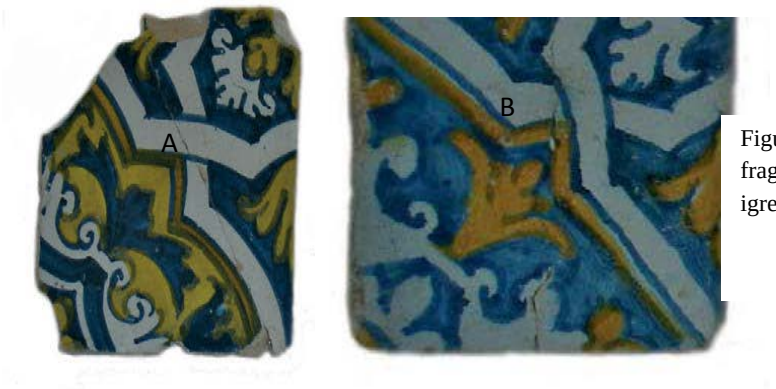









Figuras 33 A , B e C- Pormenores de fragmentos de pedra ançã policromada que acreditamos terem sido partes integrantes do primitivo retábulo da igreja de Bouças




Figuras 34 A e B – Pormenores de dois fragmentos de azulejos que revestiam a igreja edificada por João de Ruão

## 1.2. - 2º Ciclo: De 1695 a 1697 – Encomenda de um retábulo em talha dourada (e seu douramento) que substituiu o Retábulo primitivo

É Durante os séculos XVII e XVIII que a igreja de Matosinhos sofre importantes transformações quer na sua estrutura arquitectónica quer na decoração dos seus altares com a encomenda de retábulos de talha dourada. Antes de iniciar a análise do contrato do retábulo encomendado em 1650 e dourado em 1697, parece-me importante tecer algumas considerações relativamente à talha dourada no norte do país, durante este período de modo a contextualizar esta obra.

O panorama artístico do norte do país, entre o século XVII e o século XVIII, apresenta algumas particularidades. Em Portugal, e sobretudo no norte, *"a talha dourada foi a expressão artística que maior impacto teve na decoração do interior das igrejas valorizando assim os preceitos do Catolicismo Triunfante pós-tridentino"*[143].

A originalidade da talha portuense conheceu neste período franca expansão, dado o grande número de igrejas que então foram sendo "adaptadas" ao gosto barroco ou construídas de "raiz" inspiradas nos modelos arquitectónicos italianos. *"Os artistas deste período souberam aliar o "gosto barroco" às normas e temáticas pós-tridentinas."*[144]

A encomenda de retábulos em talha dourada era profundamente influenciada pela aprovação da Igreja. Cabia à Igreja e aos bispos de cada diocese supervisionar os trabalhos dos artistas.

> *"(…) Mandamos que nas igrejas e Capelas do nosso bispado (do Porto) não haja retabolo, alta, ou fora delle imagem que não e seja da Santíssima Trindade, e cada huma das três Pessoas della, de Christo Senhor nosso, e de seus Mysterios, Payxão, Morte, e Resurreição, e da Virgem Nossa Senhora, e seus Mysterios, dos Anjos, ou Santos canonizados ou beatificados; (…) as que houver sejão decentes que se confirmem com os Mysterios, vida e milagres originais (...) que representam assi na honestidade dos rostos, perfeição dos corpos e ornatos dos vestidos, sejão esculpidas, ou pintadas com muita decência e conforme a verdade das historias sagradas (...)".*[145]

[143] ALVES, Natália Marinho Ferreira – Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal – *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento Ciências e Técnicas do Património*, I série, vol.2, Porto , 2003, pp.735-755
[144] *Ibidem*
[145] ROCHA, Manuel Joaquim Moreira. - Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais. – In: *Museu* -IV Série nº5, Porto, [s.d.], pág.188

Tal como afirma Natália Marinho Ferreira Alves, *"a especificidade do barroco portuense caracterizou-se em larga medida pela permanência do gosto de uma clientela conservadora, mas também pelas duas vertentes igualmente significativas, nomeadamente o espaço a ser ocupado e a sua consequente organização tendo como objectivo prioritário a força de uma mensagem apologética que era imperioso transmitir, fosse ela a do dogma, a do martírio ou a do Êxtase, numa palavra: a Fé."*[146]

As gravuras de temática religiosa exerceram grande influência entre os artistas na concepção / "risco" das suas obras, dado o forte sentido dramático e didáctico das formas, era possível estimular o crente através dos temas narrados e inspirados nas Sagradas Escrituras. [147] *"As principais fontes de inspiração eram os tratados de arquitectura, livros de ornatos, gravuras e «registos de santos»"*.[148]A prática de recorrer às gravuras como fonte de inspiração remonta ao século XV e tornou-se mais frequente durante o século XVI.[149]

Sabemos através da documentação existente no Arquivo da Confraria do Bom Jesus, e também através dos contratos de encomenda das obras de talha, que muitos artistas portuenses de renome "riscaram" alguns desenhos de retábulos e outras obras de talha dourada para igrejas da freguesia de Matosinhos, obras que se destacam pelo valor artístico e estilístico.[150]

---

[146]ALVES, Natália Marinho Ferreira – Os retábulos em andares na Escola Portuense e o seu estudo tipológico – IN*: Revista Faculdade de letras, Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património*, p. 616,artigo on-line, disponível em:
Http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7441.pdf, Acedido em 23 de Maio de 2010 às 16:30

[147] A propósito da influência da tratadística e da gravura na arte, convém lembrar a importância que a gravura teve durante o século XVI. Durante o período maneirista desenvolveu-se o gosto pela pintura inserida em retábulos. É bem exemplo disso a grande variedade de painéis e pinturas no interior das igrejas portuguesas com obra de talha maneirista. Este gosto prolongou-se ainda durante o século XVII, embora com menos frequência do que na centúria anterior. A influência da gravura Italo – flamenga na pintura portuguesa é notória. As gravuras da Paixão de Dürer, por exemplo, muitas delas dimanadas da feitoria de Antuérpia, foram muito divulgadas e utilizadas entre os pintores e artistas portugueses. Entre outras obras divulgadas destacam-se neste período a *Biblia Pauperum* e o *Flos Sanctorum*, com o seu vasto reportório de gravuras com cenas da vida de Cristo. Referimos este assunto pois acreditamos que algumas destas gravuras podem ter influenciado os mestres entalhadores na composição de alguns dos painéis inseridos nos retábulos da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, assunto que desenvolveremos com maior precisão no Capítulo III.A propósito da influência da gravura na arte portuguesa no século XVI a XVIII consultar: VASCONCELOS, Joaquim de – *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. Coimbra, imprensa da Universidade, 1929

[148] ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela, Materiais e Técnica)* – Porto : Arquivo Histórico Câmara Municipal do Porto, 1989. - Vol. I, pp.176

[149] A influência das gravuras na composição dos retábulos de talha dourada será um tema abordado no Capítulo III.

[150] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada no concelho de Matosinhos (…).* Acerca deste assunto consultar o Anexo 2,tabela3.

Passaremos agora ao estudo do primeiro retábulo de talha dourada encomendado pela Confraria do Santo Cristo de Bouças a Ambrósio Pereira[151], mestre imaginário.[152]

Passados pouco mais de cem anos após a encomenda do primitivo retábulo do crucifixo de Bouças, os Irmãos da Confraria do Bom Jesus achavam este retábulo desactualizado e, por isso, decidem encomendar um novo bem ao gosto da época, ou seja um retábulo em talha dourada.[153]

Por contrato celebrado a 26 de Abril de 1650, os Irmãos da Mesa da dita confraria obrigavam o "*dito Ambrósio Pereira para aver de fazer o retavolo do Stº Cristo de Boussas na forma da traça e modello que lhe aprezentou(…)pela contia de trezentos mil réis .*" [154]

Deste retábulo também desaparecido, apenas possuímos as referências deixadas pelo contrato. Nele podemos testemunhar as exigências da Confraria que obrigara Ambrósio Pereira a fazer a obra ,"*sem a trespassar a outros oficiais(...) em madeira de Castanho boa sequa, cortada em lua e sem nós*".[155]

Cerca de quarenta e cinco anos após a conclusão deste retábulo a confraria procede à encomenda de novas obras, desta vez pretendia fazer alguns acrescentamentos ao retábulo de Ambrósio Pereira "*fazer de novo a mayor parte do retábulo no tocante a madeiras do altar do dito Santo Cristo e outra mais acima desta para expor o Santíssimo Sacramento e coatro colunas selomónicas, dous anjos agiolhados para a tribuna do Santo Cristo, hua banqueta para o altar-mor, com tudo o que mais trata o rescunho*".[156]

Assim, a 28 de Agosto de 1695 é celebrado um novo contrato entre a confraria e o mestre João Pereira, mestre imaginário, morador no couto de Landim ,para fazer os ditos acréscimos até 1696 (quinze dias antes da festa do Santo Cristo).[157]

---

[151] Acerca da actividade do mestre Ambrósio Pereira consultar: ALVES, Natália Marinho Ferreira de (Coord.) – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, 2008,p.254

[152] Relativamente aos contratos de talha dourada encomendados para a igreja de Matosinhos, referiremos a partir de agora também todas as referências encontradas no ASCMBJM nos Livros de Contas e Actas da Confraria do Bom Jesus de Matosinhos que possuem dados relativos aos contratos e despesas da Confraria. Acerca dos livros de contas e despesas da Confraria do Bom Jesus citamos também a obra publicada em 2001, pelo Senhor Provedor da Santa Casa da Misericórdia, na qual foram publicadas algumas notas importantes para o estudo da talha dourada da igreja de Matosinhos. Acerca deste assunto consultar: SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* – Matosinhos : Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos, 2001.

[153]Acerca deste 2º ciclo de obras consultar o Anexo 2, tabela 1

[154] Acerca deste assunto consultar o contrato de 1650 no ADP – Po-8,nº11,ff.56v.-57; BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação I, pp.296-298; IDEM – *Obra de Talha Dourada no concelho de Matosinhos (…),* pp.51-53;81-82

[155] BRANDÃO, Domingos de Pinhos *Obra de Talha Dourada no concelho de Matosinhos (…),* p.82

[156] IDEM – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação I, pp. 814-817

[157] *Ibidem*, p.815

O mestre iniciou os trabalhos, no entanto faleceu antes de os terminar o que a leva a Confraria a celebrar um novo contrato a 28 de Julho de 1696 com os mestres Gabriel Ferreira, Manuel Correia e Francisco Rego, imaginários de retábulos que assumem a obrigação de continuar as obras iniciadas por João Pereira [158].

Através da análise deste contrato podemos constatar que foram introduzidas algumas alterações neste retábulo [159].

> *"(…) o ditto retavolo (…) na forma dos apontamentos (…) se obrigavao acaba-lo perfeitamente de tudo na forma da ditta planta e apontamentos que o ditto João Pereira havia thomado(…) e somente na trebuna de sima aquillo que haviam de ser corcellar faziam elles collunas de muito boas folhagens de sorte(…) com mais vallor do nicho em que esta o Santo Christo (…)pello preço de dos dottos sentho e noventa e hum mil réis (…) acabada a ditta obra muito prefeyta plo dia de oje a seis meses."*[160]

O retábulo foi executado como mandavam os apontamentos dados pela confraria sendo dourado por Manuel Ribeiro ,em 1697, como comprova o contrato celebrado a 13 de Julho desse mesmo ano [161].

Sabemos através do contrato de douramento deste retábulo que seria dourada toda a capela-mor, sendo raspado todo o ouro velho [162]. Este contrato incluía ainda o estofo, carnação e douramento de imagens, de uma banqueta de altar e a pintura de um painel com a imagem de Cristo Ressuscitado [163]. O mesmo contrato revela ainda os remates de talha efectuados na tribuna do Bom Jesus e dos profetas, bem como a reforma das imagens da Virgem e de S. João Evangelista que deveriam ser efectuadas.

> *"(…) a trebuna do Senhor athe o respaldo onde encosta o Senhor(…) será tudo de Ouro Bronido e depois de dourado(…) tudo estofarão os pássaros que estão nos banquos e remate por sima dos profettas tudo com grande perfeissão e se estofarão as azas dos serafinsn e pássaros tudo com muita perfeissão como a obra pede(…)a imagem de Nossa Senhora e Sam João se reformarão e serão de todos e os de cima do trono que estão ao pee da custódia estofadas(…)e os cabelos*

---

[158] *Ibidem*, pp. 830-832; Sobre este assunto consultar o Anexo 2, tabela 1

[159] ADP – Po 6, 1ªsérie,nº65,f.173v.

[160] *Ibidem*, BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação I., pp.831-832

[161] *Ibidem*, p.843-846; ADP – Po 6, 1ª Série, nº66, (Fólio não numerado); Acerca desta intervenção consultar o Anexo 2, tabela 1

[162] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação I, pp. 843-846

[163] O contrato de douramento da capela-mor celebrado a 13 de Julho de 1697 revela, entre vários factores, a encomenda da pintura de um painel com a imagem de Cristo Ressuscitado. Acreditamos que este painel, anteriormente colocado sobre a tribuna do Bom Jesus, seja o mesmo painel que hoje podemos ver ao centro da abóbada da capela-mor. Acerca deste assunto consultar a bibliografia citada na nota anterior, pp. 844-845, e o Apêndice iconográfico, figura I2. Este tema será aprofundado no Capítulo III.

> *dourados(…) da milhor cor (…) e nas roupas levantadas e estorgadas com toda a artte(…) com suas pedras nas bordaduras(…) será dourada a baqueta (…) e a trebuna que fica por cima do Senhor (…) será obrigado o dito mestre pinttor mandar fazer um painel enta…(?) de guimarais por ser tudo inteirisso de huma imagem de Christo resuscitado (…)".*[164]

Esta passagem do contrato de 1697 comprova a encomenda do painel que representa a imagem de Cristo ressuscitado, bem como a reforma das imagens e os apontamentos dados para o douramento da talha. Acreditamos que esta obra de talha tenha subsistido durante vinte e nove anos após o seu término. Este retábulo é referido por António Cerqueira Pinto, na obra citada, pouco tempo antes da encomenda do retábulo de 1726, obra Luís Pereira da Costa. O autor refere as razões para a encomenda da obra de talha que se viria a efectuar em 1726.

> *" Vendo com zelo igual os irmãos da Mesa do Senhor de Bouças que a capela - mor do Templo existente posto que revestida em seu continente de precioso adorno era este já antiquado e conforme ao estylo praticado no tempo em que fora erecta dispozerão ampliada e reduzilla ao esplendor e magnificência moderna e para isto consultarão os mais peritos e famosos architectos que a todo o custo e primoroso empenho da arte formarão com elegantes ideias vários riscos e deles foi escolhido a votos o que pareceo masi acertado se ajustou com mestres insignes de pedraria e escultura o melhor e mais prompto expediente desta obra (…) preparados sem dilação os materiaes necessários e mudada da capella mayor para a do rozário a venerável imagem do Senhor de Bouças, ficou nella em continuado culto colocada ate ser solemnememte restituída ao novo e magnifico trono dando-lhe logo principio à sumptuosa fabrica a que fervorosamente concorria a zelosa applicação e efficacia que ao mesmo tempo tanto na praya como na igreja se via e se admirava a operação incessantemente laboriosa sem repararsse no dispendioso."*[165]

A Confraria do Bom Jesus decide renovar a igreja e os seus altares, sem olhar a despesas, de modo a reconstruir o templo dedicado ao Bom Jesus, consultando para isso os melhores mestres do seu tempo para edificar a nova capela-mor sendo que, para este efeito, a imagem do Bom Jesus passaria a ser cultuada na Capela do Rosário (que se situava onde hoje se encontra o retábulo do Senhor dos Passos ), até ser colocada novamente no seu novo trono após a conclusão das obras.

---

[164] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação I, pp.844-845

[165] PINTO, António Cerqueira - *História da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado* (…) ,Cap.LXII, pp.226; Gostaríamos de referir que o sublinado deste texto é de nossa autoria servindo para destacar o essencial do mesmo.

## 1.3. 3º Ciclo: De 1726 a 1775 – Renovação da igreja do Bom Jesus de Matosinhos e encomenda dos retábulos da Capela-mor, do Santíssimo Sacramento, do Senhor dos Passos, da Árvore de Jessé, de S. Pedro, de S. José e de Nossa Senhora da Conceição

É A partir de 1726, que a igreja de Matosinhos sofre importantes transformações quer na sua estrutura arquitectónica quer no seu interior, o que proporcionou a renovação estilística da igreja e a encomenda de sete retábulos em talha dourada. Esta obra de talha é a que actualmente subsiste na igreja do Bom Jesus de Matosinhos obra que é objecto do nosso estudo.

Consideramos fundamental fazer referência às várias obras efectuadas entre 1726 e 1775, para de certo modo tentarmos enquadrar esta obra de talha. [166] Para tal tornou-se indispensável a pesquisa nos Livros de Actas (termos) e os Livros de Contas da Confraria do Bom Jesus, que referiremos sempre que seja possível, onde podemos constatar algumas das despesas efectuadas pela Confraria para financiar estas encomendas. Dividiremos este estudo pela análise dos vários contratos que consideramos para este estudo (Contratos de 1726 a 1775).

### 1.3.1. Contrato de 26 De Setembro de 1726

A Encomenda da obra de talha da capela-mor de Matosinhos justificou-se, em grande parte, pela necessidade de dotar este espaço de uma obra de talha que estivesse dentro do gosto "moderno".

Existe porém um episódio, também ele um pouco mistificado pela tradição popular, mas pouco divulgado, que se sucedeu no mês de Maio de 1726, pouco antes da encomenda da obra de talha da capela-mor da igreja.

> "*Prodigioso tem sido o mês de Maio para Matosinhos ,foi no mês de Maio que se deu o seguinte cazo: andava uma mulher fazendo novena ao Senhor naquele sítio (Zimbório do Senhor do Padrão),para alcançar remédio contra uma enfermidade de que padecia no rosto: lembra-se para isso de pedir ao Senhor agoa que lhe lavasse aquella mancha (…) e com a mais viva fé, de uma pequena cova, ao pé do Padrão ,vê de repente brotar d'alli grande abundância d'agoa que logo aplica no rosto repetindo o gesto durante 3 dias naquela fonte (…) conseguiu*

[166] Acerca deste assunto consultar o Anexo 2, tabela 1; Apêndice documental, Documento 2 – Contrato *celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa, celebrado a 26 de Setembro de 1726* (ADP- Po 6,1ªsérie, nº77,ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva).

*não só melhorar como teve seu pleno efeito na terça feira seguinte do mesmo mês e anno".*[167]

Este episódio profundamente simbólico e mistificado explica o aparecimento de uma fonte de água (que ainda existe) junto do Zimbório do Senhor do Padrão, monumento de meados do século XVIII.[168] As Memórias Paroquiais confirmam em 1758, que "*Tem esta freguezia huã fonte junto ao mar junto ao mar de feitio de (?) aonde o mar chega quando anda bravo, de agoa milagrosa doce e perfeita lugar e sitio donde sahio a Sagrada Imagem do Bom Jesus de Bouças"*[169]. A tradição popular "confirma" que esta água tem capacidades milagrosas.

Não deve porém passar despercebido que é através de dois milagres presenciados por duas pobres mulheres que, aparece a imagem do Bom Jesus em Matosinhos, e que se desenvolve (ainda mais) a crença nas capacidades milagrosas inerentes a esta imagem, que se venera em dois locais diferentes da cidade, um situado junto à praia no zimbório que assinala o lugar onde a imagem apareceu, e o outro no interior da igreja de Matosinhos na capela-mor em talha dourada que se construiu a partir de Setembro de 1726.

É neste mesmo ano que Confraria do Bom Jesus de Bouças resolve encomendar, entre os melhores mestres do seu tempo, a execução de uma obra de talha com toda *a segurança e perfeição*. A escritura de obrigação para com Luís Pereira da Costa, designava em contrato, que a Igreja devia receber uma "*obra de retábulo e apainelamento da capela e arco cruzeiro*" segundo um desenho de um religioso do qual não se sabe quer o nome quer a instituição a que pertencia [170]. O mestre estava assim obrigado por contrato a colocar talha no tecto, bandas e arco cruzeiro.

---

[167] *RESUMO Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*, ff. 10-11

[168] A data em que foi construído o monumento do Senhor do Padrão não pode ser comprovada documentalmente, no entanto, aquando a celebração do final das obras da capela-mor em 1733, durante os festejos do Tríduo em homenagem à imagem do Bom Jesus surge a seguinte referência: "*a procissão, iniciada ao meio-dia sob sol e bom tempo, saiu da igreja entre alas do Regimento do Porto (que havia chegado a Matosinhos na madrugada do dia 3) dirigindo-se para Leça e daí para o Padrão da Areia, local onde segundo a lenda aparecera a imagem.".* Acreditamos que nesta altura existisse um marco ou uma estrutura modesta que indicasse o local de aparecimento da imagem sendo construído posteriormente a 1758 o monumento que actualmente conhecemos, pois as Memórias Paroquiais apenas mencionam a existência de uma fonte naquele local.

[169] *MEMÓRIAS Paroquiais de Matosinhos* (1758) – Documento digitalizado pela Torre do Tombo, disponível on-line em: http://digitarq.gov.pt. Acedido a 11 de Maio de 2011, às 16:45

[170] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III p.65

A análise deste contrato evidencia que a preocupação com a qualidade dos materiais foi uma constante na encomenda das obras da Irmandade que exigia perfeição e esmero de forma a ficar toda a obra "*na mais asseada forma*". [171]

Uma das particularidades deste contrato deve-se ao facto de a dita obra ter resultado de uma parceria entre Luís Pereira da Costa[172] e Ambrósio Coelho[173],"*na dita obra há-de entrar o mestre Ambrósio Coelho",* que foi o autor responsável pela talha e pela escultura dos lados (ilhargas) da capela-mor *[174]*.

Dos apontamentos retirados do contrato podemos considerar algumas informações valiosas. Luís Pereira da Costa recebeu da Irmandade um "*rescunho"* da autoria de um religioso do qual não sabemos absolutamente nada a não ser que foi ele o autor do "risco" desta obra complexa [175].

---

[171] *Ibidem*

[172] Acerca da obra de Luís Pereira da Costa consultar: ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Luís Pereira da Costa*, In: PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* – Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 206-207; ALVES, Natália Marinho Ferreira de (coord.) – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, 2008, p.85; consultar também o Anexo 2, tabela 2.

[173] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III, p.70; Acerca da actividade artística de Ambrósio coelho consultar: ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Ambrósio Coelho, In*: *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal (…),* p.70

[174] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III, p.67

[175] O nome do autor do risco da talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos permanece um mistério. No entanto sabemos através do contrato de 26 de Setembro de 1726, aparece uma referência ao autor do risco ,*" o trono se fará na mais asseada forma e a votos do Reverendo Religioso do rascunho"*. Embora não tenhamos provas documentais que possam comprovar a nossa teoria, acreditamos que seria possível o "Risco "desta obra de talha ter sido da autoria do Reverendo da igreja de Matosinhos, que na altura era António Coelho Freitas (16 (?) – 1736), Reverendo da igreja do Bom Jesus de Matosinhos pelo menos desde 1696 (durante a encomenda do primeiro retábulo em talha dourada) e 1733, altura em que estariam para terminar as obras da nova capela – mor (obra de 1726) e a celebração do fim das obras e entronização (Tríduo festivo) da imagem do Bom Jesus na sua nova capela. Não esqueçamos que António Coelho de Freitas foi o primeiro autor português a dedicar um estudo integral à imagem do Bom Jesus, em 1696, (*Tratado da Veneranda, et prodigiosa imagem do Senhor de Bouças de Matozinhos, em que se contem o manifesto da Procissão solemne, em que foi levada à Cidade de Porto pella necessidade das doenças em 2. de Abril do anno de 1696 / escrito pello Reytor da sua Igreja, & capellão seu Antonio Coelho de Freytas aprovado por Exame Privado na faculdade dos Sagrados Canones: dedicado ao mesmo senhor),* e que este foi entre 1696 e 1736 Reverendo e Reitor da Igreja, e por diversas ocasiões, Irmão Mesário da Real Confraria do Bom Jesus de Matosinhos sobretudo nos anos de 1726 – 31 e 1733-36. Pelo facto de sabermos que António Coelho de Freitas era Doutor em Sagrados Cânones e profundo conhecedor da imagem do Bom Jesus e respectivo culto supomos ter sido este o "Reverendo" responsável por esta obra. Para além deste facto não devemos esquecer que a obra de talha da igreja de Matosinhos é uma obra erudita do ponto de vista da sua simbologia religiosa, e que esta resulta de um conjunto vastíssimo de formas simbólicas influenciadas pela Bíblia e sermões teológicos inspirados na liturgia da Semana Santa e da Paixão do Senhor, logo supomos que esta obra tenha sido da autoria de alguém profundamente erudito e conhecedor destas temáticas. Acerca de António Coelho de Freitas consultar: GOMES, Maria de Fátima Oliveira; OSÓRIO, Maria Conceição Azeredo Pinto – *A*

*"Luis Pereira entalhador (…) tinha tomado a fazer o retábulo do dito Bom Jesus de Bouças e apainelamento da capela, tanto do tetelo como das bandas, e o arco cruzeiro, tudo de obra de talha, na forma do rescunho e apontamentos já vistos (…)dando-o como acabado do dia de hoje a um ano(…) e a mais obra do tetelo, bandas e cruzeiro (…) daí a seis meses (…) pelo preço de quatro mil e quinhentos cruzados (…) pagos em quatro quartéis(…) e a dar em satisfação toda a obra (…) com toda a esmeração e perfeição possível da arte(…)na dita obra há-de entrar o mestre Ambrósio Coelho (…) e com mais declaração se fará na mais asseada forma (…)e a votos do Reverendo Religioso do rascunho (…) faria o dito mestre as duas credencias com toda a perfeição necessária".*[176]

### 1.3.2. Contrato de 19 De Outubro de 1726

Este contrato celebra oficialmente a intervenção de Ambrósio Coelho como sendo o responsável (por trespasse) de parte da obra encomendada a Luís Pereira da Costa [177]. Assim, a Confraria do Bom Jesus obriga Ambrósio Coelho a cumprir a planta e os riscos entregues de modo a "forrar" *as paredes laterais da capela-mor com anjos com arandelas* [178].

" (…) *Na dita planta vai uma fresta no meio e hão-de ser só duas frestas em cada lado e entre elas três painéis de cada lado e estes serão de meio relevo dos Passos da Paixão de Cristo, Senhor nosso, mui bem feito até ao passo da cruz às costas, como também sobre as quartelas que guarnecem os ditos painéis e frestas se farão sobre cada uma delas que estão assentam uns anjos de seis palmos com umas arandelas nas mãos com as inclinações para a tribuna que guarnecem os ditos painéis…) os rapazes que descarregam em cima dos bilhotes serão de três palmos de alto com uns fruteiras ou fruteiros de flores e frutos de uns para os outros. (…) A talha que reveste as paredes do banco até ao chão será de talha mais branda e a porta da sacristia será apilarada de talha meia branda (…) da outra parte donde há-de ficar o túmulo será da mesma forma que o risco aponta (…) as frestas todas lhe farão suas grades de balaústres torneados e entalhados de dois palmos e meio de altura."*[179]

---

*Irmandade do Bom Jesus de Bouças e seus reflexos na vila de Matosinhos* (…) – *Rol dos Mesários da Real Confraria do Bom Jesus de Matosinhos,* pp.19-24

[176] Acerca do contrato celebrado entre a Irmandade do Bom Jesus e Luís Pereira da Costa a 26 de Setembro de 1726 consultar: ADP – Po 6,1ª série,nº77, ff.172-173 (Livro Notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva); Apêndice documental, Documento 2 – Contrato *celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa, celebrado a 26 de Setembro de 1726* (ADP- Po 6,1ªsérie,nº77,ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva); BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação III, pp.65-72; IDEM – *Obra de Talha Dourada no concelho de Matosinhos* (…) , pp.47-52;73-75

[177] Sobre este assunto consultar: ADP – Po 4,nº160.,ff41v,43

[178] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (*…) – Documentação III, pp.74-79; Sobre o mesmo assunto consultar o Anexo 2, tabela1

[179]*Ibidem*, pp.74-79

Este contrato refere que a Confraria havia determinado a encomenda de seis painéis (três de cada lado) esculpidos em meio relevo com temas associados aos Passos da Paixão de Cristo. A capela-mor apresenta actualmente oito painéis, o que nos leva a concluir que foram introduzidos mais dois passos da Paixão do Senhor [180]. Relativamente à restante talha são dados os apontamentos referentes aos anjos tocheiros, querubins, putti, bem como a descrição dos elementos vegetalistas presentes na capela-mor. O denso cenário aqui exposto, o de uma capela-mor inteiramente forrada a ouro, é testemunho do gosto portuense pelas "igrejas de ouro" nas quais se enquadram as igrejas de Santa Clara, S. Francisco e de S. Pedro de Miragaia.

### 1.3.3. Contratos de 9 De Novembro de 1731 e 28 de Junho de 1733

Após a conclusão da obra estipulada nos contratos de 26 de Setembro de 1726 e de 19 de Outubro do mesmo ano, segue-se o seu douramento. Este contrato é celebrado entre a Confraria do Bom Jesus e Bento de Sousa e seu filho Caetano de Sousa e João Lopes da Maia e seu filho José Lopes para o douramento e estofo do retábulo, capela-mor, cruzeiro, imagens e anjos.[181] "*Os trabalhos deveriam ser feitos com todo o primor*" afirma uma vez mais a Confraria ao contratar a dita obra.

Os mestres estavam assim obrigados a estofar dezoito anjos, oito painéis de meio relevo, as tarjas do tecto, a tarja grande do meio, as duas imagens de Nossa Senhora e S. João, as duas imagens dos profetas, os dois atlantes e os lampadários [182]. O douramento e estofo das imagens e talha da capela-mor processou-se imediatamente, a escritura, de obrigação das parcerias desta obra, é celebrada oficialmente a 8 de Janeiro de 1732 [183]. Concluídas as obras em 1733, após a vistoria efectuada na obra e aprovação da perfeição da

[180] Abordaremos esta questão com maior desenvolvimento no Capitulo III.
[181] Acerca deste assunto consultar o Anexo 2, tabela1.
[182] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação III, pp. 227-238
[183] *Ibidem*, pp.227-238. O contrato celebrado a 9 de Novembro de 1731 contratava José Lopes e seu pai João Lopes bem como Bento de Sousa para os estofos do retábulo do Bom Jesus. A 8 de Janeiro de 1732 entra na parceria estabelecida no contrato anterior, Caetano de Sousa, filho de Bento de Sousa. Este contrato estabelecia a obrigação de Bento de Sousa e seu filho Caetano de Sousa Coutinho à fiança da obra do douramento e estofo do retábulo do Bom Jesus, sendo fiador da dita obra Gabriel Rodrigues, mestre escultor bracarense com obra no Porto. Acerca deste assunto consultar também: ADP – Po 6,1ª série, nº76, ff.142-142v.; ADP – Po 6,1ªsérie, nº76, ff.149 -149v.; Anexo 2,tabela1

mesma, a Confraria distrata Bento de Sousa e seu filho[184],bem como João Lopes da Maia [185] dando por concluídas as obras e todas as exigências do contrato.

Em 1733, após a conclusão das obras iniciadas em 1726, a Confraria do Bom Jesus resolve entronizar a imagem do Bom Jesus no seu novo retábulo celebrando este momento com um Tríduo e uma procissão em homenagem à sagrada imagem.

> *"Em 1733, de 4 a 6 de Maio, para assinalar o fim das obras de remodelação do altar-mor e a colocação da imagem do Senhor de Matosinhos no seu novo trono, realiza-se um Tríduo festivo. Desde então e até aos nossos dias, a repetição anual desta festa, na segunda oitava do Espírito Santo, deu origem(oficialmente)à Romaria e Festa do Senhor de Matosinhos(…) os acontecimentos sagrados e festivos ocorridos em Maio de 1733 deverão ter sido, de facto, verdadeiramente excepcionais, motivando a Confraria para uma (re)organizada realização, desde aí, da Festa .(…) o Tríduo foi precedido por uma gigantesca e notável procissão que se enquadrou perfeitamente na mentalidade barroca da época, salientando-se o tratamento cénico, a extravagante iconografia e as múltiplas figuras alegóricas que desfilaram. Acompanhada por múltiplas personalidades religiosas, civis e militares da região, nomeadamente da cidade do Porto, a procissão, iniciada ao meio-dia sob sol e bom tempo, saiu da igreja entre alas do Regimento do Porto (que havia chegado a Matosinhos na madrugada do dia 3) dirigindo-se para Leça e daí para o Padrão da Areia, local onde segundo a lenda aparecera a imagem. Ao fim da tarde a procissão voltava à igreja. O Tríduo, durante o qual a igreja se encheu de devotos, visitantes e música, iniciou-se a quatro de Maio com um solene ofício, da responsabilidade do Cabido da Sé do Porto, tendo a missa ficado a cargo do respectivo Deão e o sermão do Cónego da Sé Manoel dos Reys Bernardes, comissário do Santo Ofício (…) No segundo dia o sermão ficou a cargo dos Religiosos Recolectos do Convento de Nossa Senhora da Conceição, de Leça da Palmeira, tendo pregado o frei João de Deos Monte Alverne. No terceiro e último dia do Tríduo, 6 de Maio, as cerimónias competiram aos sacerdotes irmãos da Confraria de S. Pedro, tendo proferido o sermão Manoel Pereira Alvares, "Protonotario Apostolico de Sua santidade, e Reytor de Santa Maria de Canpanhã."* [186]

[184] Acerca deste assunto consultar a escritura de distrate de obrigação da Mesa do Bom Jesus entre os oficiais da dita mesa e Bento de Sousa e seu filho, celebrada a 31 de Maio de 1733, no ADP – Po 6,1ª série, nº77, f.11 (Livro notarial do tabelião Domingos de Sousa e Silva).

[185] Acerca deste assunto consultar a escritura de distrate de obrigação da Mesa do Bom Jesus entre os oficiais da dita mesa a João Lopes da Maia a 28 de Junho de 1733 no ADP – Po 6,1ªsérie,nº7,f.14, (Livro notarial do tabelião Domingos de Sousa e Silva).

[186] CLETO, Joel -*Senhor de Matosinhos, Lenda, História, Património* (…),pp. 67-95*;* Ainda sobre este assunto consultar: BERNARDES, Manoel dos Reys – *Serman Evangelico, panegyrico e apologético, que em quatro de Mayo de 1733, primeiro dia do Tríduo consagrado à Sacrosanta Imagem do Senhor de Matosinhos na sua transladaçam solemne para a capella-mor do seu grande templo e exaltação a hum novo e magnífico throno,* 4 de Maio de 1733, pp.1-53

### 1.3.4. – Contrato de 1743 – A Confraria do Bom Jesus e a Universidade de Coimbra contratam Nicolau Nasoni para a alteração da planta da igreja e desenho da fachada

A Conclusão do retábulo, iniciado em 1726 e dourado em 1733, e a instituição oficial das festas e da romaria em homenagem ao Bom Jesus, parecem ter sido o móbil para a alteração estilística da igreja que a Confraria do Bom Jesus viria a desenvolver posteriormente. Em 1743 a Confraria decide ampliar a igreja segundo a planta do*"italiano"* Nicolau Nasoni.

> *"Aos três dias do mês de Junho de 1743 annos nesta igreja do Salvador de Boussas se fez a meza (…)porpondosse se convinha tomar a meza a hobra da igreja para se fazer pella melhor planta que tinha a universidade a qual fez o italliano que por estar a contento de todos os Irmãos convierão em que se asceitasse a dita obra(…)para custo da dita obra que serão nove mil cruzados (…)mas porque excedia grandeza as suas posses a entregavam os irmãos da dita meza para que por esta vez somente fizesem a dita hobra (…).*[187]

O aval para o avanço das obras é celebrado em contrato a 3 de Agosto de 1743, ficando António Rodrigues, mestre pedreiro de Minhotães, responsável pela obra, por *ter sido quem fez a melhor proposta* [188]. Os apontamentos dados pela Confraria podem ser consultados no 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834, na Acta de 3 de Agosto de 1743.

> *" Aos tres dias do mês de Agosto (…) forao lançados neste livro dos termos e condissons que queriam os oficiais e mais irmãos da Meza se fizessem aos que forrão dados para por elles se rematar como com efeito se rematou(…) a dita obra será feita com toda a segurança e fortalleza bem travada(…)observarão o todo e as partes da planta comforme a hordem dórica e corintia de que se compõe observando as porposons darte nas pirâmides ,capiteis coartellas molduras, portadas frestas e frechos (…)no interior dos arcos das collunas conforme a planta(…)as torres que posto na planta tem menos largura terão vinte e quatro palmos e as escadas serão de picão miúdo(…)as paredes terão sete palmos de grosso(…) se levantará até a altura preciza para tomar as ágoas que hão-de ficar um só com sua cornija bem ao vallente a saihda para fora que com responderá a obra do frontespicio pondosse sobre o cunhal sobre o cunhal sua pirâmide na forma dado o frontespissio (…) as frestas se meterão a propossão que pidirem os arcos que são três de cada banda que terão a altura de catorze palmos(…)em logar das portas travessas levará duas capellas a saber huma de cada banda que serão metidas, ou embebidas na parede terão coatro palmos de vão para a*

[187] ASCMBJM – *"Termo que fazem os oficiais e mais irmãos da Mesa do Bom Jesus de Bouças para tomarem a obra da Igreja a sua conta recebendo nove mil cruzados da Universidade de Coimbra além dos mais gastos que a dita Universidade tem feito"* – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Julho de 1743, Livro 9, fol.6. Acerca deste assunto consultar o Apêndice documental, documento 3

[188] SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos (…),* p.77

*formatura do altar e parte da parede que fica para fora será de perpianho gatado e de pedras de seis palmos para sima e os arcos de dentro serão feitos com suas mnolduras e capiteis ; e no remate de sima seo escudo como se lhe mostrará no risco(…) em a colluna correspondente à do púlpito se fará outro púlpito correspondente ao que esta na mesma forma de escada e assento. As duas capellas que estão feitas se reformarão a roda com porpianho de pedra que tenha de grosso palmo e meyo(…) e as duas capellas que estão se reformarão no frontespicio como as duas novas de sorte que fiquem todas as coatro do mesmo feitio(…) hadervito que o rematante(António Rodrigues) será obrigado a fazer o remate das capellas conforme o risco e se lhe meterá hua pilastra de cada banda."* [189]

É importante referir que estas obras acarretariam várias despesas que quer a confraria, quer a Universidade de Coimbra, padroeira desta igreja, não podiam despender de uma verba tão elevada de imediato. Assim em 1744, a Confraria do Bom Jesus de Bouças entra com uma petição para pedir esmolas para a ajuda das obras.

"*Petição da Confraria do Bom Jesus de Bouças sobre as obras da sua igreja:*

*Dizem os Irmãos da Meza da Confraria do Bom Jesus de Bouças do lugar de Matosinhoz ,termo da cidade do Porto, que estando a igreja muito velha, ameaçando ruína e necessitando de precizo reparo ,recorrerão a Universidade de Coimbra sua padroeira ,pêra que lhe mandassse dar alguma ajuda pêra o principio da dicta obra e tiverão por resposta que so podiam dar noue mil cruzadoz ,quantia que suppoz que bastasse pêra o mais precizo ,contudo aquella sagrada imagem seria a mais veneranda e milagrosa deste Reyno (…) e he a dita igreja de muito concurso com várias funções de devoção em o discurso de todo o ano(…) necessitava de fazer a obra com extenção e grandeza devida , a tão prodigiosa imagem, obrigando a isso a devoção doz suplicantes que visto fazerem as obras A FUNDAMENTIS, não só pertendem augmentar mais dous altares, mas noz coleterais meter fundoz,pêra mayor veneração do Santíssimo Sacramento. E porque sendo a obra na referida forma ,há de importar conforme o risco que se tem feito trinta mil cruzados e não he possível chegar o dinheiro a Irmandade, e esmollas doz devotoz e se faz precizo pedirem alguas esmollas .Pede a Vossa Majestade a vista do referido, e ser toda a grandeza, e veneração devida a imagem tão prodigiosa (…) se digne a conseder lhe provizão pêra poderem mandar pedir esmollas em toda a parte da América para ajuda das ditas obras(…)".* [190]

O termo de 8 de Agosto de 1745, do Livro de termos da Confraria comprova o aval dado pelo rei para o peditório de esmolas, refere que "*Manuel Dias ,natural de*

[189] O sublinhado nesta transcrição é da nossa autoria e pretende salientar informações fundamentais para o estudo dos quatro retábulos laterais, tema que será desenvolvido posteriormente. Acerca deste assunto consultar: ASCMBJM – "*Termo da arrematação da obra da igreja feita pela Mesa do Senhor de que é tesoureiro Caetano Ferreira do Vale "* – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834, Acta de 3 de Agosto de 1743, Livro 9,fol.7-8v. Acerca deste assunto consultar o Apêndice documental, documento 4.

[190] "*Petição da Confraria do Bom Jesus de Bouças sobre as obras na sua igreja*" – IN: ANDRADE, Maria Francisca de Oliveira (Organização) – *Documentos para a História da Arte em Portugal. Documentos dos séculos XVI a XIX. Arquivo Histórico Ultramarino* – Núcleo de papéis do Reino Maços 29 a 72, Vol.15 – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976,p. 62

*Matosinhos, recebe da confraria ornamentos relativos ao culto do Bom Jesus nomeadamente , uma caixinha com a imagem do Bom Jesus com coroa de prata , os cravos e resplendor"*,para pedir por todo o reino esmolas para a ajuda das obras. [191]

As actas do Livro de Contas da Confraria, no ano económico de 1748-49 confirmam que as obras de pedraria , efectuadas segundo a planta de Nasoni ,estavam para terminar faltando apenas nesta altura "*terminar as obras da torre norte e pintar os mostradores do relógio obra efectuada por João Pereira"*[192].

As anotações dadas pelo contrato de 3 de Agosto de 1743, permitem estudar algumas das alterações efectuadas à traça da igreja construída por João de Ruão, anteriormente referida. Uma das alterações mais marcantes verificou-se ao nível do aumento do comprimento e largura da igreja bem como à alteração do telhado que passou a ser apenas de "uma água" (anteriormente tinha três) [193]. É também de especial importância a referência dada, pela planta de Nicolau Nasoni, (que entretanto se perdeu à semelhança de tantos outros riscos de retábulos), à construção de quatro capelas segundo o risco do arquitecto italiano. Estas quatro capelas são as que actualmente existem na nave da igreja e nas quais estão inseridos actualmente os retábulos da Árvore de Jessé, de S. Pedro, no lado da Epístola; e os retábulos de S. José e de Nossa Senhora da Conceição, no lado do Evangelho [194].

Embora saibamos actualmente que alguns destes retábulos não correspondem às devoções existentes nesta igreja em 1743, podemos sem dúvida concluir que a sua configuração retabular poderá ter sido prescrita em contrato pela planta encomendada pela Confraria do Bom Jesus no mesmo ano. Destes quatro retábulos e sua talha trataremos adiante com maior pormenor, embora possamos desde já levantar a hipótese que o risco destas capelas tenha sido da autoria de Nicolau Nasoni, que fez a planta e os riscos anteriormente citados para a renovação estilística desta igreja. Relembramos que Nasoni se encontrava em Matosinhos pelo menos desde Janeiro de 1735, altura em que faz o risco

---

[191] Acerca deste assunto consultar o Apêndice documental, documento 6 – "*Termo que fez Manuel Dias deste lugar de Matosinhos para pedir por todo o reino (…)"* – ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 8 de Agosto de 1745,Livro 9,fol.17

[192] SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos (…),* p.91

[193] Acerca das alterações efectuadas sobre a planta de Nasoni quer na obra de pedra como na obra de madeira consultar o Apêndice Documental, documento 5 ("*Termo que fazem os irmãos desta confraria para que o tesoureiro dela escrivão, possam alterar as obras que na igreja se fazem por uma planta que a Universidade de Coimbra deu, como padroeira para se fazer o frontispício dando oito mil cruzados para fazer a dita obra").*

[194] Acerca das capelas (e retábulos) laterais da igreja do Bom Jesus consultar o Apêndice iconográfico 5, figura L1;Apêndice iconográfico 6, figura M1; Apêndice iconográfico 7, Figura N2 e o Apêndice iconográfico 8, figuraO1

para o retábulo-mor da igreja de S. Mamede Infesta, executado por João de Oliveira Durão.[195]

O contrato deste retábulo, que entretanto desapareceu e foi substituído em 1886, é um precioso testemunho da actividade de Nicolau Nasoni enquanto autor de riscos para retábulos. A execução da talha dos retábulos laterais da igreja de Matosinhos poderá ter sido feita por algum mestre entalhador em data posterior ao término das obras de pedraria. Relativamente à data concreta da execução da talha dourada destes mesmos retábulos não conhecemos qualquer contrato ou referência nos Livros de Contas e Actas da Confraria que comprove a execução dos mesmos, no entanto sabemos que, em 1746 são encomendados, ao mestre Domingos Martins Moreira, contratado pela Confraria do Bom Jesus para fazer dois retábulos para as capelas colaterais à capela-mor, nomeadamente os retábulos do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos assim como os frontispícios dos mesmos.

Deduzimos, quer pela sucessão de obras efectuadas, quer pela semelhança estilística destes retábulos com os retábulos do Senhor dos Passos e do Santíssimo Sacramento, que os quatro retábulos laterais poderão ter sido construídos pelo mesmo mestre em data posterior a 1746, ou por algum mestre que estivesse a efectuar obra na igreja.

Relativamente à construção da fachada[196] da igreja sabemos, segundo Robert Smith, que na fachada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, Nasoni fez "*uma composição no estilo das grandes fachadas italianas, como a da catedral de Frascati"*.[197] Esta fachada de grande impacto cénico , ladeada por duas torres sineiras, é única nas igrejas da freguesia de Matosinhos.[198]

[195] Acerca deste assunto consultar o Anexo 2, tabela 1; BRANDÃO, Domingos de Pinho – Trabalhos *de Nasoni ainda desconhecidos* (…), pp.118-145; ADP – P o 9, 3ª série, nº34B, ff.89v.-90v

[196] Acerca da Fachada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos consultar o Apêndice Iconográfico 1 , figura A

[197] SMITH, Robert C. – *Nicolau Nasoni – Arquitecto do Porto* – Lisboa: Livros Horizonte, 1966,p.104

[198] Acercada Fachada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos consultar o Apêndice iconográfico 1, Figura A

### 1.3.5 - Contrato de Encomenda dos retábulos do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos celebrado a 20 De Novembro de 1746

Após a renovação estilística efectuada no interior e na fachada da igreja entre os anos de 1743-49, a confraria decide inserir novos retábulos na igreja. Assim, a 8 de Outubro de 1746 [199], Domingos Martins Moreira[200] arremata, com um "risco" de sua autoria, as obras de talha das capelas do Santíssimo Sacramento, (do lado do Evangelho) e do Senhor dos Passos (do lado da Epístola), situadas na parede do arco da igreja (transepto), correspondendo-se simetricamente, bem como a talha do frontispício das ditas capelas.[201]

> "*Obrigação da obra de Retábulos de dois altares da igreja de Salvador de Bouças que faz Domingos Martins Moreira (…) feita na forma dos riscos e apontamentos na melhor forma (…) um do Santíssimo Sacramento, outro do Senhor dos Passos (…) obra arrematada a 8 de Outubro do mesmo ano (…) pela quantia de trezentos e oitenta e quatro mil e quinhentos réis (…) a obra dos retábulos, lados e frontispício, tudo na forma dos ditos riscos que se acham assinados pelo dito arrematante e o oficial da Confraria (…) acabada a obra seria examinada pelo autor do risco (…)*".[202]

Neste contrato são encomendadas também duas mísulas em talha para suportar duas imagens, uma de Santa Verónica e uma outra de uma figura feminina ostentando os símbolos da Paixão.[203] Estas imagens, cujas características iconográficas nos remetem para a iconografia da imaginária religiosa do século XVIII, ainda subsistem e situam-se no

[199] A 30 de Outubro de 1746 tinha sido lavrado previamente ao contrato definitivo, um termo de obrigação entre a confraria e Domingos Martins Moreira, termo esse que perdeu o efeito pelo contrato realizado entre as mesmas partes a 20 de Novembro de 1746. Acerca deste assunto consultar: ADP – Po 6,1ª série, nº81, ff.95-96; BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III, pp.505-511

[200] Acreditamos que o mestre entalhador Domingos Martins Moreira seria filho do mestre entalhador Domingos Moreira, morador no concelho de Santo Tirso e que executou em 10 de Fevereiro de 1735 obra de carpintaria na igreja de Leça da Palmeira no corpo da igreja, no "*forramento"* de painéis do tecto da capela-mor. Acerca deste assunto consular o Anexo2, tabelas 1 e 3

[201] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III, pp.505-509

[202] *Ibidem*, pp.505-509; IDEM – *Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos* (…) pp.56; 86-87; Ainda sobre este assunto consultar o contrato de 20 de Novembro de 1746 no: ADP – Po 6,1ª Série, nº81, ff.101v.-103

[203] Acerca das imagens femininas com os símbolos da paixão consultar o Apêndice iconográfico 9 , figuras P3 e P4

frontispício das capelas do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos[204], sustentadas sob "cúpulas-dosseis" de talha dourada da qual pendem cortinados. Estas imagens e respectiva obra de talha parecem ser obra do mesmo entalhador. [205]

Em 22 de Junho de 1747, Domingos Martins Moreira recebe pagamento por trabalho realizado na Igreja. Nos Livros de Contas da Confraria do Bom Jesus, verifica-se nesta mesma data um pagamento a Domingos Moreira no valor de 452$600, embora não sejam explícitas as razões deste pagamento. Segundo Domingos de Pinho Brandão, poderá referir-se ao pagamento da talha das capelas colaterais embora o valor do pagamento exceda o valor acordado no contrato de 1746. Segundo este raciocínio podemos deduzir que o dito mestre poderá ter trabalhado nos retábulos da nave, pois as evidências estilísticas entre os retábulos da nave e alguns dos elementos formais das capelas do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos são notórias. *"O nome de Domingos Martins Moreira é referido em 1747-48 pelo pagamento de uma peanha que fez no retábulo de S. José. Presume-se que seja o autor dos retábulos laterais da igreja"*. [206]

O nome de Domingos Martins Moreira aparece associado, no Livro de termos da Confraria do Bom Jesus no ano económico de 1747-48, à encomenda de dois púlpitos em talha dourada e seu douramento bem como à encomenda de uma peanha para o retábulo de S. José [207]. No ano seguinte é paga a quantia de 24$00 pelo douramento do nicho do Salvador que se situa no arco cruzeiro da capela-mor, no entanto o Livro de Contas da Confraria não refere quem foi o mestre que efectuou o douramento. Pressupomos que o douramento tenha sido efectuado por Domingos Martins Moreira ou por José da Mota Manso [208] que nesta altura se encontravam contratados pela Confraria do Bom Jesus.

O douramento da Capela do Santíssimo da igreja de Matosinhos é efectuado a 21 de Junho de 1750-51 por José da Mota Manso, que é contratado pela Confraria para *a pintura e douramento do retábulo, ilhargas, arco e frontispício da capela do Santíssimo*

[204] Acerca dos frontispícios e das Capelas do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos consultar o Apêndice iconográfico 3, figuras J1a J9; Apêndice iconográfico 4, figuras K1 a K17
[205] Acerca deste assunto consultar: BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos* (…) pp.86-87
[206] *Ibidem*, pp.57-58; IDEM - *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação III, pp.519-520
[207] Acerca deste assunto consultar: ASCMBJM – Livro contas de 1718 a 1755,ff.99-108; "*Conta da despesa que fez Caetano ferreira do Vale Tesoureiro da confraria do Bom Jesus de Bouças neste presente ano de 1747-48"* In: SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* (…), pp.95-96
[208] Acerca da actividade do mestre José da Mota Manso consultar: ALVES, Natália Marinho Ferreira de (Coord.) – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal* (…), p.202

*Sacramento*. [209] Pressupomos que por esta altura estivesse também a ser dourado o retábulo do Senhor dos Passos.

### 1.3.6. - Alguns apontamentos acerca dos Retábulos Laterais : Retábulos da Árvore de Jessé, de S. Pedro ,de S. José e de Nossa Senhora da Conceição

Os quatro retábulos da igreja do Bom Jesus de Matosinhos enquadram-se dentro da tipologia retabular da segunda metade do século XVIII.[210] Actualmente estes retábulos possuem a seguinte designação: do lado da Epistola, os retábulos da Árvore de Jessé e de S. Pedro; no lado do Evangelho, os retábulos de S. José e de Nossa Senhora da Conceição. Sabemos ,através da leitura das Memórias Paroquiais de Matosinhos (1758) ,que os retábulos da Árvore de Jessé e Nossa Senhora da Conceição possuíam outras devoções. A pesquisa efectuada em torno das obras de talha da igreja do Bom Jesus e o estudo dos Livros de Contas da Confraria permitiram reunir alguns elementos que podem ajudar a enquadrar a encomenda e o fabrico destes retábulos entre 1743 e 1751-52. Para o estudo destes quatro retábulos temos de considerar as ampliações efectuadas na igreja a partir de 1743 e as devoções existentes nessa altura.

Atendendo ao estudo de António Cerqueira Pinto, que temos vindo a referir, podemos constatar quais eram as devoções existentes nesta igreja em 1737.

> "*Tem no corpo da igreja bons altares e proporcionalmente em correspondência dispostas em duas primorosas capellas de excellente fabrica , uma na parte do norte, especial do Santissimo Sacramento (…)e outra da parte sul em que devotamente se cultivam os soberanos mistérios do santíssimo Rozário*".[211]

António Cerqueira Pinto, refere aquando a encomenda das obras iniciadas em 1726, que a imagem do Bom Jesus foi colocada na capela do Rosário, que se situava onde está actualmente a capela do Senhor dos Passos. O autor refere especificamente as devoções

---

[209] Acerca deste assunto consultar o contrato de 21 de Junho de 1750 no: ADP – Po 6, 2ª série, n.27, ff.19v.-20; BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (*…) – Documentação III, pp.562-565; *Ibidem*, Documentação IV, p.16

[210] Acerca dos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus de Matosinhos consultar o Apêndice iconográfico 5, figura L1; Apêndice iconográfico 6, figura M1; Apêndice iconográfico 7, figura N1; Apêndice iconográfico 8, figura O1

[211] PINTO, António Cerqueira - *História da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado* (…) ,Cap.LIII , pp.192-193

ao Santíssimo Sacramento e a Nossa Senhora do Rosário, bem como a referência às doze confrarias existentes na igreja para além da Confraria do Bom Jesus de Bouças.

> *"Além da Irmandade e Confraria do Bom Jesus de Bouças há também na mesma igreja mais doze: Confraria do Santíssimo Sacramento, Confraria do Salvador (com festa em dia de Reis),Confraria das Almas e Jesus (com festa no 1ºde Janeiro ),Confraria de Nossa Senhora da Graça (com festa na segunda Dominga de Outubro),Confraria dos Passos ,Confraria de S. Pedro (que é dos clérigos e com festa a 29 de Junho e em Agosto),Confraria de S. Miguel, Confraria de Nossa Senhora do Rosário ( com festa no primeiro Domingo de Outubro),Confraria de Santo André (com festa no último de Novembro ) e a Confraria da Senhora da Graça dos Pretos (com festa a 24 de Julho)."*[212]

O termo de arrematação da obra de 3 de Agosto de 1743, confirma que no lugar das portas laterais foram introduzidas mais duas capelas dispostas simetricamente às duas capelas já existentes, porém esta acta do Livro de termos da Confraria não refere quais as devoções que viriam a ser cultuadas nessas mesmas capelas.[213] O risco destas foi efectuado por Nicolau Nasoni e a construção das mesmas parece ter sido efectuada entre 1743-48, altura que estavam para terminar as obras de pedraria da igreja.[214]

Nesta altura Domingos Martins Moreira executava, como referimos, a obra de talha das capelas do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos, encomendadas pela confraria em 1746, nesta altura é referido um pagamento feito ao mesmo mestre no valor de 452$600, valor que excede a quantia do pagamento acordado no contrato de 1746.

No ano seguinte o mesmo mestre recebe o pagamento de uma peanha que fez no retábulo de S. José.[215] O nome do mestre aparece ainda associado, no Livro de termos da Confraria do Bom Jesus, no ano económico de 1747-48, à encomenda de dois púlpitos em talha dourada e seu douramento e à já referida peanha de S. José.[216]

---

[212] *Ibidem*, p.196

[213] Acerca deste assunto consultar: ASCMBJM – "*Termo da arrematação da obra da igreja feita pela Mesa do Senhor de que é tesoureiro Caetano Ferreira do Vale "* – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3de Agosto de 1743,Livro 9,fol.7-8v. Acerca deste assunto consultar o Apêndice documental, documento 4

[214] *Ibidem*

[215]. BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos* (…) pp.57-58; IDEM. - *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (*…) – Documentação III, pp.519-520; Acerca do retábulo de S. José consultar o Apêndice iconográfico 6, figura M1

[216] Acerca deste assunto consultar: ASCMBJM – Livro contas de 1718 a 1755, ff.99-108; "*Conta da despesa que fez Caetano ferreira do Vale Tesoureiro da confraria do Bom Jesus de Bouças neste presente ano de 1747-48"* In: SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* (…), pp.95-96

Sabemos que nesta altura os retábulos laterais da igreja estavam a ser feitos. A acta da Confraria do Bom Jesus datada de 10 de Outubro de 1751, refere que o "*devoto João da Silva Falcão ofereceu um donativo de cem mil réis para o douramento do retábulo de S. José*".[217] No ano económico de 1751-52, no Livro de Contas da Confraria aparece a referência do pagamento do douramento dos retábulos de S. José e de S. Pedro. "*Pelo que dei a José da Mota (Manso) de dourar o retábulo de S. José (406$000) (…) pelo que dei para ajudar de dourar o retábulo de S. Pedro (14$000)".*[218]

Acreditamos pela sucessão de obras anteriormente descritas, que os outros retábulos tenham sido dourados nos anos seguintes pelo mestre José da Mota Manso. Relativamente às devoções existentes nos dois retábulos que faltavam dourar, não possuímos qualquer referência até 1758, data em são escritas as Memórias Paroquiais que nos dão uma noção precisa do aspecto interior da igreja do Bom Jesus (possuía sete altares) e as devoções aí existentes nessa altura.

> *"O orago desta freguezia Eé em dia de Reys, com que se festeja Sam Salvador Padroeyro desta freguezia. Tem essa Igreja sete altares, no altar-mor está a Veneranda Imagem do Bom Jesus de Bouças : nos dous collateraes no da parte Norte está o Santíssimo Sacramento: e no da parte Sul está o Senhor dos Passos, e correndo pella parte do Norte está em outro Nossa Senhora da Graça: e mais abayxo em outro S. Jozé. E tornando pella parte Sul está Nossa Senhora do Rozario em outro altar: e mais abayxo Sam Pedro em outro. Tem esta Igreja duas naves e tem esta Igreja doze Irmandades a saber a do Senhor de Bouças, a do Santíssimo Sacramento, a dos Passos, a do Rozario, a da Graça, a do Salvador, a de Sam Francisco Xavier, a de Santo André, a de S. Miguel, a da Senhora do Pranto , a de Sam Pedro, e a das Almas, todas estas instituídas."*[219]

Sabemos através das Memórias Paroquiais que os dois altares laterais da igreja de Matosinhos correspondiam, no lado do Evangelho ao retábulo de Nossa Senhora da Graça (actualmente retábulo de Nossa Senhora da Conceição) e no lado da Epístola ao retábulo de Nossa Senhora do Rosário (actualmente retábulo da Árvore de Jessé), devoções que estavam instituídas e que possuíam confraria nesta igreja.

---

[217] Acerca deste assunto consultar: "*Termo da Mesa da confraria de 10 de Outubro de 1751"* – ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 10 de Outubro de 1751,fol.22; Consultar o Apêndice documental, Documento 7

[218] Acerca deste assunto consultar: ASCMBJM – *Livro de contas de 1718 a 1755*,f.140v.; *Ibidem*, Fol. 27; Ainda sobre este assunto consultar: SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* (…), p.99*;* BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos* (…) pp.56-58

[219] *Memórias Paroquiais de Matosinhos* (1758) – Documento digitalizado pela Torre do Tombo, disponível on-line em: http://digitarq.gov.pt. Acedido a 11 de Maio de 2011, às 16:45

Podemos então concluir que após 1758 são introduzidos em dois altares desta igreja dois temas iconográficos de devoção mariana, presentes nos retábulos da Árvore de Jessé e de Nossa Senhora da Conceição, cuja iconografia nos remete para a representação da árvore genealógica de Jesus (Árvore de Jessé) e da Imaculada Conceição, temas que se referem à encarnação pura de Cristo e da Virgem Maria.[220] Relativamente à datação destes mesmos retábulos podemos enquadrá-los na segunda metade do século XVIII, entre 1758 e 1775, período que corresponde à continuidade da encomenda de obras de talha nesta igreja pela confraria. [221]

Apesar de não termos encontrado quaisquer referências contratuais relativamente a estes altares, podemos considerar esta datação como credível pois tal como afirma Robert Smith, no seu estudo – *A Talha em Portugal* – "*este foi um dos temas da talha barroca que gozou de uma grande popularidade em Portugal após o século XVII, em parte motivado pela ordem Dominicana que era uma das principais ordens a incutir o tema*".[222]

Flávio Gonçalves, confirma esta mesma tendência também durante o século XVIII, referindo a Árvore de Jessé de Matosinhos como sendo "*uma das magníficas composições com os reis de Judá de pé dispostos em perfeita simetria e inserida num retábulo do século XVIII*". [223]

### 1.3.7. - Encomenda de púlpitos, sanefas, capitéis e bancos de encosto em talha dourada

APós a conclusão e douramento dos retábulos laterais em 1752 são encomendadas nos anos seguintes algumas obras, que embora não façam parte do nosso estudo, merecem ser mencionadas pela qualidade estética que apresentam.

No primeiro Livro de Termos (Actas) da Confraria do Bom Jesus (anos de 1696 a 1834) está patente a vontade dar continuidade às obras iniciadas em 1726.

---

[220] Explicaremos com maior detalhe a iconografia destes dois retábulos no Capitulo III

[221] Acerca dos retábulos laterais da Árvore de Jessé e de Nossa Senhora da Conceição consultar o Apêndice iconográfico 7, figura N1 e o Apêndice iconográfico 8, figura O1

[222] SMITH, Robert C. – *A Talha em Portugal* – Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p.78

[223] GONÇALVES, Flávio – A Árvore de Jessé na arte Portuguesa – In: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II Série, Vol. III, Porto, 1986, p.234

> *"Em reunião da mesa da confraria a 20 de Julho de 1754 resolveu-se (…) por ser justo e necessário para ornato da dita igreja (…) mandar dourar as grades e sanefas das janelas e mandar fazer cortinados de damasco com guarnições de galões de ouro e também renovar de talha os capitéis dos pilares do corpo da igreja e os pés dos mesmos pilares."*[224]

Entre 1754 e 1775, as obras de renovação do interior da igreja do Bom Jesus prosseguiram e são inseridos os seguintes elementos decorativos.

### Púlpitos

Os dois púlpitos da igreja de Matosinhos são da autoria de Domingos Martins Moreira e foram já por nós mencionados aquando a referência ao contrato de 1746. Os púlpitos encontram-se dispostos simetricamente junto às colunas da nave central da igreja e são em talha dourada (ver Apêndice iconográfico 9, figura P2) .[225]

A decoração é inspirada em motivos vegetalistas e apresentam atlantes nas arestas das caixas dos púlpitos. A base destes assenta sobre suportes de granito e o acesso é feito através de uma escada de granito em caracol com corrimão e grade de Ferro.

### Sanefas, varandins e capitéis das colunas

No ano económico de 1753-54, na acta de 20 de Julho de 1754,que citamos anteriormente, a confraria encomenda várias sanefas e varandins em talha dourada para decorar as janelas da igreja e a porta da Sacristia.[226]

*"Pelo que se deu a Manoel da Costa mestre entalhador do acrescentamento que fes nas sanefas para as frestas (2$400)".*[227]

"*Pelo que paguey a Luiz Pinto de dourar a talha das frestas (115$000) " (…) "Pello que emportou hua sanefa de talha para a porta da sacristia (10$150)", (…) " Pelo que comportaram os oito capiteis para as colunas da igreja (48$000)".*[228]

---

[224] ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 20 de Julho de 1754,fol. 26
[225] Acerca dos púlpitos em talha dourada ver o Apêndice iconográfico 9, figura P2
[226] Sobre este assunto consultar: ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 20 de Julho de 1754,ff. 26 v. – 27; Acerca das sanefas e varandins da igreja consultar o Apêndice iconográfico 9, figura P1
[227] ASCMBJM – Livro de Contas de 1717 a 1755, ff.169v.-170

As oito sanefas e seis varandins da igreja foram feitos pelo entalhador Manuel da Costa Andrade[229] e douradas no ano seguinte por Luís Pinto Leitão.[230] Relativamente aos capitéis das colunas (que actualmente já não existem) sabemos que foram encomendados no ano económico de 1754-55, no entanto não podemos afirmar com certeza quem foi ou foram os mestres que os executaram. No entanto ,no Livro de Contas da Confraria, no ano económico de 1756-57, aparecem dois nomes associados às despesas com as obras, "*Por o que paguei a João Baptista de ferro para os capitéis (1$090) ,(…) por jornais que paguei a João António dos capitéis ($900)"*[231], como tal parece-nos possível serem estes os autores dos capitéis.

### Bancos de encosto e bancadas

A igreja possui no seu interior seis bancos de encosto em estilo *rocaille*, em madeira de castanho e com remates dourados.[232] O Livro de Contas da confraria, em 1772, refere o pagamento de 52$000 "*por duas bancadas para ornar a igreja*" a José Teixeira [233](Guimarães).[234] No mesmo livro, dois anos depois, aparece a despesa da pintura e douramento de três bancadas.[235]

É de supor, pela semelhança entre os seis bancos, que tenham sido executados por José Teixeira Guimarães, embora em datas diferentes. Para além destes bancos existem outros dois em pau-preto, actualmente situados no coro da igreja, encomendados muito posteriormente (possivelmente já em meados do século XIX) e decorados com o monograma da Confraria do Bom Jesus.

---

[228] IDEM, Ibidem,ff.179-179v.
[229] Acerca da actividade artística de Manuel da Costa Andrade e Luís Pinto Leitão consultar : ALVES, Natália Marinho Ferreira de (coord.) – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal* (…) , pp.26-27 ; p.181(respectivamente)
[230] BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação IV, p.84 ; Ainda sobre este assunto consultar o Anexo 2, tabela 1.
[231] ASCMBJM – Livro de Contas de 1717 a 1755,f.15 v.
[232] Acerca deste assunto consultar o Anexo 2, tabela 1 ; Apêndice iconográfico 9, figuras Q1 e Q2
[233]Acerca da actividade artística do mestre entalhador José Teixeira Guimarães consultar : ALVES, Natália Marinho Ferreira de (coord.) – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal* (…), pp.163-164
[234]ASCMBJM – Livro de Contas de 1756 a 1778, fol.103
[235] IDEM, *Ibidem* , ff.103 e 112 v.; Convém referirmos que a terceira bancada foi paga pela Confraria do Bom Jesus que financiou o pagamento que era obrigação da confraria do Salvador como confirma o Livro de contas da confraria do Bom Jesus (Fol.112 v.) *"Pello que se deu pella confraria do Salvador para a pintura da bancada que lhe tocava (4$800)"*.

Entre 1754-55 efectuou-se o douramento do coro da igreja terminando assim o terceiro ciclo de obras referente à encomenda da talha dourada desta igreja.[236]

Nos anos seguintes efectuaram-se várias obras de melhoramento no interior da igreja, mas estas já não abrangem o nosso estudo. No entanto gostaríamos de referir a encomenda, nos finais do século XVIII ou inícios do século XIX, de seis capelas, que se situam no adro da igreja, com figuras de madeira policromada e em tamanho real, da autoria de João José Braga e que representam vários Passos da Paixão do Senhor.

As capelas possuem aspecto semelhante, são em granito e o acesso é feito através de uma pequena escadaria que dá acesso a uma porta de ferro, por cima desta surge uma arquitrave com um friso dentado sustentando um frontão curvo.

Estas encontram-se dispostas três a três simetricamente, para quem entra no adro, as do lado direito representam Jesus orando no Horto, a Prisão de Jesus, e a Flagelação; as do lado esquerdo representam o Pretório, Ecce Homo e Jesus transportando a cruz.

Apesar destas capelas se situarem no exterior da igreja, apresentam a mesma temática que o seu interior, ou seja, nelas está narrada através de esculturas de tamanho natural, a Paixão de Cristo.

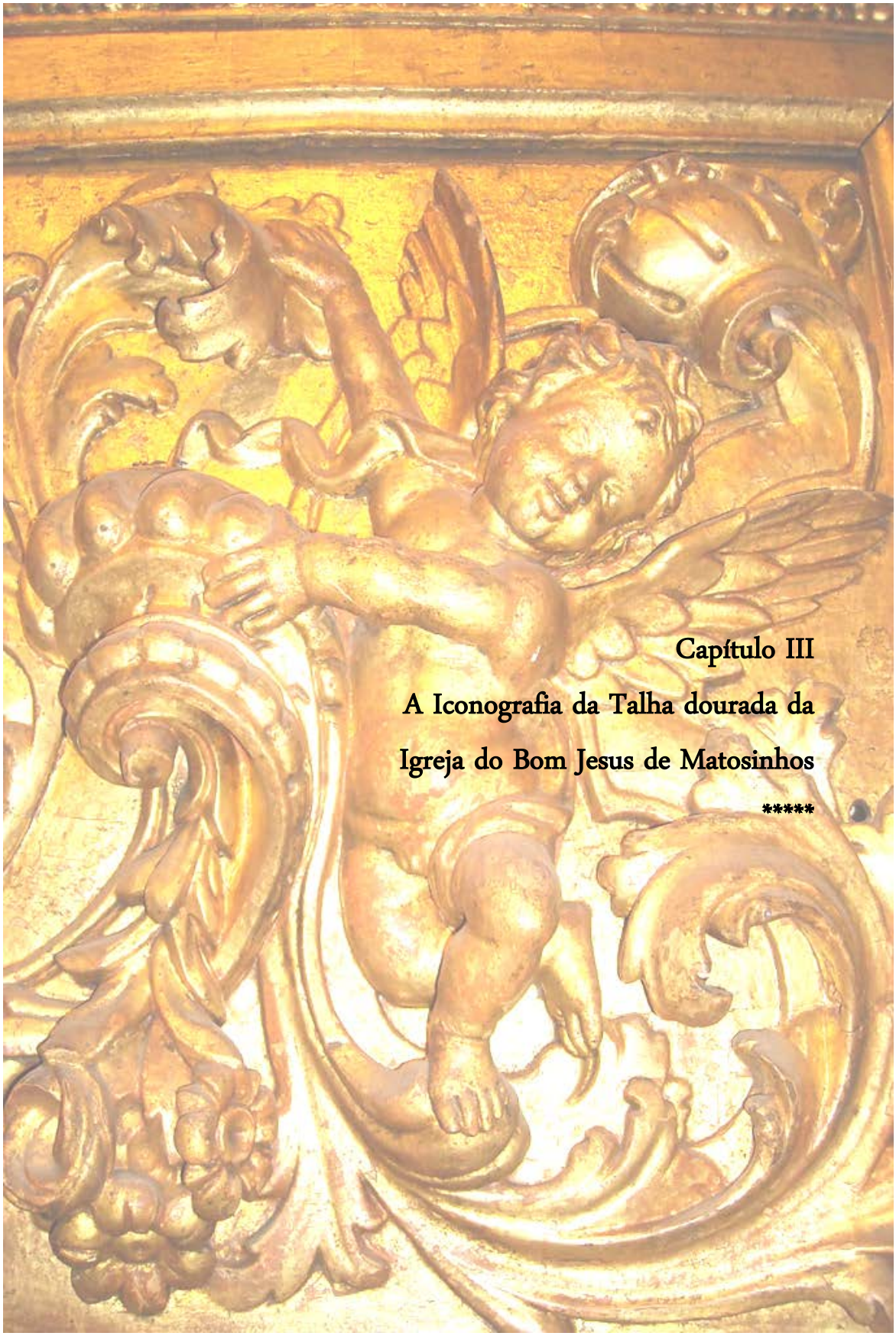
Podemos interpretar estas capelas como um "complemento iconográfico da Igreja", na medida em que o exterior esta ligado com interior e vice – versa. Ainda no início do século, já eram referidas as ditas capelas e igreja no *Jornal de Notícias* aquando o anúncio das festas e da romaria do Bom Jesus de Matosinhos.

> *"Anuncia-se a Romaria do Bom Jesus de Matosinhos, cuja lenda faz rumar a milhares de romeiros (…) a magnificência de que as suas festas se revestem e das galas que n´estes dias alindam a sua igreja, onde as sedas multicolores e os oiros finos se enroscam pelas colunas entremeadas de flores que resplandecem entre o brilho doirado de mil luzes (…) As gravuras que acompanham esta notícia representam o majestoso santuário do Bom Jesus de Bouças e as capelas que ladeiam o adro (…) em cada uma das quaes se representa um dos "passos" da trágica paixão e morte de Cristo"* [237]

[236] Acerca do douramento do coro da igreja consultar : BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação IV, p.368 ; ASCMBJM – Livro de Contas de 1756 a 1778, ff.112v. e 117

[237] "ROMARIA DO SENHOR de MATOSINHOS" - In : *Jornal de Notícias* - Porto , edição de 29 de Maio de 1909

Ao vermos cada uma das seis capelas relembramos a Paixão de Cristo e ao chegarmos á última delas, que representa Cristo a Caminho do Calvário ao lado e a escassos metros, deparamo-nos com a fachada imponente da igreja, que pode ser entendida como a "sétima capela", isto é, a capela onde Cristo está crucificado e o local onde todo o ciclo da Paixão é narrado iconograficamente através do brilho do ouro da talha dourada.



# Capítulo III

# A Iconografia da Talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

*****

Disse Jesus:

*”Vós Perscrutais as Escrituras, julgando encontrar nelas a vida Eterna, Pois Bem! São elas mesmas que dão testemunho de mim.”*

*Jo (5.39)*



Figura 35 – Pormenor do tecto em caixotões da abóbada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos onde estão representados alguns versículos bíblicos e uma pintura de Cristo Ressuscitado em Glória



## 1. A Expressão e originalidade da talha portuense e sua influência na iconografia da obra de talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

A Partir de 1726 inaugura-se, no Porto uma nova fase para a talha dourada. Com a encomenda do retábulo da Sé do Porto, obra de Luís Pereira Costa e Miguel Francisco da Silva , segundo o risco de Santos Pacheco (ver figura 36), dá-se início à encomenda de uma série de retábulos de inspiração joanina que tornaram a "escola" de talha portuense famosa pela qualidade dos seus artistas e obras. A talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, obra de 1726 executada por Luís Pereira da Costa, é referida muitas vezes como sendo uma obra de transição (do estilo nacional para o joanino), no entanto esta reúne alguns elementos que a enquadram dentro do chamado "gosto moderno", ou seja, decoração inspirada no barroco romano. [238]

A introdução da estética joanina na cidade do Porto marca uma nova tendência decorativa, marcada pela influência do Tratado de Andrea Pozzo [239] e da nova linguagem estética que os mestres portuenses foram absorvendo de Lisboa ,que entretanto já havia contactado com a influência decorativa de inspiração romana (ver figuras 38, 41, 42).

---

[238] Lembramos que a talha da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos é encomendada no ano anterior e ao mesmo mestre que executa o retábulo da Sé do Porto em 1727. Para o estudo das estruturas retabulares nos séculos XVII e XVIII na cidade do Porto devemos considerar as principais influências e obras de referência que inspiraram os artistas portuenses nas suas "experiências" ao nível das obras de talha dourada. Tal como afirma Natália Marinho Ferreira Alves, o Porto assume uma marca dominante e uma linguagem muito própria nas obras que desenvolve ao longo deste período. No entanto, foi no período de Sede Vacante (de 1717-1741) que assistimos à encomenda (em 1727) da obra que viria a divulgar oficialmente o estilo joanino na cidade do Porto, referimo-nos claro à encomenda do retábulo - mor da Sé do Porto e à figura de Miguel Francisco da Silva designado na cidade do Porto como o "*mestre das obras de Lisboa*" sendo este um dos principais responsáveis pela introdução desta linguagem na cidade com uma obra que viria a influenciar as estruturas retabilísticas até à primeira metade do século XVIII. Acerca deste assunto consultar: ALVES, Natália Marinho Ferreira – A expressão portuense do estilo joanino e a figura de Francisco Miguel da Silva – In: *"O Tripeiro"*, VII Série, Ano IX, nº1, Porto, Janeiro de 1992, pp.9-14; IDEM – Breve Ensaio Sobre a obra de Miguel Francisco da Silva – In: "*Poligrafia"*, Vol 2, Porto, 1993 pp.71-101; IDEM – A Evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses – In: *Museu,* IV Série – nº4, 1995, pp.33-43; IDEM: Estruturas retabilísticas portuenses da primeira metade do século XVIII – In: *"Poligrafia*", nº6, 1997, pp.25-43

[239] POZZO, Andrea – *Perspectiva Pictorum et Architectorum* – Roma: Stamperia di Gio,1693-1700, 2Volumes

É com esta referência que pretendemos demonstrar a importância do retábulo -mor da Sé do Porto, não só como modelo da estética joanina, mas também como fenómeno de união entre duas estéticas que se fundem a de Miguel Francisco da Silva (mentor da nova linguagem) e de Luís Pereira da Costa (principal representante das oficinas portuenses).

Segundo Natália Marinho Ferreira Alves, Luís Pereira da Costa era o melhor entalhador da Cidade do Porto, o seu nome aparece associado a obras de grande importância (ver Anexo 2, tabela 2) sendo a igreja do Bom Jesus de Matosinhos um dos mais importantes revestimentos em talha dourada do país, e um excelente exemplar de uma obra com características da "escola"portuense.[240]

Para compreendermos a estética dos retábulos em talha dourada da cidade do Porto entre os séculos XVII e XVIII não devemos ignorar o conjunto de influências que os mestres entalhadores portuenses receberam da talha lisboeta e, consequentemente, da Tratadística europeia, fontes inesgotáveis de inspiração.



Figura 36 – Retábulo -mor da Sé do Porto, 1727-1729
Miguel Francisco da Silva , Luís Pereira da Costa, risco de Santos Pacheco

[240] Segundo Natália Marinho Ferreira Alves as características mais evidentes do estilo joanino da escola de talha portuense confluem em três tendências: o esquema decorativo exuberante ligado á arte do efémero, de Nasoni; a erudição e elegância das formas desenvolvidas pela invenção prodigiosa de Miguel Francisco da Silva e o apego a uma visão mais conservadora, se bem que do ponto de vista estético requintada, por parte de Francisco do Couto Azevedo. Acerca deste assunto consultar: ALVES, Natália Marinho Ferreira – A Escola de talha portuense e sua influência no Norte de Portugal – Lisboa: Edições Inapa, S.A, 2001, p.79 e 91



Figura 37- Retábulo -mor da Igreja de S. João da Foz ,1734
Manuel da Rocha , Manuel da Costa Andrade , risco de Miguel Francisco da Silva



Figura 38- Andrea Pozzo - *Perspectiva Pictorum et Architectorum*,1693-1700 ,Vol.2 , Figura 62



Figura 39 - Retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, da 2ª metade do Século XVIII



Figura 40- Retábulo de S. Pedro da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, 1743-52

É também digna de referência a execução de um outro retábulo importantíssimo para a afirmação da estética joanina na cidade do Porto, referimo-nos ao retábulo – mor da igreja de S. João da Foz [241], executado por Manuel da Costa Andrade (autor das sanefas e varandins da igreja do Bom Jesus[242]) e Manuel da Rocha, segundo o risco de Miguel Francisco da Silva (ver Figura 37).

Como já havíamos referido no segundo capítulo, aquando a exposição das obras dos mestres entalhadores portuenses na cidade de Matosinhos (Ver o Anexo 2, tabela3), podemos relacionar a linguagem decorativa absorvida pelos ditos mestres com os "riscos" das obras de talha dourada da igreja do Bom Jesus.

Embora não faça parte da nossa investigação o estudo das referências que inspiraram os riscos dos retábulos da região do grande Porto, pensamos tecer em breves linhas algumas considerações acerca deste assunto.

A presença de gravuras, livros de ornatos e tratados de arquitectura está comprovada, no norte de Portugal, pelo menos desde o século XVI, como comprova o estudo "*L'image ornementale* (…)"de Marie Thérèse Mandroux -França. [243]

O conhecimento destas gravuras de ornamentos permita a rápida divulgação das formas barrocas europeias entre os artistas portuenses e através destes a rápida divulgação destes elementos na composição dos retábulos que vemos surgir ao longo dos séculos XVII e XVIII. De um modo muito generalizado podemos dividir estas influências em dois períodos:

- Século XVII a inícios do século XVIII – influência das gravuras italianas e das gravuras dos Tratados de Andrea Pozzo e de Filippo Passarini[244], este último abundante em

[241] O padroado de S. João da Foz (*Sanctus Johannes Focis*) é referido nas Inquirições Régias de 1258, como fazendo parte do Julgado de Bouças. As Memórias Paroquiais de 1758, confirmam esta paróquia como sendo contínua ao Julgado de Bouças. Acerca deste assunto consultar: FELGUEIRAS, Guilherme – Monografia *de Matosinhos* (…) pp.4-7; As Memórias Paroquiais da Paróquia de S. João da Foz encontram-se disponíveis on-line em: http://digitarq.gov.pt?id=4240155 e foram consultadas a 21 de Julho de 2011.

[242] Manuel da Costa Andrade foi contratado para outras obras na cidade de Matosinhos, referimo-nos ao retábulo do Senhor dos Passos da igreja de Leça da Palmeira e aos retábulos colaterais da igreja de Lavra. Acerca deste assunto consultar o Anexo 2, tabela 3.

[243] MANDROUX- FRANÇA, Marie Thérèse – L' image ornementale et la literature artistique importées du XVI eme au XVIII eme siècle :un Patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portuguais, in :*Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto* ,Porto :2ª série , Vol.1, 1983,pp.143-205 ;Ainda sobre este assunto :IDEM – Information artistique et « Mass-media » au XVIII eme Siécle : la difusion de l'ornement gravè Rococo au Portugal – In : *Bracara Augusta* , Braga , vol.XXVII, nº64 (76), 1973, pp.412-433

gravuras de elementos decorativos onde predominam conchas, plumas, palmas, volutas, grinaldas, festões e flores (Ver figura 43).

- Século XVIII – influência das gravuras francesas e alemãs (a partir da segunda metade do século) da autoria de vários artistas europeus dos quais destacamos pela sua importância LePautre, Habermann, e Hertel entre tantos outros que divulgaram gravuras de ornamentos neste período (Ver figura 44).

A presença e influência das gravuras de ornamentos são comprovadas pela existência de vários tratados e livros de ornamentos que fizeram parte nas bibliotecas das casas conventuais portuguesas alguns dos quais fazem parte do espólio dos Museus e Bibliotecas portuenses [245] . Se atentarmos à talha portuense, mesmo ainda durante o período nacional, podemos sem dúvida constatar a presença de diversos elementos decorativos de inspiração italiana retirados destas gravuras e utilizados no "riscos" das obras dos mestres portuenses.

> *" (...) Vers 1715-1730 (…) la caractéristique essentielle de l'art décoratif portuguais, tandis qu'apparaît une nouvelle tendance sculpturale, exprimée à travers un répertoire de figures déchelle naturelle, anges,putti,atlantes,caryatides, qui lui sont directment empruntées , le tout inseré dans un appareil érudit de frises, de moulures, de guirlandes,de baldaquins, relevant de la décoration civile, transposée dans celle des églises "* [246]

O Estilo Nacional, assim designado na década de 60 por Robert Smith para caracterizar a singularidade da talha portuguesa, considerada pelo historiador como "*a primeira manifestação inteiramente Barroca"*, ficou marcado por um carácter de inspiração na cultura artística nacional, produto de uma longa transição das várias tendências na

---

[244] PASSARINI , Filippo – *Nuove Inventione d'ornamenti d'architectura e d'entagli diversi utili ad argentieri,intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno/inventati et intagliati da Filippo Passarini* – Roma : De Rossi, 1698

[245] Embora este não tenha sido um tema investigado por nós aprofundadamente, podemos constatar a presença de vários tratados e livros de ornamentos com gravuras avulsas da autoria dos vários autores citados por Marie Thérèse Mandroux-França no seu estudo, entre os quais estão os autores que citamos para a influência da ornamentação da talha do século XVIII. Estas gravuras, existentes nos acervos do Núcleo de Reservados da Biblioteca Municipal do Porto e na Reserva do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, são um espólio riquíssimo, porém impropriamente identificado, pois encontram-se dispersas e não foram ainda estudadas do ponto de vista da sua influência na talha portuense, com excepção do estudo de Mandroux-França. Ainda assim, estas gravuras reúnem alguns elementos iconográficos que podem sem dúvida alguma comprovar a circulação das formas presentes nestas gravuras de ornamentos em alguns retábulos portuenses do século XVIII e nos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus de Matosinhos.

[246] MANDROUX- FRANÇA, Marie Thérèse – L' image ornementale et la literature artistique importées du XVI eme au XVIII eme siècle (...), pp.160-161

ornamentação de retábulos após 1675.[247] Os retábulos de estilo nacional foram ricos em ornamentos estruturais e decorativos (ver o QUADRO 1). A grande inovação estrutural deste período consagrou-se em larga medida pela introdução da coluna de fuste em espiral (coluna salomónica) e o remate dos arcos concêntricos inspirados nos arcos e portais românicos e manuelinos.[248]

QUADRO 1 - A Talha Portuguesa entre os Estilos Nacional e Joanino:
Principais características[249]

| ESTILO NACIONAL<br>(1675-1720) | ESTILO JOANINO<br>(2º quartel do séc. XVIII a cerca de 1740) |
|---|---|
| • Colunas Pseudo – salomónicas de fuste espiralado (geralmente 5 espiras)<br>• Retábulos com arcos concêntricos (inspiração no românico português)<br>• Temas decorativos: folhas de videira, cachos de uvas, pássaros (fénices = símbolo de eternidade), enrolamentos de folhas de acanto, serafins<br>• Tronos, quartelões<br>• Motivos vegetalistas<br>• Atlantes<br>• Retábulos com Tribunas e relevos | • Desenvolve-se durante o reinado de D. João V<br>• Influência italiana (Andrea Pozzo tratado *Perspectiva pictorum et architectorum)*<br>• Artistas italianos vêm trabalhar para Portugal neste período<br>• Nova corrente estética/composições cenográficas<br>• Abandono do aspecto maciço do estilo nacional, composições mais elegantes neste período<br>• Coluna salomónica ou a sua variante a coluna churrigueresca<br>• Temática decorativa: continuam a ser utilizados os pássaros, as parras e as uvas, próprios do estilo nacional (embora em menor quantidade e com maior elegância)<br>• Utilizam-se em vez disso conchas, grinaldas, festões, volutas terminando em cabeças de querubins, pequenos anjos (putti)<br>• Esquema teatral, baldaquinos |

[247] SMITH, Robert C. – *A Talha em Portugal* (…), p.69

[248] *Ibidem.* Acreditamos que o remate superior em forma de arco, do retábulo do Bom Jesus de Matosinhos possa ter sido inspirado na estética dos portais manuelinos.

[249] Esta tabela foi elaborada com base na cronologia defendida por Robert Smith acerca da talha portuguesa entre os Estilos Nacional e Joanino e respectivas características. Acerca deste assunto consultar: SMITH, Robert C. – *A Talha em Portugal* (…), – Estilo Nacional, pp.69-89; Estilo Joanino, pp.95-121

Os altares deste período caracterizaram-se pela introdução de grandes pórticos nos quais ,ao centro, eram inseridas pinturas ou esculturas em grande destaque, eram uma espécie de "altares-trono" cuja composição obedecia a um programa iconográfico que enaltecia o culto da imagem que enquadrava. Os elementos decorativos do período nacional (coluna salomónica, remate de arcos concêntricos, folhas de acanto, fustes espirais com relevos de pássaros e meninos)fazem parte da decoração encontrada nas gravuras de Agostino di Musi (1530) e Enea Vico (1545) datadas do século XVI .[250] Nos retábulos mores típicos do século XVII vemos surgir, para além destes elementos um outro elemento característico da talha deste período , referimo-nos à tribuna (ou camarim) , situada ao centro do retábulo com um trono[251], elemento que foi constante na arte religiosa portuguesa sendo destinado à veneração de uma imagem ou para expor o Santíssimo Sacramento, característica que encontramos no retábulo e na tribuna da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos.

Para além da tribuna vemos surgir neste período também um outro elemento característico da talha portuense, referimo-nos ao gosto pelos relevos narrativos e figurativos com representações de cenas da Paixão do Senhor e da Vida dos Santos, expressão que parece ter-se fixado no norte do País em meados do século XVII, na zona de Coimbra (Santa Clara) e no Porto (cadeiral de S. Bento da Vitória) modelos que irradiaram posteriormente para as áreas circundantes [252].

Encontramos na igreja de S. João da Foz, dois magníficos exemplares (entre outros) destes relevos figurativos, referimo-nos claro ao relevo evocativo do aparecimento de Nossa Senhora da Luz e ao nascimento de S. Bento e Santa Escolástica, no actual retábulo de Nossa Senhora da Graça (ver figura 45), e aos relevos alusivos à Paixão do Senhor no retábulo do Senhor dos Passos da mesma igreja, obra da autoria do mestre entalhador Domingues Rodrigues e datado de 1699 (Ver Figuras 46A e 46B). Ainda do século XVII, e no contexto dos relevos figurativos, destacamos um dos temas mais desenvolvidos durante este período, referimo-nos ao motivo da árvore genealógica de Jesus, conhecido tradicionalmente como "*Árvore de Jessé*", tema que encontramos também

[250] Acerca do estilo Nacional e suas principais características consultar: SMITH, Robert C. – *A Talha em Portugal (…),* pp.70-73
[251] *Ibidem*, p.71
[252] *Ibidem* , p.77

figurado num dos retábulos laterais da igreja de Matosinhos e que analisaremos adiante. Parecem-nos terem ficado claras as referências possíveis da talha portuense na talha matosinhense, referências que se verificam entre o período nacional, que permitiu o triunfo da escultura sobre a arquitectura através do sentido teatral conferido pelos vários elementos simbólicos, e do período Joanino, que abriu definitivamente as portas à linguagem decorativa italiana que influenciou todo o século XVIII. Analisaremos de seguida a talha dourada da igreja de Matosinhos do ponto de vista da sua iconografia e iconologia não esquecendo porém as referências que acabámos de citar.

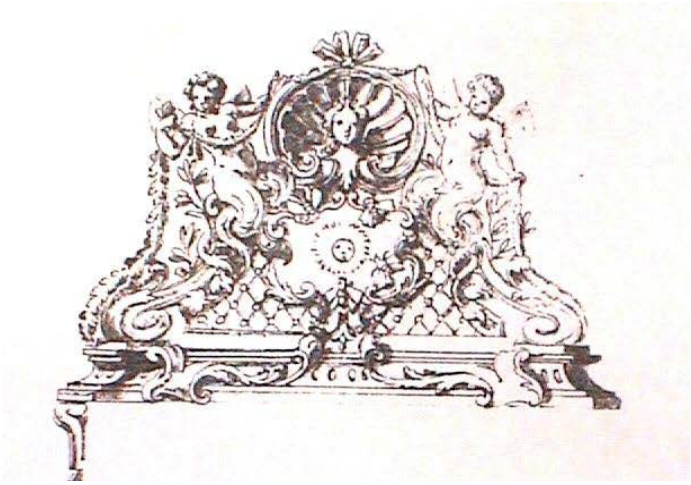


Figura 41 - Desenho decorativo da Escola romana ,1638-1700 [253]



Figura 42 – Pormenor de alguns dos muitos elementos decorativos de inspiração do barroco romano presentes na talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

[253] FUSCONI, Giulia – *Disegni decorativi del barocco romano* – Roma :Edizione Quasar, 1986, p.140

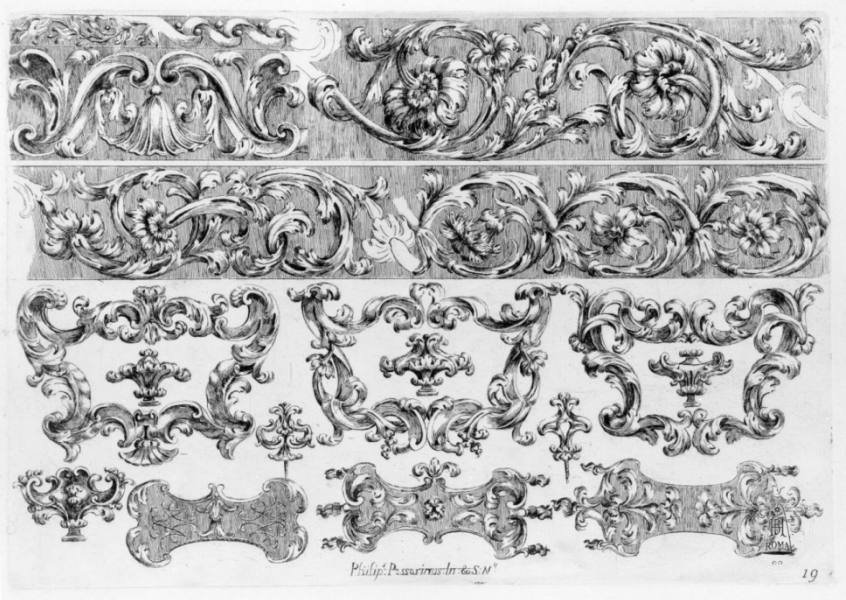


Figura 43 – Elementos decorativos do Tratado de Filippo Passarini, Gravura 19, 1698



Figura 44 – Dois desenhos de ornamentos *rocailles* de Franz Xavier Habermann, gravuras nº 103 e 104



Figura 45 – Relevo narrativo alusivo ao aparecimento de Nossa Senhora da Luz e ao nascimento de S. Bento e Santa Escolástica situado no actual retábulo de Nossa Senhora da Graça da igreja de S. João da Foz, Porto







Figuras 46 A – Pormenor dos relevos figurativos da Paixão do Senhor no retábulo do Senhor dos Passos da igreja de S. João da Foz , Porto
Figura 46 B - Pormenor do Painel da "Oração no horto" do mesmo retábulo

## 2. A iconografia da obra de talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos: nota previa

A Nossa investigação permitiu contactarmos com uma obra de talha dourada ,que a nosso ver resulta de um conjunto bem mais vasto de influências do que inicialmente supúnhamos. Se por lado, esta obra resultou da perícia e da técnica dos mestre portuenses que aqui trabalharam, por outro lado o delineamento iconográfico e iconológico aqui presente remete-nos para um esquema propagandístico, vivamente motivado pelas ideologias pós-tridentinas, e cuja edificação assenta num único propósito – a afirmação da fé católica através da exposição e narração da Paixão do Senhor, aqui confirmada pela célebre imagem do Bom Jesus de Matosinhos.

Inicialmente não ponderamos uma exposição tão alargada como a que fizemos acerca da imagem do Bom Jesus porém, e à medida que fomos avançando com o estudo iconográfico e iconológico desta obra de talha dourada, constatamos que tal estudo não seria possível se não abrangesse-mos também o sentido iconográfico e iconológico presente nesta imagem e sua relação com o espaço da capela-mor.

A nosso ver é a imagem do Bom Jesus a matriz ideológica de todas as formas presentes na talha dourada desta igreja e, sobretudo da capela-mor que lhe é dedicada, assunto que vamos expor de seguida, e que sem dúvida alguma causará admiração pelo facto do "sentido" destas formas ter -se mantido inexplorado durante tantos séculos, devido em grande parte e ironicamente à "matriz" religiosa desta igreja – a imagem do Bom Jesus.

Os estudos efectuados acerca desta obra de talha dourada apenas se centraram no estudo dos contratos e das encomendas, não abrangendo o estudo iconográfico das formas presentes nos retábulos desta igreja, salvo uma ou outra excepção, mas que contudo não consideraram a relação entre os conceitos de fé, de imagem e das formas e sua significância, daí a necessidade de termos avançado com este estudo na forma como o organizamos.

A nossa abordagem perante esta obra de talha consistiu meramente em observar, interpretar e redigir o "discurso" presente nos retábulos deste espaço religioso.

## 2.1. A Casa de Deus para a instrução dos Homens:
## Uma proposta para a leitura iconográfica da talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

O Templo cristão representa um espaço delimitado no qual se celebram os ritos litúrgicos para contemplar a figura de Deus encarnada em Cristo. Espaço simbólico por excelência, o templo ou igreja como é tradicionalmente designado, representa simultaneamente o espaço no qual se reúne a comunidade de crentes em Jesus Cristo e assembleia que se reúne em seu nome. A evolução da arquitectura e decoração dos espaços sagrados traduziu-se em larga medida na expressão de S. Paulo, que refere *"Ele é a Cabeça do corpo que é a igreja"* (Col. 1,18) expressão que designa a planta de cruz latina e a simbologia do altar-mor para os cristãos, uma clara referência ao sacrifício de Jesus , menção defendida e consumada pelos decretos do Concílio de Trento.[254]

Após o dito Concílio, as igrejas impulsionaram o aparecimento e desenvolvimento das devoções a imagens sacras enquanto símbolos sagrados da religiosidade que então se pretendia desenvolver e afirmar.[255] Através do efeito sensorial e apelativo do brilho do ouro, as igrejas, que surgem após este período, souberam enriquecer os seus altares, dando-lhes uma evidência nunca antes vista, inserindo neles imagens devocionais, encontrando na talha dourada uma das formas mais eficazes de promoção dos ideais da fé católica através da criação de esquemas iconográficos e pedagógicos elaborados para a afirmação dos cultos que se pretendia promover.

> *"O espaço sacro barroco assume a feição de um palco sagrado através dos símbolos do catolicismo Triunfante. Os Conjuntos de Pinturas e esculturas adquirem outra dimensão se inseridos retabilisticamente fornecendo esse mecanismo maravilhoso uma leitura de profundo conteúdo, permitindo ao crente*

[254] BORROMAI, S.Caroli – *Instructionum Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae* , Libri Duo – De la construction et de l´ameublement des èglises par Charles Borromée, nouvelle Édition ,revue et anoté Par M.L' Abbé E. Van Orival,Paris : J.Lecoffre ,Libraire, 1855 , pp.15-17

[255] Acerca da veneração das sagradas imagens e sua função didáctica devemos recordar a XXV Sessão do Concílio de Trento, *De Invocatione, veneratione e reliquiis Sanctorum e Sacris Imaginibus* (celebrada entre 3 e 4 de Dezembro de 1563, na qual são esclarecidas as normas para a devoção e veneração das Sagradas imagens, bem como a sua importância e função didáctica das mesmas. Acerca deste assunto consultar: REYCEND, João Baptista – *O Sacrosanto e Ecuménico Concilio de Trento em Latim e Português* – Tomo II, Lisboa: na Officina Patriare, de Francisco Luis Ameno, 1781, pp.346-356

*uma vivência empática com Cristo, a Virgem ou os Santos através das suas representações."*[256]

Foi com base nesta expressão de Natália Marinho Ferreira Alves, que pensamos descrever o interior da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, permitindo através da nossa interpretação deste espaço, conferir ao visitante desta igreja uma perspectiva completa de todos os elementos que constituem este lugar e a sua significância.

O interior das igrejas pós-tridentinas permitiu dar um destaque elevado ao altar-mor, centro de todas as atenções e local onde se celebram as liturgias religiosas.

*"L'autel Chrétien est le sucesseur et la synthése des autels hébraïques, et il tient sa sublimité de sa conformité à son archètype cèlest, l'autel de la Jesrusalém céleste où gît l'Agneau « immolé depuis le commencement du monde» (...)sur le autel chrétien le sang de la Nouvelle Alliance est versé, offert au Seigneur puis distribué au peuple, scellant réconciliation du pécheur avec Dieu ".*[257]

Para os cristãos o altar simboliza o lugar do "Sacrifício" de Cristo na Cruz e da Eucaristia, instituída durante a Última Ceia. O altar da "Nova aliança" é representado e personificado pela cruz do Senhor a qual representa a fonte dos mistérios pascais celebrados durante a Semana Santa (Hebr.13,10-13).

*"A função comunicativa do altar é perceptível de forma difusa através dos seus componentes decorativos, entre o sóbrio e o excesso, o simples e o complexo, o vísivel e o oculto (…)porém , na sequência de atitudes anteriores serão reformuladas pelo Concílio de Trento como reforço da intenção catequética, o altar enquadra na sua estrutura formal, representações temáticas em que a comunicação é primordial no âmbito das intencionalidades. Cabe agora discernir a intenção das imagens, a forma como se processa a comunicação directa que a iconografia dos finais da Idade Média à época da Reforma Católica, procura efectuar (…) a fim de apreender as convenções culturais desta época e quais as intenções implícitas que levaram à selecção dos temas e das características das representações iconográficas e a partir daí analisar a forma como a imagem se articula com a estrutura do altar."*[258]

As representações iconográficas que se desenvolvem nos altares dedicados a Cristo privilegiaram a imitação da *Via Crucis*, através de pinturas ou esculturas. Esta foi uma prática frequente na arte portuguesa, sobretudo durante o período barroco, o que

[256] ALVES, Natália Marinho Ferreira – Iconografia e Simbólica cristãs. Pedagogia da Mensagem. In: *Revista Theologica*. *A Arte e a Igreja. Ruptura ou comunhão*? II Série, Vol XXX, Fasc. 1 – Braga: Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia de Braga, 1995, p.63

[257] HANI, Jean – *L'Autel et le Christ* – In: *Le Symbolisme du Temple Chrétien*, Paris : La Colombe,Editions du Vieus Colombier , 1962 , pp.108-109

[258] ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Do Altar Cristão, a Evolução até à fixação do modelo pela Reforma Católica* – Dissertação de Mestrado em História da Arte, orientada pela Doutora Natália Correia Guedes apresentada à Universidade Lusíada, Lisboa, 1999 pp.6-7

comprova que o devocionismo à Santa Cruz e à Paixão do Senhor atingiram nesta época o seu auge com a celebração da liturgia da Semana Santa ,promovendo no interior das igrejas barrocas e seus altares verdadeiros "Teatros litúrgicos" em torno das celebrações da Quaresma.

É precisamente no âmbito da liturgia da Semana Santa[259] e das celebrações da Paixão do Senhor que a obra de talha da capela-mor da igreja de Matosinhos foi concebida, em primeiro lugar para enquadrar a imagem do Bom Jesus , e em segundo lugar para promover simultaneamente o culto ao Bom Jesus de Matosinhos e a promoção de um ideal empático entre os crentes e a celebração litúrgica da Paixão do Senhor .

A liturgia cristã comporta a leitura e a proclamação de textos bíblicos durante a celebração dos principais mistérios cristãos. No que diz respeito à celebração da liturgia da Semana Santa (liturgia da Paixão), sabemos, através dos passionários, que durante a época barroca eram lidos e cantados vários trechos dos evangelhos durante a celebração da Paixão do Senhor. Os contornos formais da Paixão litúrgica calendarizavam a leitura de passagens dos evangelhos referentes aos vários Passos da Paixão. De um modo geral, e de acordo com os Evangeliários da época a leitura destas passagens bíblicas era organizada e alternada da seguinte forma: [260]:

- Domingo de Ramos - Leitura de passagens da Paixão do Evangelho segundo S. Mateus
- Terça – Feira Santa - Leitura de passagens da Paixão do Evangelho segundo S. Marcos
- Quarta – Feira Santa - Leitura de passagens da Paixão do Evangelho segundo S. Lucas
- Sexta – Feira Santa - Leitura de passagens da Paixão do Evangelho segundo S. João[261]

[259] Acerca da liturgia da Semana Santa e das leituras aconselhadas nas cerimónias da Semana Santa consultar o Anexo 3, tabela 4

[260] No período barroco o enquadramento dado à leitura dos textos da Paixão obedece ao Cânon das Escrituras, que por sua vez obedece ao rito romano. A Reforma litúrgica de Pio V (1570), defendia as normas tridentinas e impunha o Missal romano (Bíblico) a todas as dioceses de modo a uniformizar a celebração dos ritos católicos.

[261] Referimos agora apenas as leituras inspiradas nas passagens da Paixão segundo os quatro Evangelistas. Aquando a análise dos oito painéis e o tecto da capela-mor, elementos que se referem à Paixão do Senhor, explicaremos com maior detalhe as leituras lidas em cada dia da Semana Santa. Acerca deste assunto consultar: CARDOSO, José Maria Pedrosa d´ Abreu – *O Canto Litúrgico da Paixão em Portugal (…),* Vol.1, p.91

A celebração da "Mística" da Paixão, celebrada em Portugal por influência das ordens religiosas, desenvolve a prática do canto Litúrgico da Paixão.

> *"Não foi pois, a espiritualidade que levou ao canto litúrgico da Paixão, mas ela contribuiu para a enfatização de um rito litúrgico - musical que vinha de longe mas cuja implementação crescente na baixa Idade Média ficou a dever à devotio alimentada pelos novos pregadores, a que não foi alheio o incremento das artes em geral e da música em particular."*[262]

O canto litúrgico da Paixão desenvolve-se ao longo dos séculos XVI e XVII, com a celebração da liturgia da Paixão do Senhor ao som da música, o que conferia a estas celebrações um maior dramatismo nas cerimónias da Semana Santa. É neste contexto que surgem os Passionários ou *Liber Passionarium*, livros musicais onde são contemplados os principais cânticos que acompanhavam a leitura dos Evangelhos.

> *"O Caeremoniale Episcoporum ,mandado codificar por Clemente VIII (1592-1605) , no seguimento das normas litúrgicas do Concílio de Trento, apresenta uma versão da cerimónia da Paixão que se tornou modelo para a Igreja Universal."*[263]

Acreditamos, pela leitura iconográfica que fizemos da capela-mor dedicada ao Bom Jesus, que esta obra está profundamente ligada à celebração litúrgica da Semana Santa. Os vários elementos decorativos que ornamentam este espaço comungam de um mesmo sentido, a narração da Paixão do Senhor segundo as palavras dos evangelistas.

Segundo as palavras de Jesus no Evangelho de S. João, *"Vós Perscrutais as Escrituras, julgando encontrar nelas a vida Eterna, Pois Bem! São elas mesmas que dão testemunho de mim"* (Jo 5,39), é a bíblia que dá testemunho da sua Missão.

É segundo esta mesma expressão que todas as formas presentes na talha dourada da capela-mor ganham sentido, pois elas são inspiradas nas palavras e versículos do Antigo e Novo Testamentos, alguns dos quais foram pintados na abóbada do tecto em caixotões da capela-mor para ilustrar os ensinamentos que as formas de talha pretendem promover, ou seja, este espaço sagrado foi executado com o único propósito de utilizar as imagens enquanto forma de catequização e instrução dos homens acerca da Paixão do Senhor [264]. Encontrámos, através da nossa pesquisa nos Livros de Contas e Actas da Confraria do Bom

[262] *Ibidem*
[263] *Ibidem*, p.101
[264] Acerca dos versículos bíblicos pintados no tecto em caixotões da capela-mor consultar o Anexo 3, Esquemas 3.1 e a Tabela 1

Jesus de Matosinhos [265], várias referências ao pagamento de músicos que tocavam na igreja o ano inteiro, aos mestres que armavam a tenda do "Lava-pés", na capela do Santíssimo Sacramento e da armação do "Sepulcro" para a celebração das cerimónias fúnebres de Jesus, celebradas na Capela do Senhor dos Passos durante a Semana Santa.[266]

> *"Pelo que paguei a Manuel Narciso de armar o Sepulcro (Ano económico de 1754-55)"; Pelo dinheiro dado ao carpinteiro de armar a varanda do Lava-pés (Ano económico de 1760-61)"; "Pelo dinheiro que dei pelos ramos do Sepulcro (…)Pelo dinheiro que dei ao organista de tocar o ano todo (Ano económico de 1764-65)".*[267]

Para além destas referências, que comprovam a comemoração das cerimónias celebradas durante o Tríduo Pascal na igreja do Bom Jesus, considerámos dois documentos, existentes no ASCMBJM que certificam a importância da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos e a celebração da liturgia da Semana Santa nesta igreja.

O primeiro documento, datado de 22 de Dezembro de 1759, refere-se à permissão dada pelo Papa em Roma no mesmo ano, documento entregue à Real Confraria do Bom Jesus de Matosinhos, no qual o Papa concede o privilégio de celebrar a missa nas Sextas-feiras da Quaresma com paramentos de cor roxa na capela-mor dedicada ao Bom Jesus.[268] O segundo documento que consideramos consiste num Breve Apostólico, datado de 13 de Maio de 1879, no qual o Papa Leão XIII concede e reconhece privilégio ao altar do Bom

[265]As despesas da Confraria do Bom Jesus de Matosinhos que mencionámos acerca das cerimónias do "Lava-pés" e do "Sepulcro" do Senhor verificam-se com maior intensidade a partir de 1760 data em que é sagrada a igreja do Bom Jesus, o que consequentemente indica que as obras dos retábulos da igreja estariam terminadas ou para terminar, o que facilitaria a realização destas cerimónias. Os registos destas despesas mantêm-se pelo menos até 1816, data em que perdemos o rastro destas referências, o que não significa que estas cerimónias tenham deixado de ser celebradas.

[266] Consideramos estas duas referências importantes para a valorização do nosso raciocínio acerca da influência das cerimónias da Semana Santa na talha dourada desta igreja. Na capela do Santíssimo Sacramento existem dois painéis que representam iconograficamente a cerimónia do "Lava-pés", lição de humildade dada por Cristo aos apóstolos, e um outro painel que representa a"Última Ceia" (ver Apêndice iconográfico3, figuras J3 e J4), elementos que afirmam o culto Eucarístico e os mandamentos da Humildade e Caridade. Na Capela do Senhor dos Passos encontramos a representação das imagens de Jesus com a cruz às costas a caminho do Calvário, a imagem da Virgem lacrimosa (Stabat Mater) e a urna com a imagem do Senhor Morto (ver Apêndice iconográfico 4, figuras K1 a K3)

[267] SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* (…), pp.101,107,109 e111

[268] Este documento pode ser consultado no ASCMBJM, Documentos II, 2º gaveta. Este manuscrito não se encontra numerado no entanto pode ser facilmente reconhecido por se tratar de um Documento escrito em Latim, parte impressa, parte manuscrita, com data anotada no verso " século XVIII", consiste em 6 folhas em razoável estado de conservação

Jesus da igreja do Salvador de Matosinhos, privilégio esse com validade eterna para a veneração e culto da imagem do Bom Jesus.[269]

Pensamos ter reunido elementos suficientes que justifiquem e relacionem a celebração da liturgia da Semana Santa com a iconografia da talha dourada desta capela-mor, justificação que é complementada pela análise iconográfica que mencionaremos de seguida.

Actualmente, só podemos mesmo imaginar, o que seria a celebração destes ritos litúrgicos, no interior das igrejas do período barroco, acompanhados pela música e envoltos em densos cenários iconográficos caracterizados por imponentes retábulos de talha dourada, cuja principal função era a glorificação de Deus e a instrução dos homens através das formas presentes no interior das igrejas. Parece-nos ter sido este o cenário que poderá ter motivado a obra de talha e a iconografia da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, obra de 1726 e da autoria de Luís Pereira da Costa e Ambrósio Coelho, segundo o risco do misterioso "Reverendo religioso", obra que agora apresentamos expondo o seu conteúdo iconográfico e iconológico.[270]

[269] Este documento pode ser consultado no ASCMBJM, Documentos II, 2º gaveta, com a designação "Breve Apostólico emitido pelo Papa Leão XIII", com o nº1474.Anexo a este documento está a tradução do mesmo pelo bispo do Porto em 1879. Este documento é composto por 3 folhas manuscritas.

[270] Acerca da encomenda da talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos lembramos os contornos da sua encomenda expostos nos pontos 1.3.1 a 1.3.2 do Capítulo II. Ainda sobre este assunto consultar o Apêndice documental, documento 2 – *Contrato celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa, celebrado a 26 de Setembro de 1726* (ADP- Po 6,1ªsérie,nº77,ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva).



Figura 47- Vista geral sobre a capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

A capela-mor [271] da igreja matriz de Matosinhos representa uma das mais importantes e originais manifestações dos revestimentos totais de capelas – mores em talha dourada do país. Ao entramos pela porta principal desta igreja somos imediatamente atraídos para o denso cenário repleto de símbolos e imagens que nos convidam a participar no Drama da Crucificação do Senhor.

Logo à entrada da capela – mor vemos duas figuras femininas que ostentam simetricamente, os símbolos da Paixão do Senhor (Ver Apêndice iconográfico 9, figuras P3 e P4), são elas que nos desvendam o tema aqui narrado e convidam a subir o pequeno degrau que separa a capela-mor do restante corpo da igreja para meditarmos sobre o mistério da Paixão do Senhor.

"*Passionis Sua Memoriale perénne*",[272] é nesta expressão do sermão do *Corpus Christi* de S. Tomás de Aquino, presente no primeiro caixotão do tecto do lado direito da tribuna do Bom Jesus, que a talha dourada desta capela parece fazer sentido ou seja, "a sua Paixão não será esquecida".

À sombra desta cruz vemos um espaço repleto de anjos, querubins, serafins, seres divinos, devotos e complacentes que assistem ao espectáculo da crucificação do Senhor. Cada elemento aqui presente possui uma simbologia única que só vem a reforçar a ideia de uma crucificação simbólica, tema defendido, como vimos desde o século XII, na Miniatura que referimos do *Hortus Deliciarum* (Ver Figura 13) e também presente na imagem do Bom Jesus.

[271] Acerca da talha dourada da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos consultar o Apêndice iconográfico 2, figuras B e B1

[272] Esta expressão refere-se a um dos 32 versículos presentes no tecto da capela-mor. Este em particular relembra a eternidade do sacramento instituído durante a Última Ceia do Senhor (a Eucaristia).

O Bom Jesus na Cruz! Uma expressão serena no meio de tantos seres celestes que choram e se contorcem e parecem pairar no ar com as suas vestes ondulantes, assistindo impassivelmente com as mãos no peito a cada um dos oito passos da Paixão do Senhor, parecendo querer dialogar com quem visita este espaço, apontando, gesticulando e trocando olhares entre si que confluem num único ponto, a tribuna do Bom Jesus que se assemelha a um pórtico triunfal encimado por um escudo que representa simbolicamente as cinco chagas de Cristo e, consequentemente o encomendante de toda esta obra de talha dourada que enquadra esta imagem.[273]

Comecemos por analisar isoladamente, embora de forma generalizada, cada um dos elementos aqui existentes e constataremos que todas as formas aqui presentes se referem ao mesmo espaço – a tribuna com a imagem do Bom Jesus.

### Os Anjos da capela-mor: sua iconografia e iconologia

Os anjos [274]presentes na capela-mor representam uma amostra significativa da hierarquia celeste[275] e estão aqui representados para servir a Deus e aos homens enquanto pedagogistas da Sagrada Escritura e dos Mistérios da Paixão do Senhor.

Atendendo ao estudo de Luís Casimiro, acerca da representação dos anjos, podemos considerar os seguintes aspectos acerca da sua natureza e iconografia.

---

[273]Acreditamos desde já que o escudo "simbólico" que representa as cinco chagas de Cristo poderá estar relacionado com o Brasão da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos que também ostenta as cinco chagas de Cristo na divisa do lado direito. Acerca deste assunto consultar o Apêndice iconográfico2, e relacionar as figuras E3 e E4

[274] Acerca das figuras dos anjos tocheiros, querubins e putti presentes na talha da capela-mor consultar o Apêndice iconográfico 2, figuras C, C1 a C4; D1 a D4; E1 aE5

[275] Embora não possamos entrar em grandes considerações acerca da influência do pensamento cristão acerca da hierarquia celeste gostaríamos de referir duas obras essenciais para compreendermos os contornos associados ao estudo da angeologia. Os Anjos são espíritos destinados a servir Deus enquanto mensageiros. As suas hierarquias e funções são referidas no Génesis (3,24), em Isaías (6,2); na Epístola aos Efésios (1,21); na Epístola aos Colossenses (1,16); na Primeira Epístola de S. Pedro (3,22) na Primeira Epístola aos Tessalonicenses (4,16) e na Epístola de S. Judas (9). O estudo da hierarquia celeste foi um tema profundamente debatido na patrística dos primeiros séculos da igreja porém é no estudo *De Coelesti Hierarchia*, de Pseudo Dionísio Areopagita que encontramos uma hierarquia pré estabelecida. A primeira hierarquia de anjos é constituída pelos Serafins, Querubins e os Tronos; a segunda é constituída pelas Dominações, Virtudes e Potestades e a terceira hierarquia é constituída pelos Principados, Arcanjos e Anjos. S. Tomás de Aquino, conhecido como Doutor Angélico, na obra *Suma Theologica* defende a mesma hierarquia avançada por Pseudo Dionísio Areopagita. Neste estudo S. Tomás tece considerações acerca da origem, natureza e hierarquia dos Anjos elementos que consideramos para esta análise, embora não com a mesma dimensão dada pelo autor. Acerca deste assunto consultar as seguintes obras: DIONÍSIO, Areopagita – *De Coelesti Hierarchia* – obra disponível on-line para consulta no Website: http://www.esoteric.msu.edu/VolumeII/CelestialHierarchy.html; S. Tomas de Aquino – *Suma Theologica* I questões 50 a 64 – obra disponível on-line para consulta no Website:
http://permanencia.org.br/drupal/node/8

> *"A Sagrada Escritura não faz uma referência directa à criação dos anjos, mas a reflexão cristã apresenta-os como seres criados, a sua existência fica a dever-se à acção de Deus, único princípio criador de tudo quanto existe. No Novo Testamento, conhece-se, apenas, uma passagem dos evangelistas sinópticos que nos elucida quanto ao seu carácter de seres imortais (Lc 20, 36), enquanto outras contêm, de forma implícita, uma referência à inutilidade da discussão do seu sexo (Mt 22,30; Mc 12,25; Lc 20,34-36). Nos vários relatos onde se descreve a actuação dos anjos junto da humanidade, aquelas criaturas celestes são apresentadas com forma humana e quase sempre como «homens». Essa é a identificação feita na maioria das expressões artísticas que os representam podendo aparecer, também, com aparência feminina, como se descreve na visão de Zacarias, onde, aliás, se mostram portadores de asas (Zc 5, 9)."*[276]

O estudo da iconografia dos anjos permite constatar que geralmente estes são representados sob a forma humana e com asas, atributo que realça a sua função celeste enquanto guardiões (Exército celeste, [1Rs 22,19] ) e mensageiros de Deus.

Ainda que S. Tomás de Aquino refira que os anjos são seres incorpóreos[277], este factor não impediu os artistas de os representar sob a forma humana evidenciando simultaneamente gestos, atitudes e estados psicológicos. Émile Mâle, no seu estudo acerca da arte após o Concílio de Trento, confirma que os anjos se tornaram uma presença constante dentro das igrejas italianas, ocupando um espaço privilegiado enquanto espectadores de todas as representações artísticas relativas à vida da Virgem, de Cristo e sobretudo da sua Paixão, esquema que foi imitado nas igrejas portuguesas, durante o reinado de D. João V ,e de que é um excelente exemplo a capela-mor da igreja matriz de Matosinhos .[278]

A colocação de imagens esculpidas de anjos nos altares das igrejas tornou-se mais frequente após o século XVI. O tratado De *Picturis et imaginibus Sacris* de Johanes Molanus, datado de 1570, confirma a iconografia dos anjos que acima citamos e relembra a necessidade de colocar imagens de anjos nas igrejas, enquanto símbolos da majestade e presença divina no sacrifício da mesa de altar durante a Missa.

---

[276] CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – A *Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500- 1550). Análise Geométrica, Iconográfica e significado Iconológico* (…) p.525

[277] S. Tomás de Aquino – *Suma Theologica* I, questão 50 – obra disponível on-line para consulta no Website: http://permanencia.org.br/drupal/node/8

[278] MÂLE, Émile – *L'art Religieux de la fin du XVI eme Siècle ,du XVII eme Siècle et du XVII I eme Siècle.Étude sur l' Iconographie après le Concile de Trente* – Paris : Librairie Armand Colin, 1951, Cap. 7, Livro II,p.301

> *"Ils sont reproduits sous l'aspect humain, pour les fidèles comprennent à quel point ils ont de l'inclination pour le genre humain et comme ils sont preparés au service de Dieu (...) les ailes signifient de quelle promptitude dans leur serviceils font montre à l'égard de leur Dieu qui est aussi le nôtre, mais aussi à notre égard (...) l'eglise place volontiers les anges sur les colunnes des autels (...) nous contemplons sur les images avec quel respect les puissances angéliques, sur les autels se tiennent devant l'aparition de la divine majesté et en même temps intercèdent pour nous auprès d'elle. "* [279]

O mesmo autor refere ainda as normas que os artistas devem considerar (seguindo os Decretos Tridentinos) para a representação dos anjos.

> *"Dans les images de bons anges,il faut veiller tant à la forme extérieure du corps qu'á son habillement et à tout ce qui les complète (...)ils sont peint avec un corps entier et parfait(…) ils sont figurés seulement par une tête ailée .Dans le deux cas, les anges reproduisent l'apparence humaine et sous leur aspect éblouissant et noble,ansi qu par le forme de jeunnes hommes,ils attirent à eux l'esprit de ceux qui les regardent (...)de sort qu'ils apparaissent nus et sans vêtement,tantôt il correspond à leur dignité. Alors ,soit il est militaire et conçu en vue du combat, soit il este en rapport avec la paix, de sorte qu'ils se livrent aux regards vêtus de blanc, le torse et les reins ceints,parés de pierres précieuses,soutenus par deux ailes (...)On leur donne le glaive tournoyant, la croix, le fouet, la cithare et les autre instrumnents de la Passion du Seigneur (...) la nudité, chez les anges , elle est signe de vertu, de sainteté, d'immortalité et d'innocence.(...) les anges sont placés sur les colonnes des autels pour signifier qu'ils assistent en personne aus redoutables sacrifices de la messe . "*[280]

Pensamos ter encontrado neste tratado as principais linhas orientadoras que poderão ter influenciado a iconografia dos anjos presentes na capela-mor, sobretudo a dos anjos tocheiros situados nas ilhargas da capela-mor e nas tribunas dos profetas Nicodemos e José de Arimateia, perfazendo um total de 14 anjos tocheiros (10 nas ilhargas da capela-mor, cinco de cada lado, e quatro anjos tocheiros que ladeiam as tribunas dos profetas, dois de cada lado) [281]. A presença destes anjos nesta capela-mor pode ser entendida pela sua função enquanto "espectadores" e devotos da Paixão do Senhor. São várias as passagens bíblicas que referem a presença de anjos perto de Jesus ao longo da sua vida terrena.

> Os anjos estão presentes nos seguintes acontecimentos:
> - No anúncio do nascimento do Messias à Virgem (Lc 1, 26-38)

[279]Optámos por citar a versão francesa do Tratado *De Picturis et imaginibus Sacris* de Johanes Molanus. Acerca deste assunto consultar: MOLANUS, Johanes – *Traité des Saints images* –Paris , Éditions du Cerf, 1996, Livro III,Cap.40,pp. 438-440

[280] *Ibidem,* Livro III,cap.41, pp.441-445

[281] Acerca dos anjos representados na capela -mor consultar o apêndice iconográfico 2, Anjos tocheiros, figuras C, C1 a C4; Querubins, putti e atlantes, figuram D1 aD4; Anjos genuflectidos no remate dos arcos e tribunas com as Arma Christi, figuras E1 a E3, E5;anjos da moldura do painel que representa Cristo Ressuscitado em Glória, figura I2

-Anúncio aos Pastores do nascimento de Jesus (Lc 2,8-ss)
-Aconselham a Sagrada Família a partir para o Egipto (Mt2,13)
-Acompanham e servem Jesus no deserto depois de este ter sido tentado pelo Diabo (Mt4,1-11;Mc1,12-13;Lc 4, 1-13)
-É um anjo que conforta Jesus quando este entra em agonia no Getsémani (Lc 22,43)
-São os anjos que anunciam a Ressurreição do Senhor às mulheres que o acompanharam no Calvário
- São os anjos que anunciarão a volta de Jesus (Lc 9,26 ; Hebr.1,10-11).

Parece-nos lógica a presença dos anjos tocheiros na capela-mor pois sua natureza obriga-os a guardar, a proteger e a servir a Deus.

Um olhar atento perante estes anjos, sobretudo os das ilhargas (obra de parceria entre Luís Pereira da Costa e Ambrósio Coelho)[282], permite constatar a sua atitude de adoração à imagem de Jesus crucificado (Ver Apêndice iconográfico 2, figura C). Pensamos ter encontrado uma obra que poderá ter servido de influência para a ideologia que os anjos tocheiros da capela-mor de Matosinhos representam. Referimo-nos ao tecto da Sacristia da igreja de Gesù em Roma, no qual está representada a hierarquia celeste em sagrada devoção ao Corpo de Cristo, representado num tabernáculo sob a forma de um cálice e uma hóstia (Santíssimo Sacramento) (relacionar figuras 48,48 A, 48B com a figura 49).

A atitude expressa nos anjos tocheiros da capela-mor da igreja de Matosinhos (figura 49) comunga do mesmo sentimento de piedade e devoção dos anjos do tecto da Sacristia da igreja de Gesù (figura 48B).

Os anjos da capela-mor de Matosinhos estão igualmente trajados com ornamentos preciosos, vestes sumptuosas que imitam tecidos luxuosos, estão representados de pé e inclinados para a tribuna, silenciosos mas com uma atitude de adoração ao Corpo de Cristo, prestando culto à imagem do Bom Jesus que representa o sacramento que os Homens tiveram coragem de negar (a Eucaristia).

Estes anjos reflectem a iconografia defendida por Molanus e que anteriormente citamos. Estes seres celestes são únicos em expressões e singulares pela sua aparência, pois neste espaço não encontramos um anjo igual ao outro (Ver Apêndice iconográfico 2, figuras C a C4), tal como defende S. Tomás de Aquino, *"cada anjo é uma criatura única diante de Deus e não há nenhum outro que se lhe assemelhe segundo sua perfeição, pois Deus criou simultaneamente uma multiplicidade de indivíduos especificamente únicos e diversos entre si."*[283]

[282] Acerca deste assunto consultar a descrição que fizemos da obra, aquando a encomenda dos anjos tocheiros e putti a Ambrósio Coelho no ponto 1.3.2 do Capítulo II, consultar também o Anexo 2, tabela 1
[283] FAITANIN, PAULO – *A Hierarquia Celeste. A Angeologia de Santo Tomás de Aquino* – Cadernos da Aquinate nº5, Rio de Janeiro: Instituto Aquinate, 2009, pp.10-18







Figuras 48 e 48 A – "Adoração do Santíssimo Sacramento" ,
Agostino Ciampelli, século XVII
Tecto da Sacristia da igreja de Gesù em Roma




Figura 48 B – Pormenor dos anjos do tecto da Sacristia da Igreja de Gesù em Roma

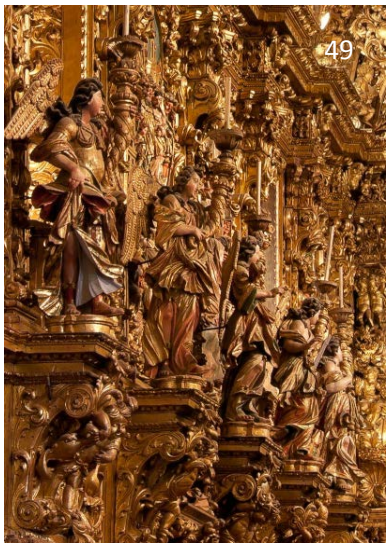



Figura 49 – Pormenor dos anjos tocheiros das ilhargas da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos (lado do Evangelho)

Se considerarmos a disposição destes anjos no espaço da capela-mor podemos constatar que estes se distribuem simetricamente cinco a cinco colocados em mísulas e sustentados por atlantes[284] (crianças), entre os oito painéis narrativos da Paixão do Senhor que se situam nas ilhargas da capela-mor.[285] São eles que iluminam com as suas "arandelas" (Tochas) as cenas da Paixão de Cristo que estão neste espaço representadas e são duas as imagens de anjos guerreiros (*"Potestades")* representados logo à entrada da capela-mor nas duas primeiras mísulas, de cada lado, sob a forma de anjos trajados com couraça[286] e que têm como missão proteger este espaço. Para além dos anjos tocheiros encontramos outros seres celestes na capela-mor, distribuídos pelas paredes, colunas, capitéis, arcos, frisos, entablamentos, ocupando todo o espaço disponível para também eles poderem presenciar a crucificação do Senhor (ver Apêndice iconográfico 2, figuras C a C4,D1 aD4, E1a E5).

Estes seres celestes são representados sob a forma de crianças, ora vestidas ora nuas, e são eles que decoram a capela-mor com vários elementos alegóricos tais como os anjos que ostentam as *Arma Christi* (ver Apêndice Iconográfico 2, figuras E1 a E5), os anjos que ostentam os escudos com as representações do Sol e da Lua, alegorias do dia e da noite (Ver Apêndice iconográfico 2, figuras G1 a G4), as cabeças de anjos que decoram o espaço das molduras, dos capitéis e colunas; os anjos que ostentam escudos, bilhas, fitas, laços, festões e grinaldas preenchendo todo o espaço arquitectónico com as mais variadas representações vegetalistas, (folhas de acanto, rosas, margaridas, girassóis, festões e grinaldas de flores entrelaçadas) que dão a sensação de se tratarem de "rendas" que pendem sob a tribuna do Bom Jesus e as ilhargas da capela-mor, envolvendo até o espaço do entablamento no arranque dos arcos da abóbada do tecto como se demarcassem este espaço com a sua delicadeza e divindade (ver Figura 50 e o Apêndice iconográfico 2,figuras C, D1,D4,E1,F1,F9,H3,I2).

[284] Acerca dos atlantes e crianças (putti) ver o Apêndice iconográfico 2, figuras D1 a D4
[285] Acerca da disposição dos Anjos tocheiros e dos painéis narrativos da Paixão do Senhor consultar o anexo 3, Esquemas 2.1 e 2.2 e o Apêndice iconográfico 2, figura C
[286] Acerca dos dois anjos trajados com couraça ver o Apêndice iconográfico 2, figuras C e C2



Figura 50 – Pormenor dos anjos que ostentam grinaldas de flores situados no arranque dos arcos da abóbada do tecto da capela-mor

### Os oito painéis narrativos da Paixão do Senhor

Nas ilhargas da capela-mor vemos narrada em oito painéis esculpidos em baixos-relevos a Paixão do Senhor. Estes painéis inserem-se dentro do gosto, por nós já citado, dos painéis em relevo inseridos retabilisticamente que vemos surgir entre os séculos XVII e XVIII, manifestação artística muito apreciada no contexto artístico portuense.

Os painéis simbólicos da Paixão de Cristo da igreja de Matosinhos destacam-se não só pela qualidade e perfeição das suas representações, mas em grande parte por estes painéis serem as "ilustrações" dos versículos pintados no tecto desta capela-mor. Por esta razão, ao analisá-los citaremos os versículos que os identificam e analisaremos a importância de cada um dos temas tratados nestas "estações" da Paixão do Senhor que representam a trajectória de Jesus nos últimos dias da sua vida terrena na cidade de Jerusalém.

Gostávamos de referir que encontramos referências e semelhanças iconográficas presentes nestes painéis em algumas gravuras inspiradas na Paixão do Senhor presentes nas seguintes obras:

- *Biblia Pauperum* e *Hortus Deliciarum*;
- *Flos Sanctorum* em linguagem português de 1513[287];

[287] CAMPIS, Herman; RABELO, Alberto – *Flos Sanctorum em Linguagem português* – Lisboa : [s.n.], 1513.

- *Passionarium*[288]
-*"Pequena" e "Grande" Paixão* de Albrecht Dürer[289]

A influência directa destas gravuras na composição dos painéis da capela-mor foi um tema que infelizmente, pela brevidade que este estudo requere, não permitiu o seu aprofundamento. Ainda assim considerámos o estudo " *Imagens de papel*"[290] de Frei António José de Almeida , um excelente ponto de partida para o estudo das referências possíveis às influências iconográficas que as gravuras da Paixão, importadas desde o século XVI ,exerciam sobre os artistas na composição das pinturas portuguesas desde a mesma altura. Pensamos ter encontrado aqui algumas influências que poderão ter sido motivo de inspiração dos painéis da capela-mor, obra de Ambrósio Coelho. Sempre que possível referiremos algumas dessas influências comparando-as com os referidos painéis. Relativamente ao estudo dos temas representados nestes oito painéis, gostaríamos de referir, no QUADRO 2, a sua possível referência com a meditação e celebração da liturgia da Semana Santa ,celebrada através do canto dos vários episódios da Paixão do Senhor segundo os Evangelistas, bem como a possível relação dos temas aqui representados com as *"Meditações"* recomendadas por Frei Filipe das Chagas[291] durante a Semana Santa

[288] CRISTO, Estêvão – *Liber Passionum* de Estêvão de Cristo, Lisboa, 1595; Esta obra e outras congéneres encontram -se digitalizadas na base de dados digital da Biblioteca Nacional de Portugal e reúnem um conjunto significativo de gravuras da Paixão do Senhor.

[289] A "Pequena" e "Grande " Paixão de Dürer resultam do trabalho do gravador alemão entre 1509 e 1512. Estas gravuras manifestam a referência iconográfica dos episódios da Paixão de Cristo narrados nos painéis das ilhargas da capela-mor de Matosinhos. O primeiro ciclo de gravuras da Paixão surge por volta de 1490 ainda sobre nítida influência das gravuras da Paixão de Martin Schongauer, desenvolvendo posteriormente várias gravuras sobre o tema da Paixão do Senhor. Alguns autores defendem que Dürer ao longo da sua vida desenvolveu seis ciclos de gravuras da Paixão. A Pequena Paixão contemplava 36 gravuras e a "Grande"Paixão contemplava 12 gravuras ligeiramente de dimensões maiores. Os temas desenvolvidos estão associados à Narrativa da Paixão, embora se incluam temas secundários que se destacam-se pelo valor iconográfico, como por exemplo, *A Queda do Homem,* a *Expulsão do Paraíso,* a *Anunciação, Verónica ostentando o Sudário, a* A*scensão, o Pentecostes* e o *Juízo Final.* Acerca da influência e Iconografia das Gravuras da Paixão de Albrecht Dürer consultar: ALLAN .John M. A. – *The Humiliation and exaltation of our Redeemer in 32 prints, representing the original Wood-blocks of Albert Dürer* – Londres: George Routledge & Co., 1856; FLINT, Clarissa D. - *The Great Passion of Albrecht Dürer*- Artigo [Online] // Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951), Vol.29, nº5 (Set. -Oct., 1935), p.61-65, 1965. Acedido a: 09 de Dezembro de 2010, dísponível em: http://www.jstor.org/stable/4119229. ; HASS, Angela - *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: "The Small Passion" and the Engraved Passion". Iconography, context and Spirituality* - Artigo [Online]. // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63 Bd., H. 2 (2000),pp.169-230 .Acedido a 12 de Dezembro de 2010, disponível em : http://www.jstor.org/stable/1594938

[290] Acerca da influência das "imagens de papel" presentes nas iluminuras e gravuras divulgadas pelo Flos Sanctorum e obras congéneres consultar: ALMEIDA, Frei António José de, OP – *Imagens de papel. O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513 e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário OP. A Problemática da sua ilustração xilográfica* – Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Tese de Doutoramento em História da Arte, sob a orientação do Prof. Doutor Fausto Sanches Martins, 2005

[291] CALVO, Pedro; CHAGAS, Filipe das; RODRIGUES, Jorge – *Paraphrasis do psalmo Beati Immaculati in via 118.Cõposta pello P. M. Fr. Pedro Calvo…. Com um modo breve de ter oração*

(Ver QUADRO 3). Acreditamos estar perante um caso raro, complexo, mas no entanto extraordinário da celebração iconográfica do Tríduo Pascal[292] e, consequentemente das cerimónias litúrgicas da Semana Santa. Estes painéis são únicos na freguesia de Matosinhos, a riqueza de elementos iconográficos e iconológicos representados nestes oito painéis esculpidos e no painel pintado que representa Jesus Ressuscitado acentuam ainda mais a majestade da figura de Jesus Cristo e do seu Sacrifício aqui simbolizados pela imagem do Bom Jesus. Vejamos então atentamente cada um destes painéis.

QUADRO 2 – Relação dos temas iconográficos presentes nos Painéis da Paixão do Senhor da Capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos com as celebrações da Paixão do Senhor na liturgia da Semana Santa celebrados segundo o Passionário de Estêvão de Cristo

| Painel | Referência Litúrgica da meditação da Paixão durante a Semana Santa segundo o Liber *Passionum* de Estêvão de Cristo /Dias da Semana |
|---|---|
| 1. Painel da Última Ceia / 2. Oração e Agonia no Horto | Domingo de Ramos |
| 3.Jesus perante os sacerdotes | Terça – feira |
| 4.Flagelação de Jesus | Quarta-feira |
| 5.Cena de opróbrios | Quinta-feira |
| 6.Ecce Homo /7.Cristo a caminho do Calvário /8. Crucificação do Senhor | Sexta-feira (Adoratio Crucis) |

*mental e meditação da Payxão, repartidas pellos dias da somana.* Ordenadas pello Padre Filipe das Chagas, Lisboa: por Jorge Rodrigues, 1618 pp.91-122

[292] A Celebração do Tríduo Pascal inicia-se na Quinta – feira Santa e prolonga-se até à madrugada de Domingo (Vigília Pascal do Sábado Santo). A liturgia religiosa aconselha as seguintes leituras Bíblicas: Quinta – feira Santa: Ex. 12,1-8.11-14; Sal. 116(115), 3-4,6-7,8.9; Cor 11,23-26; Jo 13,1-15; na Sexta-feira Santa: Is. 52,13-53,12; Sal. 31(30), 2 -6 e ss.;Hebr. 4,14; 5,7-9 e Paixão do Senhor segundo S. João, Jo 18,1-19,42. Para além destas leituras poderão ser consultadas as leituras que citámos no Anexo 3, Tabela 4

QUADRO 3 – Relação dos temas iconográficos presentes nos Painéis da Paixão do Senhor da Capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos com as *Meditações* recomendadas para os dias da Semana Santa da Quaresma de acordo com Frei Filipe das Chagas

| Painéis | Meditações para os dias da Semana Santa /Dias da Semana |
|---|---|
| 1. Última Ceia +cerimónia do Lava-pés (painel da Capela do Santíssimo Sacramento) | Domingo de Ramos |
| 2.Oração no horto | Segunda – Feira |
| 3.Cristo Perante os Sacerdotes | Terça – feira |
| 4.Flagelação de Jesus | Quarta-feira |
| 5.Cena de opróbrios | Quinta – feira (Tríduo Pascal) |
| Mistérios da Cruz: 6. Ecce homo / 7.Cristo a Caminho do Calvário/8.Crucificação do Senhor + Adoração da imagem do Bom Jesus | Sexta – feira Santa (Adoratio Crucis /Tríduo Pascal) |
| Da morte e sepultamento do Senhor (Cerimónia do Sepulcro de Cristo na Capela dos Passos) | Sábado Santo (Tríduo Pascal) |
| Painel da Ressurreição em glória (Tecto da capela-mor) | Domingo da Ressurreição |

### 1. O painel da "*Última Ceia"* do Senhor: versículo no tecto da capela-mor que o identifica "*Passionis Suae Memorialle Perénne*"[293]

A leitura iconográfica dos painéis da capela-mor inicia-se no lado da Epístola, junto da tribuna do Bom Jesus com a representação iconográfica da Instituição da Eucaristia (I Cor.11,23-25) celebrada durante a Última Ceia do Senhor.[294] Neste painel vemos representada a Última Ceia, aqui vemos representado Jesus situado ao centro e rodeado pelos seus apóstolos após a consagração do pão e do vinho (Transubstanciação) através dos quais instituiu simbolicamente a Sagrada Eucaristia, Sacramento eterno e consagrado até que o Senhor volte novamente.

[293]Acerca deste assunto ver o painel da Última Ceia no Apêndice iconográfico 2, figura F1 e o versículo1 na tabela1 do Anexo 3.Para cada painel que analisarmos de agora em diante é necessário consultar o Anexo 3, Esquema 3.1 e a tabela 1.

[294] Acerca da leitura iconográfica dos oito painéis situados nas ilhargas da capela-mor consultar o Anexo3, Esquemas 2.1 e 2.2

O painel da Última Ceia da igreja do Bom Jesus parece ter como fonte iconográfica, o Evangelho de S. Lucas. *«Jesus ordenou que preparassem a ceia da Páscoa. Os apóstolos perguntam "onde queres que a preparemos?", ao que Jesus responde:"Ao entrardes na cidade, encontrareis um homem carregando uma bilha de água, segui-o até à casa que ele entrar e direis ao dono onde está a sala em que comerei a Páscoa com os meus discípulos?". Ele vos mostrará no andar superior uma grande sala mobilada e ali fazei os preparativos» (Lc* 22,7-14)

Esta passagem descreve o cenário onde vemos a ceia a ser celebrada (figura 51 B). Analisando iconograficamente o painel da "Última ceia" podemos ver a narração deste episódio precisamente no momento em que Jesus anuncia a traição de um dos apóstolos e estes entram em alvoroço para saber qual deles o trairá. Antes deste momento Jesus já purificara os apóstolos na cerimónia do "Lava-pés" (Jo. 13,1-20), tema que vemos representado na capela do Santíssimo Sacramento (ver Apêndice iconográfico 3, figura J3) e que simboliza a humildade de Cristo enquanto servo de Deus, lição que ensina aos seus discípulos, afirmando no entanto que nem todos foram purificados referindo assim a traição de Judas (Jo.13, 21-30).

A cena desenvolve-se numa sala mobilada e decorada com algum requinte (tal como nos descreve S. Lucas) ao fundo podemos ver alguns "apontamentos" arquitectónicos, como colunas e arcos e uma espécie de escada que conduz a um "camarote " onde assistem à cena quatro figuras (figura 51 A) como se presenciassem ao desenrolar dos actos de uma peça de teatro, esquema que tem ascendência, por exemplo, na Capela Cornaro, em Santa Maria della Vittoria, na qual os espectadores assistem ao Êxtase de Santa Teresa. No caso do painel da Última Ceia estes personagens anónimos presenciam a experiência mística da Instituição da Sagrada Eucaristia.

Ao Centro da composição surge um dossel de cor verde sob o qual está Cristo que se encontra sentado ao centro de uma mesa rectangular[295]disposta ligeiramente em diagonal para conferir profundidade à cena. Jesus está rodeado pelos apóstolos que por sua vez apresentam rostos individualizados, posições, gestos e estados psicológicos diversos . Da cena destacam-se as figuras de S. João, cuja cabeça está sobre a mesa, e Judas que se encontra do outro lado da mesa e cuja mão está sobre ela. A figura de Judas está virada

[295] Segundo Réau, a forma rectangular da mesa foi adoptada a partir do século XI por se adequar aos costumes ocidentais., tanto litúrgicos como domésticos. Acerca des assunto consultar: RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), p.427

para o exterior da composição como que se preparando para sair, na outra mão tem o saco com as 30 moedas, símbolo da sua traição. Ainda na mesma representação surgem representados três "servos" do lado esquerdo um homem que segura um cesto com loiças e do lado direito uma mulher que segura uma bilha de água e uma sineta. Junto da mulher surge uma criança que olha para o exterior da cena funcionando quase como uma "figura de convite". No chão surge a figura de um cão que rói um osso, que podemos interpretar como uma figura de mau "agoiro"que analisada poderá ser uma possível referência ao Gólgota, local onde Jesus será Crucificado. Em toda a cena a cor[296] dominante é o dourado, surgindo uns apontamentos de laranja, verdes e rosas que conferem simbolicamente a toda a cena um forte sentimento de mágoa pela traição anunciada por Cristo.







Figuras 51 A e 51 B – Pormenores do Painel da Última Ceia situado no lado da Epístola da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

**2. O painel da "*Oração no horto*": versículo no tecto da capela-mor que o identifica: "*Factus in Agonia Prolixus orabat*" [297]**

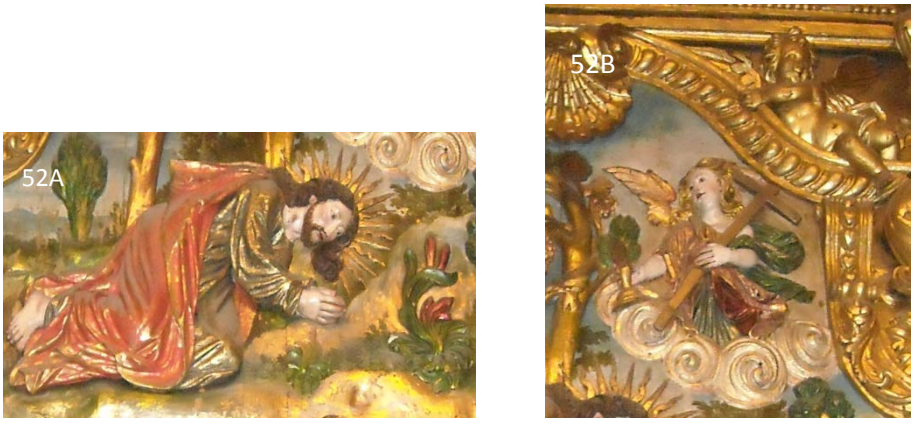
Após a Ceia Jesus retirou-se com os apóstolos para o Getsémani e aí entrou em oração. A "Oração no Horto " é um dos temas do ciclo da Paixão mais representados. Este episódio é referido nos evangelhos de Mateus, (26,36-46); Marcos, (14,32-42)e Lucas

[296] Acerca da simbologia das cores dos painéis consultar a partir de agora o Anexo 3, Tabela 5
[297] Acerca do painel da "Oração no horto" consultar o Apêndice iconográfico 2, Figura F2 e o versículo 2 da tabela 1 do Anexo 3

(22,39-46) como "*Suprema angústia*". O Evangelho de S. João refere – se a este episódio como "*Jesus ora ao Pai em Favor de si mesmo"*.

É precisamente a importância da oração que este painel refere. Aqui vemos o jardim do Getsémani onde Jesus, pressentindo os sofrimentos a que iria ser exposto, se prostra no chão a orar em agonia pedindo ao Pai, se possível para afastar este cálice dele (Mt 26,39). É a partir deste momento que começa verdadeiramente a Paixão do Senhor, marcado pela entrega simbólica da cruz e do cálice estendidos pelo anjo que o vem reconfortar (Figura 52 B) envolto numa nuvem. Este ser celeste, entre tantos outros presentes na capela-mor, pode ser visto acima da figura de Jesus que se encontra prostrado no chão (figura 52 A). O anjo estende-lhe o cálice e a cruz, pois Jesus aceita sua missão dizendo "*Não se faça todavia a minha vontade mas a tua"* (Lc 22,41). O cálice e a cruz são alegorias da Paixão do Senhor, que está prestes a acontecer quando Judas entrar no Jardim com os guardas do Sinédrio para levar Jesus para junto dos sacerdotes. Na parte inferior da composição encontram-se os Apóstolos preferidos de Jesus, S. Pedro, S. Tiago e S. João que se encontram adormecidos e alheios ao que se está a passar no jardim.

A decoração deste painel mostra-nos a representação de um jardim cuidado, onde os tons de verde, das árvores e o azul celeste do céu representam a esperança e a fé de Cristo. As cores dominantes são uma vez mais o dourado, o azul, alguns tons de verde e alguns tons de ocre e vermelho. A composição, à semelhança dos outros painéis está envolta numa moldura que surge adaptada à forma do painel e representa iconograficamente motivos vegetalistas, conchas e anjos.




Figuras 52 A e 52 B – Pormenores do Painel da "Oração no horto" situado no lado da Epístola da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

### 3. O painel de "*Jesus Perante os Sacerdotes":* versículo no tecto da capela-mor que o identifica: *"In Funiculis Adam trahebam eos in viniculis caritatis"* [298]

Após Jesus orar no horto entra no Jardim Judas e beija-o dando o sinal aos guardas que o vinham prender para o entregar aos sacerdotes (Mt 26,57-68;Mc 14,53-72; Lc 22,47-54; Jo 18,1-11). Neste painel vemos Jesus já preso e presente diante de Caifás e do Sinédrio onde Nicodemos e José de Arimateia tinham assento [299](Mt 26,57-75;Mc 14,53-72;Lc 22,54-71;Jo 18,13-27)." *E tendo prendido Jesus conduziram-no a Casa de Caifás, onde os Escribas e os Anciãos se tinham reunido. Entretanto os homens que aguardavam Jesus escarneciam dele e davam-lhe bofetadas". (Lc.22,54-55).*

Neste passo podemos imediatamente reconhecer a figura de Jesus que se encontra de pé perante os sacerdotes, amarrado e cercado de soldados , mas com uma atitude serena não ripostando com violência às humilhações a que o sujeitam (Figura 53B). Esta atitude tem referência no versículo 5 do tecto da capela-mor, que cita Oseias, Capítulo 11,versículo 4 *"Segurava-os com laços humanos (…) fui para eles alimento",* uma referência ao sacrifício inocente de Jesus nas mãos dos sacerdotes como confirma Isaías ao falar do servo sofredor, *"Era desprezado (…) homem das dores, experimentado nos sofrimentos (…) ferido e humilhado"* (Is.53,3-4).

A cena passa-se num espaço arquitectónico que aparenta ser um pátio. Ao fundo numa janela de um edifício, vemos duas figuras, uma feminina e outra masculina, que espreitam a cena e que poderão ser interpretadas como Pilatos e sua mulher Cláudia (Figura 53 A), figuras que receberão de seguida Jesus e tentarão, em vão ,dissuadir os judeus da intenção de condenar Jesus (Mt 27,19). Por detrás da figura de Cristo, vemos um grupo de cinco soldados que o têm amarrado com vários lanços de corda e que escarnecem dele, sendo estes cinco soldados que crucificam Jesus no painel da crucificação.

Os sacerdotes interrogam Jesus com a intenção de o condenar . No lado direito vemos Anás e Caifás que apontam e interrogam Jesus com escárnio. Em baixo do dossel

[298] Acerca do painel de "*Jesus perante os Sacerdotes* " consultar o Apêndice iconográfico 2, Figura F3 e o versículo 5 da tabela 1 do Anexo 3

[299] ZILLES, Urban (Coord.) – *Evangelho de Nicodemos* – In: *Evangelhos Apócrifos* – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p.192

vemos o Sumo sacerdote de pé que questiona Jesus *"És tu o Cristo o filho de Deus*?"(Mc 14,60) , mas Jesus nada responde.

Atrás do Sumo Sacerdote estão representadas duas figuras masculinas com alguma idade e com turbante na cabeça, interpretámo-las como sendo Nicodemos e José de Arimateia (ver figura 53B) que estiveram presentes no Julgamento de Jesus , personalidades que após a morte de Jesus na cruz reclamam o seu corpo junto de Pilatos e presidem ao seu sepultamento. São estes os profetas ,que dispostos em nichos particulares junto da tribuna do Bom Jesus, ostentam nas mãos os símbolos do Sepultamento de Jesus (o sudário e a tenaz). As cores dominantes são o dourado, ocres, vermelhos e algumas variantes de verde que vão desde o verde "vivo" ao verde azeitonado.







Figuras 53 A e 53B – Pormenores do Painel de "*Cristo perante os Sacerdotes*" situado no lado da Epístola da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

**4. O painel da "*Flagelação do Senhor*": versículo no tecto da capela-mor que o identifica: "*Congregata Sunt super me flagella*" [300]**

Depois de ser ultrajado e interrogado na presença dos sacerdotes, Jesus é entregue a Pilatos pois os Judeus não possuíam jurisdição sob o direito de morte (Jo 18,31,33) entregando-lhe Jesus para que este o condenasse (Mt 27,11-26; Mc 15,1; Lc23,1-25; Jo

[300] Acerca do painel da "*Flagelação do Senhor* " consultar o Apêndice iconográfico 2, Figura F4 e o versículo 6 da tabela 1 do Anexo 3

18,28). Pilatos ouviu Jesus e tentou ilibá-lo, no entanto os Judeus exigiam a sua morte. Assim, Pilatos manda flagelar[301] Jesus (Mt 27,26; Mc 15,15; Jo 19,1).

É precisamente a meditação acerca da flagelação do Senhor que o quarto painel do lado epístola da capela-mor de Matosinhos sugere. Aqui vemos representada a figura de Jesus atado à coluna sendo flagelado e dilacerado violentamente por três soldados (Figura 53B) enquanto que do alto da tribuna, com vista para esta cena, vemos representadas as figuras de um soldado, de Pilatos e de Caifás que assistem à flagelação de Jesus, confirmando assim a sentença da crucificação exigida pelos Judeus (Figura 54 A).

A versão da flagelação do painel de Ambrósio Coelho parece ter sido inspirada nas revelações de Santa Brígida. Foi revelada à Santa a Flagelação do Senhor que a descreve da seguinte forma: "*Vidi il suo corpo flagellato e straziato fino alle ossa, tanto che gli scorgevano le costele e la cosa più amara fu che, quando smisero di flagellato, ne scavarono e straziarono le carni"*.[302]

Em algumas versões, inspiradas neste relato, Jesus surge atado com as mãos acima da cabeça, noutras é agarrado pelos soldados. Durante o período barroco esta cena representava Jesus amarrado a uma coluna baixa e a ser açoitado pelos soldados. Na Idade Média a coluna da flagelação era alta, porém após o Concílio de Trento determinou-se que nestas representações a coluna seria baixa.[303] Apesar das indicações tridentinas desenvolve-se o gosto pela imagem do "*Cristo sofredor*". Referimo-nos claro, às imagens relativas ao seu flagelamento, bem como às da sua caminhada até o Monte Calvário. A temática da Flagelação desenvolve uma iconografia inspirada nos "*Mistérios Dolorosos*", de *"Cristo atado à coluna"* (popularmente designado por "Senhor dos amarrados" tema representado na ilharga da capela do Senhor dos Passos, ver Apêndice iconográfico 4, figura K10), *"Cristo recolhendo as suas vestiduras"* (após a Flagelação), *"Coração de Espinhos"* (Painel nº 5 da capela -mor, do lado do Evangelho), o *"Senhor da Cana Verde"* (Painel da ilharga da Capela do Senhor dos Passos, Apêndice iconográfico 4, Figura K11) e o *"Ecce Homo"* (Painel nº 6 da capela -mor, do lado do Evangelho), temas cuja iconografia didáctica representam Cristos ultrajados, sofredores, ensanguentados e

[301]A Flagelação era um castigo previsto pela lei hebraica (Dt 25,1-3): "azorrague de três laniares, quarenta golpes no máximo". O costume romano de flagelar o condenado antes da crucificação tinha como objectivo enfraquece-lo. Pilatos manda flagelar Jesus (Mt 27,26) antes de o entregar para o crucificar.

[302] SANTA Brígida di Suezia – *Rivelazioni* (…), *Raconto della Passioni di Gesù Cristo*, Libro 1,54, p.97

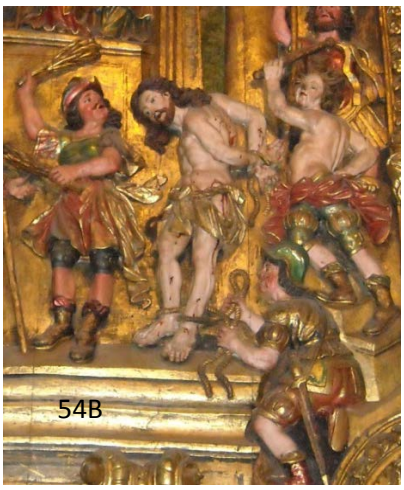
[303] RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…),p.471*

coroados de espinhos. Estas imagens devem ser entendidas como *Imagines Pietatis, imagens* piedosas que sugerem a meditação acerca dos suplícios a que Jesus se submeteu na sua Paixão, "*Sendo ele de condição divina, não se prevaleceu da sua igualdade com Deus, aniquilou-se a si mesmo tomando a forma de escravo e assemelhando-se aos homens*" (Flp 2,6-7).

Estes temas iconográficos são comuns durante o século XVII e XVIII, sendo as Crucificações os temas favoritos nas encomendas, seguidos das temáticas ligadas à Flagelação de Cristo. No caso deste painel (figura 54B), parece ter prevalecido a influência da iconografia medieval pela introdução de uma coluna alta que sustenta o corpo de Cristo flagelado que se curva ligeiramente para a frente.

A Presença de "espectadores" imita a iconografia que passou a ser frequente a partir do século XI e que a partir do século XVI passou a ser prática frequente por influência dos "teatros da Paixão"[304]. Esta tipologia iconográfica desenvolve-se na arte italiana do século XVI representando Cristo preso à coluna a ser violentamente espancado com varas e chicotes.[305] A policromia deste painel é muito rica, destacando-se o vermelho do sangue que jorra das feridas do Senhor. As cores variam entre uma gama variada de verdes, vermelhos, laranjas, ocres e claro o dourado.




Figuras 54 A e 54 B – Pormenores do Painel da "*Flagelação do Senhor*" situado no lado da Epístola da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

[304] *Ibidem*, p.473
[305] *Ibidem*, p.474

## 5. O painel da "*Cena de Opróbrios":* versículos no tecto da capela-mor que o identificam: *"Spinae se invicem compleactuntur" e "Arudinem in Dextera eius"* [306]

A "Cena de Opróbrios", assim designada pelo Evangelho de S. Mateus, refere-se aos escárnios e humilhações que Jesus sofreu após a flagelação, quando foi levado para o pátio do pretório ficando rodeado pelos soldados que lhe vestiram um manto púrpura e teceram uma coroa de espinhos colocando-a na cabeça e uma vara que colocaram na sua mão, enquanto se ajoelhavam e esbofeteavam diziam "*Salvé, Rei dos Judeus"* (Mt 27,27-30;Mc 15,16,19; Jo 19,2-3). Os versículos 7 e 8 do tecto da capela-mor referem-se a este episódio descrevendo-o através do Livro profético de Naum (1,10) e do Evangelho de Mateus (27,29). Durante a celebração da Semana Santa, é aconselhada a leitura de Isaías (53,12) que refere as humilhações expiatórias e o triunfo do servo de Deus, "*Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos* (…)",versículo que resume a temática deste painel.

A coroação de Espinhos é revelada por Nossa Senhora a Santa Brígida "*Dopo aver fatto cio, essi gli mísero sul capo una corona di spine, la quale trafisse cosi profundamente la testa di mio Figlio che i suoi occhi si coprirono di sangue, e cosi puré le orecchie e la barba".* [307]

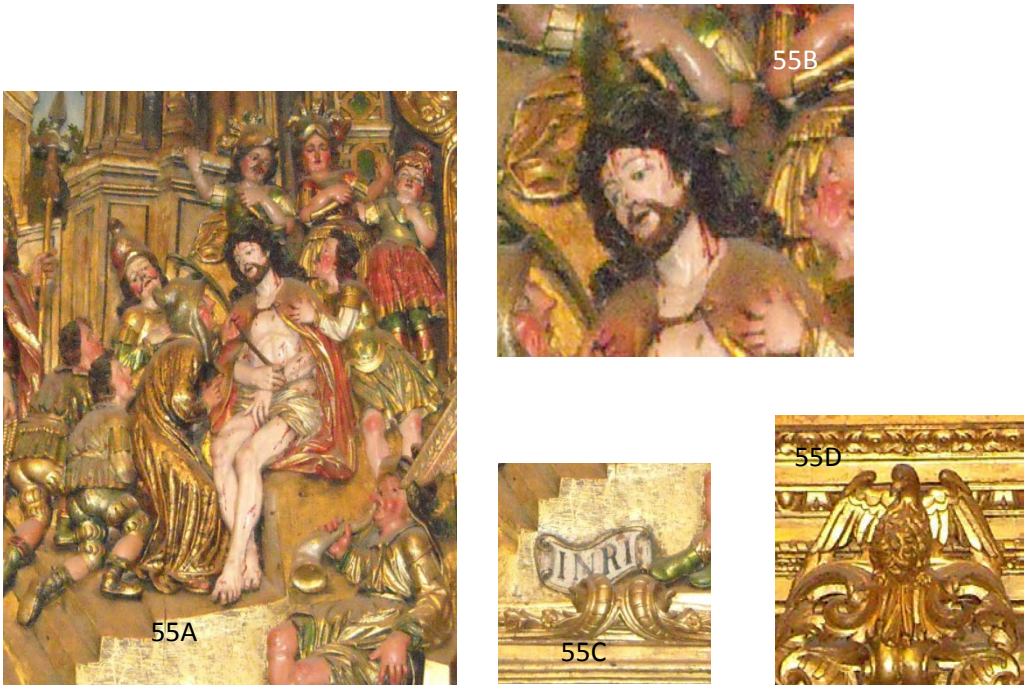
O painel da cena de opróbrios da capela-mor de Matosinhos situa-se no lado do Evangelho e representa a cena que nos é descrita por Santa Brígida. Nesta representação, Cristo aparece ao centro com um manto púrpura, e tem sobre a cabeça uma coroa de espinhos símbolo da tortura e do escárnio de que foi vítima (Figura 55 A). No seu corpo e rosto estão presentes as marcas físicas da flagelação e dos ferimentos da coroa de espinhos (Figura 55 B). No pátio do pretório, do lado esquerdo da composição, surge um homem de pé que olha para fora da cena, em baixo um outro surge deitado de olhos fechados a tocar uma pequena trombeta. Cristo está ao centro rodeado de soldados que escarnecem dele estando dois deles ajoelhados , um deles entrega-lhe uma cana para lhe servir de "ceptro". No fundo da composição vemos a inscrição *INRI* (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum)* (Figura 55 C), que resume a temática da cena - a sua condenação. Abaixo deste painel

[306] Acerca deste assunto ver o painel da Cena de Opróbrios no Apêndice iconográfico 2, figura F5 e os versículos7 e 8 da tabela1 do Anexo 3.Para cada painel que analisarmos de agora em diante torna-se necessário consultar o Anexo 3, Esquema 3.2 e a tabela 1.

[307] SANTA Brígida di Suezia – *Rivelazioni* (…), *Raconto della Passioni di Gesù Cristo*, Libro 1,54, p.98

vemos representada uma águia que morde o próprio peito (Figura 55D), tema que está presente também abaixo do painel da Flagelação do Senhor e nos remates do arco da tribuna do Bom Jesus (Apêndice iconográfico 2,Figura B1). As águias e a fénices, são símbolos de força e permanência e estão geralmente associados a Jesus, representando a sua morte e Ressurreição, simbologia defendida pelo Salmo 102 (Hebr103), versículo 5 "*É ele quem cumula de benefícios a tua vida e renova a tua juventude como a da águia*". [308]

A composição cromática é em tudo semelhante aos painéis anteriores embora neste predominem essencialmente o dourado, os tons de verde e vermelho, possivelmente simbolizando a esperança e o sangue de Cristo derramado respectivamente.




Figuras 55 A, 55 B, 55C e 55D – Pormenores do Painel da "*Cena de opróbrios*" situado no lado do Evangelho da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

[308] Para aprofundar os conhecimentos relativamente à simbologia da águia na arte religiosa consultar : LURKER, Manfred – *Diccionario de Imagenes y Simbolos de la Biblia* – Cordoba: Ediciones El Almendro,[s.d],pp.14-15

## 6. O painel do "*Ecce homo":* versículo no tecto da capela-mor que o identifica: *"Et dicit eis Ecce Homo"*[309]

Depois de terem escarnecido de Jesus e coroado a sua cabeça com espinhos os soldados levaram-no à presença de Pilatos. "*Pilatos saiu outra vez e disse-lhes "eis que vo-lo trago fora para que saibais que não acho nele nenhum motivo de acusação. Apareceu então Jesus trazendo a coroa de Espinhos e o Manto púrpura. Pilatos disse :"Eis o Homem*" (Jo. 19,4-5)" .

Esta cena é designada como a "Exibição pública de Jesus" (*Ostentatio Christi*), na qual vemos Pilatos a apresentar Jesus à multidão após a sua flagelação dizendo "Ecce Homo" (Eis o homem) (Figura 56 A). Ao dizer isto, a multidão e os sacerdotes que aguardavam no pátio gritam enfurecidos "*Crucifica-o*", ao que Pilatos responde "*Tomai-o vós e crucificai-o"* (Jo19,6) aos que os sacerdotes respondem "*Nós temos uma lei e segundo essa lei ele deve morrer (…) se o soltares não és amigo do imperador* (…)" (Jo 19,7-12) (figura 56B).

Ao ouvir isto Pilatos tenta ilibar Jesus questionando-o e alegando o seu poder para o crucificar ou soltar ao que Jesus responde "*Não terias poder algum sobre mim se não te fora dado. Por isso, quem me entregou a ti tem pecado maior*" (Jo 19,10-12). Sendo hábito a libertação de um dos presos durante a Páscoa, Pilatos questiona a multidão acerca de quem deverá soltar, de um lado Barrabás, um homicida ou Jesus acusado de se proclamar rei dos judeus.

A população instigada pelos sacerdotes grita:"*Solta a Barrabás*" (Mc15,6-11), e Pilatos uma última vez pergunta "*Hei-de crucificar o vosso Rei*?" (Jo 19,15) e os sacerdotes determinam com a sua reposta a exigência da morte de Jesus "*Não temos outro rei senão César*" (Jo 19,15). Pilatos viu-se então obrigado a ditar a sentença da morte de Jesus, entregando-o aos sacerdotes para que o crucificassem .

O sexto painel da capela-mor de Matosinhos representa a exibição de Jesus e a consequente condenação exigida pela multidão. Este painel encontra referência no versículo 9 do tecto da capela-mor que cita o Evangelho de S. João (19,5). O versículo 10 ,do tecto da capela-mor também poderá ser entendido como uma referência a este

[309] Acerca deste assunto ver o painel do *Ecce Homo* no Apêndice iconográfico 2, figura F6 e o versículo 9 da tabela1 do Anexo 3.

episódio, uma vez que cita o versículo 11 do Capítulo16 do Livro dos Provérbios *"Balança e peso justos são obra do Senhor, e são obra sua todos os pesos da Bolsa"*, uma possível referência ao julgamento injusto do Senhor, mas que no entanto foi assim determinado para que se cumprisse a vontade divina e as profecias do Antigo Testamento relativamente ao sacrifício de Jesus. [310]

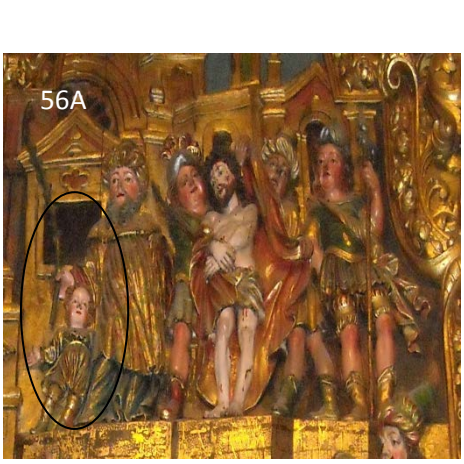
A iconografia do painel de Matosinhos inicialmente parecia ter sido inspirada apenas no Evangelho de S. João, pois este é este o único evangelista que refere a flagelação do senhor antes do episódio da sua exibição pública. Porém ,neste painel encontramos também referência ao mesmo episódio citado por S. Mateus (27,25). Aqui vemos representado Jesus no alto da varanda rodeado por Pilatos, dois soldados, um sacerdote e uma criança como se estes exibissem o "*Homem das dores*" descrito por Isaías (Is 53).

Este tema desenvolveu-se a partir do século XV, representando iconograficamente a figura de Jesus flagelado, coroado de espinhos e com uma cana na mão, imagem caricatural do Rei dos Judeus promovida pelos soldados no pátio do pretório após a flagelação.[311] Neste painel vemos a figura de Jesus no alto de uma varanda com a coroa de espinhos e o manto púrpura, no seu corpo estão visíveis as marcas da flagelação. Esta imagem piedosa de Cristo é observada pela uma multidão que aponta para ele exigindo a sua morte "*Caia sobre nós o seu sangue e sobre os nossos filhos*" (Mt, 27,25). Na composição estão representadas três crianças, uma situada na varanda ao lado de Pilatos e que olha para a multidão enfurecida, a segunda situa-se no canto inferior direito no colo da figura feminina que olha para a terceira criança, que está abraçada à mulher que está representada de pé e que aponta para a varanda onde está Jesus. A terceira criança é o único elemento da cena que se recusa a olhar para a imagem dolorosa de Jesus. (Ver figura56B)

Esta é a representação lastimosa de um Cristo ultrajado e humilhado que está prestes a ser condenado à morte. A composição está marcada pela linha vertical que surge no corpo de Cristo em oposição às linhas curvas assinaladas pelas figuras revoltas das personagens que assistem a este espectáculo que se organizam em torno da varanda. Mais uma vez a paleta cromática é em tudo semelhante aos anteriores painéis, embora neste o

[310] Acerca da referência ao painel do *Ecce Homo* ver os versículos 9 e 10 da tabela 1 do Anexo 3
[311] RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), p.478-479

vermelho seja a cor predominante. Uma particularidade interessante acerca do painel do "Ecce Homo" é que abaixo deste se situa o túmulo simulado do bispo D. Giraldo Domingues (Ver Apêndice iconográfico 2, figura F9).







Figuras 56A, 56 B,– Pormenores do Painel do "*Ecce Homo*" situado no lado do Evangelho da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

**7. O painel de "*Cristo a Caminho do Calvário*": versículo no tecto da capela-mor que o identifica: "*Crucifige Eum*"** [312]

Após a exibição pública de Jesus, condenaram-no e trouxeram-no para fora da cidade para o crucificar (Mc 15,20). O sétimo painel do lado do Evangelho da capela-mor de Matosinhos representa Cristo a carregar a cruz até ao monte Calvário, local que vemos representado no canto superior direito do painel, onde estão representadas duas cruzes ,local até onde Cristo carregará a sua cruz para ser crucificado entre os malfeitores como profetizava Isaías (53,12) (ver figura 57C). Este painel reúne a representação de dois episódios, comuns na época barroca, nomeadamente "*Cristo a caminho do Calvário*" e o "*Encontro com Santa Verónica*".

Os quatro Evangelistas referem versões diferentes do caminho do Calvário (Mt 27,31-32;Mc 15,20-22;Lc 23, 26-32;Jo19,16-17).

[312] Acerca deste assunto ver o painel de Cristo a caminho do Calvário no Apêndice iconográfico 2, figura F7 e o versículo 11 da tabela1 do Anexo 3.

Estes temas foram divulgados após o século XVI, pela influência dos mistérios das 14 estações da Via - Crucis. Estas representações da caminhada de Cristo com a cruz às costas representam o doloroso percurso de Cristo até ao Calvário, tema enriquecido com a introdução de temas secundários agregados ao tema do transporte da cruz , como por exemplo , o tema de "*Cristo caído com a cruz às costas*",o "*Encontro com Verónica*" e o "*Desmaio da virgem"* [313].

Este painel profundamente simbólico, representa um dos ensinamentos de Jesus *"Se alguém quiser vir comigo ,renuncie a si mesmo ,tome a sua cruz e siga-me"*(Mt 16,24) ,evocando ao mesmo tempo a "sexta estação" da Via – Crucis, que comemora o "*Encontro com Santa Verónica"*, quando esta limpa a sua face a um véu e nele ficam impressas as feições de Cristo (Figura 57 B).

Os Evangelistas, à excepção de S. João, referem a presença de um homem chamado Simão de Cirene que ajuda a transportar a cruz de Jesus (ver o destaque da figura 57 A). O episódio de Cristo a caminho do Calvário encontra paralelismo na pré-figuração de Jesus, Isaac que no seu sacrifício também carregara a madeiro (Gen.22,16-12).

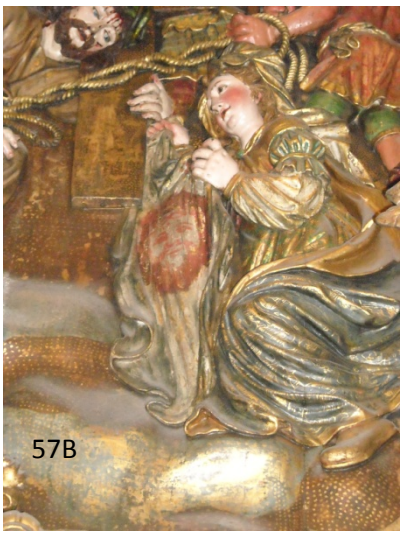
A iconografia deste painel apresenta-nos ao centro Jesus caído ,rodeado pela figura de Santa Verónica que enxuga o rosto ensanguentado de Jesus, e atrás dele aparece Simão de Cirene que sustenta a base da cruz (latina) que Jesus carrega. Do lado oposto da cruz aparece um soldado que arrasta Jesus pela corda amarrada na sua cintura. Um dos soldados bate com a lança nas costas de Jesus, os restantes soldados escoltam-no. No plano de fundo do quadro vemos a representação da muralha da cidade de Jerusalém. Se atentarmos à figura 57 D, podemos constatar as visíveis influências da gravura com o mesmo tema de Albrecht Dürer, sendo este um bom exemplo da influência que estas gravuras tinham no contexto português. A policromia deste painel está envolta em tons de dourado e castanhos , rosas e azuis.

[313] RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), pp.483-487













Figuras 57 A ,57B,57C– Pormenores do Painel do "*Cristo a caminho do Calvário*" situado no lado do Evangelho da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Figura 57D – "*Cristo a Caminho do Calvário*", Gravura da "Grande Paixão de Albrecht Dürer", The Wren Memorial Collection

**8. O painel da "*Crucificação do Senhor ":* versículo no tecto da capela-mor que o identifica : "*Tradectur ut crucifigeretur"* [314]**

Após carregar a cruz até ao monte Calvário, Jesus é despojado das suas vestes e é crucificado (Mt 27,33-43;Mc 15,22-32;Lc 23,33-48;Jo19,18-24). Os Evangelistas referem poucos detalhes relativamente à crucificação do Senhor em si mesma, isto é , não referem como Cristo foi crucificado, sabemos apenas que chegando ao lugar do Calvário ,lhe deram vinho misturado com fel , que ele recusou, e que Jesus foi crucificado entre dois ladrões (Mt 27,32-35).

Não é muito frequente a representação da crucificação do Senhor com a cruz estendida no chão, no entanto é com base nesta iconografia que Ambrósio Coelho representou a crucificação do Senhor no oitavo painel da capela-mor da igreja de Matosinhos. Segundo Louis Réau, esta iconografia tem inspiração nas gravuras da Biblia Pauperum ,nas Meditações de Pseudo Boaventura e nas Revelações de Santa Brígida [315].

> *"Quando arrivò sul posto della Passione, vidi che erano stati aprontati tutti strumenti destinatia dargli la morte; mio figlio si tolse da solo gli abiti, mentre i soldati divano fra di loro: " Le sui veste sono nostre ,poiché non le riavrà: è stato condannato a morte". Mio fliglio era lì , nudo como quando era nato;allora qualquno gli porse un velo per coprire la sua nudità e cio gli diede grande gioia interiore.Poi i boia , duri e crudeli , lo presero elo fecero stendere sulla croce, inchiodando per prima la mano destra al palo, che era stato perforato in modo da far passarei l chiodo. E gli trafissero la mano próprio nel punto in cui l'osso è più duro e forte ; e , tirando l'altra mano verso il foro com una corda , lo crocifissero. Poi fissarono com due chiodi il piede destro e il sinistro , che si tesero rompendo titti i nerve e tutte le vene."*[316]

Neste painel vemos presentes alguns elementos iconográficos inspirados nas Revelações de Santa Brígida. Jesus encontra-se estendido sobre uma cruz deitada no chão sob a qual é crucificado pelos soldados. Jesus encontra-se despojado das suas vestes e da sua túnica que é arrancada por um soldado que a rasga dando assim cumprimento à profecia do Salmo 21 "*Repartiram entre si as minhas vestes e sobre o meu manto lançaram sortes*"(Sal.21,19) ,apenas um pano cobre a sua nudez (Ver figura 58 A). No lugar do Calvário, estão rodeando Jesus, cinco soldados (uma possível referencia às cinco

[314] Acerca deste assunto ver o painel da Crucificação do Senhor no Apêndice iconográfico 2, figura F8e o versículo 12 da tabela1 do Anexo 3.
[315] RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), pp.492-493
[316] SANTA Brígida di Suezia – *Rivelazioni* (…), *Raconto della Passioni di Gesù Cristo*, Libro 1,54, p.98

chagas de Cristo) e os instrumentos do seu suplício , um cesto com pregos e martelos, elementos presentes na gravura de Dürer com o mesmo tema (ver figura 58 C). Santa Brígida refere que os soldados pregaram primeiro a mão direita do Senhor , no entanto quer no painel da igreja de Matosinhos, quer na gravura de Dürer vemos primeiramente pregada a mão esquerda estando a mão direita a ser esticada e prestes a ser pregada (comparar figuras 58A e 58 C). Apesar da gravura de Dürer representar a presença da Virgem , tal influência não se verifica no painel da igreja de Matosinhos. No fundo da composição apenas aparece a porta da cidade de Jerusalém e dois soldados com lanças, uma possível referência ao episódio do "golpe da lança" no lado de Jesus (Jo19,33) (ver figura 58B).

O fundo dourado da composição contrasta com a palidez do corpo de Cristo e com o sangue que jorra das mãos ,dos pés e da sua cabeça. Podemos constatar uma outra contradição neste painel, segundo as Revelações de Santa Brígida os pés de Jesus foram cravados com dois cravos, no entanto no painel de Matosinhos verificamos que os pés são cravados na cruz apenas com um único cravo, característica iconográfica deixada ao livre critério dos artistas após o Concílio de Trento.[317] Tal característica contrapõe-se à iconografia da imagem do Bom Jesus que apresenta quatro cravos, imagem para a qual foi encomenda esta obra de talha. Esta é apenas mais uma confirmação que os mestres entalhadores portuenses executavam as suas composições com base nas leituras bíblicas e nas gravuras e registos de Santos que iam sendo divulgados em Portugal.[318]

Fecha-se assim o ciclo narrativo e meditações promovidas por estes painéis, que terminam perto do altar-mor. Se levantarmos o olhar para a grande tribuna central deste retábulo vemos o "nono painel", ou seja, "Cristo crucificado", aqui representado pela imagem do Jesus de Matosinhos ,ladeada pela imagem da Virgem e de S. João Evangelista numa clara representação do Drama do Calvário . Se atendermos à função comunicativa desta imagem podemos constatar que é perceptível a sua ligação com o espaço das formas

[317] Aquando a nossa exposição acerca da iconografia da crucificação do Senhor entre os séculos Ve XII podemos constatar a presença de várias imagens que possuíam quatro cravos e outras três cravos. A presença de três cravos verifica-se após o século XIII, no entanto encontramos diversas gravuras e pinturas que continuavam ainda a representar imagens com quatro cravos em imitação das imagens e pinturas antigas. Após o concílio de Trento , os artistas podiam optar pelo numero de cravos a representar. Esta questão foi debatida por Molanus no Tratado das Santas imagens que confirma a mesma tendência nas pinturas verificando-se simultaneamente a presença de dois ou três cravos nos pés do Senhor. Acerca deste assunto consultar : MOLANUS, Johanes – *Traité des Saints images* (...) ,Livro 4,Cap.6, pp.494-496

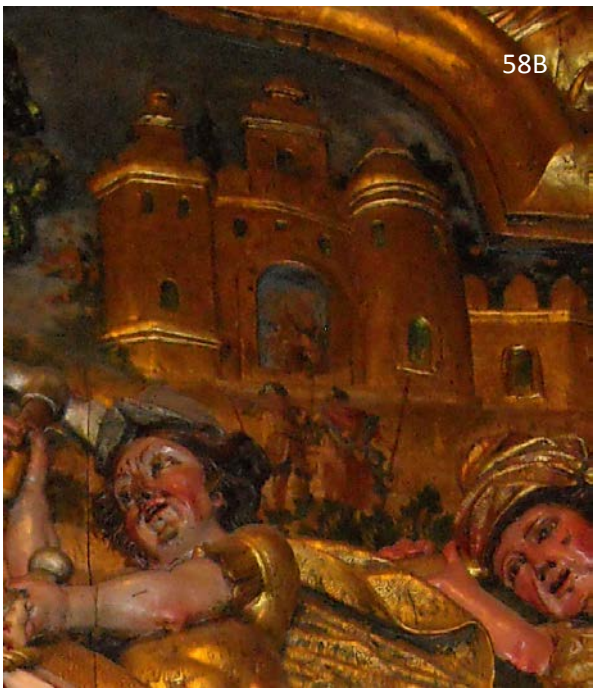
[318] ALVES, Natália Marinho Ferreira – Iconografia e Simbólica cristãs. Pedagogia da Mensagem *(…)*, pp.60-61

presentes na capela-mor. Iremos agora discernir acerca da relação entre os versículos bíblicos do tecto da capela-mor e a relação intrínseca entre eles , as formas da talha e a imagem do Bom Jesus.










Figuras 58A e 58 B - Pormenores do Painel da "*Crucificação do Senhor*" situado no lado do Evangelho da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Figuras 58 C – "Crucificação" , Gravura da " Pequena Paixão" de Albrecht Dürer

Acreditamos ter encontrado na capela-mor de Matosinhos um caso raro, porém interessante, de um tecto pintado em caixotões cuja temática iconográfica, versículos bíblicos retirados do Antigo e Novo Testamentos, reforçam a intenção catequética sugerida quer pela talha da capela-mor, quer pela iconografia da imagem do Bom Jesus de Matosinhos.

A fim de entendermos quais as razões verdadeiramente implícitas que levaram à selecção tão específica dos versículos pintados no tecto desta capela-mor, iniciámos uma breve pesquisa, no âmbito da pintura de tectos em Portugal entre os séculos XVII e XVIII.

A tradição portuguesa da pintura de tectos em caixotões apainelados remonta à época seiscentista, sendo frequente nesta altura a inserção de florões, volutas, putti, bem como de pinturas de temática hagiológica inspiradas na vida dos Santos, da Virgem e da Paixão de Cristo.[319] Se por um lado, por volta de 1700, assistimos à introdução da pintura perspéctica de tectos em Portugal, motivada pelo já referido tratado de Andrea Pozzo e pela influência do pintor florentino Vicenzo Baccherelli, por outro lado assistimos à permanência do gosto de encomendantes esclarecidos que deram continuidade à tradição pictórica que nunca fora definitivamente abandonada.[320]

> "*No entanto, a tipologia mais frequente é a que se liga ao modelo de tectos decorados com caixotões pintados, alguns com uma certa erudição, mas a maioria com uma feição ingénua, e cuja inventariação se encontra numa fase muito incipiente. A utilização deste esquema tipológico permite uma repartição espacial que, em última análise, gera duas vertentes que coexistiam até finais de Setecentos uma primeira, de temática meramente decorativa, com utilização de coloridos enrolamentos de folhagem, que não exigem para a sua feitura noções profundas, conhecimentos de perspectiva por parte dos artistas (…); uma segunda, que desenvolve narrativas de cariz sacro, cuja visualização por parte do crente era de suma importância para o conhecimento das vidas de Cristo, da Virgem e dos Santos."*[321]

[319] SERRÃO, Vitor – "*A Pintura perpéctica de Tectos"* In: *História da Arte em Portugal* – O Barroco – Lisboa: Editorial Presença, 2003,pp.246-249
[320] *Ibidem*, p.249
[321] ALVES, Natália Marinho Ferreira – *Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal* (…), p.736

Acreditamos ter sido este o caso do tecto da capela-mor da igreja de Matosinhos, obra de 1726, da autoria de Luís Pereira da Costa, obra que se insere dentro do gosto dos tectos pintados em caixotões. A Confraria do Bom Jesus encomenda, em 1726, a *"Luís Pereira entalhador (…)a fazer o retábulo do dito Bom Jesus de Bouças e apainelamento da capela, tanto do tetelo como das bandas, e o arco cruzeiro, tudo de obra de talha, na forma do rescunho e apontamentos já vistos"*.[322]

O contrato por nós referido, descreve a encomenda desta obra de talha e forramento do tecto, no entanto não fornece quaisquer indicações relativamente aos versículos que foram pintados e o porquê dos mesmos.

A única referência no contrato aos caixotões do tecto ,deve-se à exigência da Confraria que obriga pelo contrato Luís Pereira da Costa a seguir o risco que lhe foi entregue.

Mais uma vez recordamos que autor deste risco é ainda um factor desconhecido, porém não nos parece impossível de todo a hipótese por nós avançada, de ter sido António Coelho de Freitas o autor do risco, pelo facto desta obra de talha ser obrigatoriamente da autoria de alguém que possuísse profundos conhecimentos acerca das Sagradas Escrituras, conhecesse implicitamente a imagem do Bom Jesus e a génese do seu culto , bem como os ritos associados à celebração litúrgica da Paixão do Senhor durante a Semana Santa, temas que eram perfeitamente conhecidos por esta personalidade , Doutor em Sagrados Cânones, pela Universidade de Coimbra, Reverendo da Igreja de Matosinhos entre o período que compreende a encomenda desta obra de talha , o seu risco ,execução e exaltação da imagem do Bom Jesus no seu novo trono. Para além de todas estas coincidências não esqueçamos que o referido Reverendo foi o primeiro autor português a dedicar um estudo , na íntegra , ao esclarecimento dos contornos do aparecimento da imagem do Bom Jesus de Matosinhos e génese do seu Culto, temas que estão presentes e justificados pelos versículos do tecto desta capela-mor.[323]

Ainda que eventualmente esta hipótese possa ser contestada, facto é que os versículos pintados nesta capela-mor assentam num esquema iconográfico e iconológico que assume uma dialéctica profunda entre as formas da talha e a imagem do Bom Jesus,

[322] Acerca deste assunto consultar Apêndice documental, Documento 2 – Contrato *celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa, celebrado a 26 de Setembro de 1726* (ADP- Po 6,1ªsérie, nº77, ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva);

[323] Acerca dos versículos do tecto da capela-mor aconselhamos a consulta do Anexo 3 dos esquemas 3.1 e 3.2, que identificam a sua localização no tecto da capela-mor bem como da tabela 1 do Anexo 3 que refere a tradução dos referidos versículos.

relação que iremos comprovar. Referiremos agora o nosso raciocínio para a interpretação deste espaço (Ver Anexo 3, Esquema 3,figura A).

Quando iniciamos o estudo dos versículos do tecto da capela-mor levantámos várias hipóteses para sua possível relação com o espaço interior da igreja, supúnhamos inicialmente, que estes versículos eram apenas referências bíblicas aos painéis da Paixão do Senhor que anteriormente analisámos e citámos, porém rapidamente podemos constatar, aquando a tradução dos mesmos ,que para além da referência aos painéis existiam outras referências a serem consideradas. A primeira particularidade interessante deste tecto deve-se ao facto de este apresentar 33 painéis pintados ,uma possível referência ou coincidência à idade que Jesus tinha quando foi crucificado .Estes painéis representam pergaminhos que parecem flutuar sob um fundo azul , com mensagens em latim, sendo que 32 deles são versículos bíblicos e um representa a imagem de Jesus Ressuscitado em Glória.

Pelo facto de não termos encontrado referências de nenhuma pintura com este tema encomendada em 1726, acreditámos que este seja o painel já referido por nós no contrato de 13 de Julho de 1697, o qual refere a encomenda de "*um painel emtejrisso de huma Imagem de Christo Ressuscitado*"[324] . Este painel que, em 1697 se situava acima da tribuna da imagem do Bom Jesus, foi recolocado em 1726, aquando as obras de apainelamento do tecto da capela-mor, ao centro do tecto da abóbada (Ver Apêndice iconográfico 2, figura I2). Este detalhe, aparentemente comum pelo reaproveitamento de pinturas no espaço da igreja não foi em vão ,pois este painel completa a leitura iconográfica da Vida, Paixão, morte e Ressurreição do Senhor que está narrada neste tecto.

Se atentarmos à tabela 1 do Anexo 3, podemos constatar que os 32 versículos bíblicos pintados no tecto da capela-mor , são referências em latim da Vulgata (com excepção do versículo 1 que se refere ao Sermão do *Corpus Christi* de S. Tomás de Aquino) e que resume a intencionalidade deste tecto , ou seja, lembrar ao crente a Paixão do Senhor (*Passionis suae Memoriale Perenne*). Esta tabela reúne a ordem , por nós considerada correcta, da leitura iconográfica do espaço da capela-mor. Consultando o Esquema 3.1 do Anexo 3, podemos constatar a disposição desses mesmos versículos no

[324] ADP – Po 6, 1ºSérie,nº66, (Fólio não numerado); Acerca desta intervenção consultar o Anexo 2, tabela 1

espaço do tecto e a referência das várias passagens bíblicas do Antigo e Novo Testamentos. Tivemos o cuidado de legendar este esquema identificando quais as passagens bíblicas a que correspondem os versículos.

A problemática da tradução e identificação dos mesmos verificou-se pela degradação de alguns painéis e desaparecimento de algumas letras entretanto apagadas, bem como pelos erros de transcrição do latim. Para além destas dificuldades piorou a tradução destes versículos o facto de estes se referirem a palavras ou expressões de um capítulo ou versículo específico, não sendo copiado o versículo na íntegra, ao qual foi apenas acrescentado a abreviatura bíblica acompanhada de um número, que tanto se refere em alguns casos a um capítulo, ou a um versículo específico do capítulo citado.

Consultemos a tabela 1 ,do anexo 3, imaginemos por exemplo, o versículo 23 da nossa tabela. No tecto está presente apenas a expressão "*Hic est qui venit per aquam , Joan 5*",aqui vemos a referência ao capítulo 5 , não do evangelho de S. João , mas sim da Primeira Epístola de S. João , mas esta expressão refere-se especificamente ao versículo 6 do mesmo capítulo.

Necessitamos de seguir o mesmo raciocínio para a tradução dos restantes versículos da Vulgata. Após a tradução dos mesmos constatamos que estes se referem a episódios do Antigo e do Novo Testamentos desde o Génesis ao Apocalipse, referências à Paixão do Senhor, às suas pré-figurações Bíblicas (Isaac),bem como a alguns versículos "metafóricos"que poderão ser relacionados com a lendas associadas ao aparecimento da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, bem como a génese do seu culto, versículos estes que estão alinhados com as tribunas de Nicodemos e José de Arimateia , figuras de relevo, nas lendas associadas ao Bom Jesus de Matosinhos (Ver o Anexo 3, Esquema 3 ,Figura A).

Esta ideia poderá parecer forçada no entanto alguns versículos em particular chamaram a nossa atenção, pela especificidade da sua mensagem, referimo-nos especificamente aos versículos 16 ,21,22,23 e 24. (Ver Esquema 3.2 e respectiva legenda no anexo 3). Se atendermos ao Quadro 4, podemos constatar que metaforicamente estes versículos bíblicos se referem ao aparecimento da imagem do Bom Jesus , vinda pelo mar e encontrada na praia de Matosinhos e ao milagre da fonte que brotou no areal ,testemunhado por uma mulher junto ao zimbório do Senhor do Padrão em Maio de 1726 ,

episódio por nós citado aquando a explicação dos contornos da encomendada desta obra de talha.

QUADRO 4 - Relação entre os versículos pintados no tecto da capela-mor e sua referência aos milagres do aparecimento da imagem do Bom Jesus e à fonte que brotou no areal do Senhor do Padrão

| Versículos do tecto da capela-mor | Referência à imagem Bom Jesus e às lendas que lhe estão associadas |
|---|---|
| 16- "Vós abriste um caminho pelo mar, uma senda no meio de muitas águas, permanecendo invisíveis os vossos passos",Livro dos Salmos 76,20 | Referência à lenda do aparecimento da imagem do Bom Jesus de Matosinhos quando esta vem pelo mar e é retirada da água |
| 17 – "Ei-lo Jesus Cristo aquele que veio pela água", Primeira Epístola de S. João 5,6 | |
| 21 – "Saiu logo da água" , Mateus 3,16 | |
| 22 – "Eis-me aqui de pé junto desta fonte onde as filhas dos habitantes da cidade virão buscar água" , Génesis,24,13 | Referência ao milagre ocorrido em Maio de 1726 no local onde apareceu a imagem do Bom Jesus de Matosinhos, local onde brotou uma fonte que possuía capacidades milagrosas e curou uma mulher |
| 23 – " Chegando hoje à fonte " ,Génesis, 24,42 | |
| 24 – "Maravilhas incalculáveis",Livro de Job 5,9 | |

Estes versículos referem-se, a nosso ver, aos dois episódios mais célebres relativos à imagem do Bom Jesus, à lenda do seu aparecimento vindo pelo mar e à lenda popular que circula na freguesia de que a água que existe nos terrenos da igreja do Bom Jesus e na fonte do Senhor do Padrão possuem características milagrosas. [325] A maior coincidência, entre a relação das lendas associadas à imagem do Bom Jesus e os versículos do tecto, verifica-se no versículo 22 – *"Eis-me aqui de pé junto desta fonte onde as filhas dos habitantes da cidade virão buscar água"*, Génesis, 24,13, expressão que confirma a crença popular nesta lenda. É do profundo conhecimento dos cidadãos de Matosinhos, sobretudo entre as famílias dos pescadores, a tradição de levar crianças "travessas" e enfermos à igreja do Bom Jesus dando-lhes da dita "água Benta" do Senhor que apareceu no areal para assim encontrarem a cura. Embora não possamos comprovar canonicamente a veracidade desta crença e os milagres a ela associados , facto é , que esta tradição existe

[325] No ASCMBJM, encontramos a planta da mina de água que se situa nos terrenos da igreja. Este documento pode ser consultado no mesmo arquivo, Documento nº 963.Este documento comprova que de facto existe uma corrente de água posteriormente encanada no século XX pela Confraria do Bom Jesus de Matosinhos.

na freguesia de Matosinhos desde à muitos séculos, sendo uma prática frequente entre as pessoas mais supersticiosas e com fé no Senhor de Matosinhos.

Pelo facto de considerarmos que existem demasiadas evidências relativamente aos versículos citados no QUADRO 4 e às lendas associadas à imagem do Bom Jesus, pensamos ter encontrado aqui uma clara referência às crenças populares que se desenvolveram em torno desta imagem.

No mesmo tecto existem ainda mais três versículos que se referem à "fonte", expressão simbólica que se refere no fundo à imagem do Bom Jesus de Matosinhos, que representa iconograficamente a "*fonte de água viva*", (Fons vitae), tema por nós já desenvolvido e explicado no capítulo 1.

Reunimos no QUADRO 5 a explicação da relação entre os versículos do tecto da capela-mor e os temas aos quais eles se referem. Parecem-nos óbvias as relações que traçamos entre os ditos versículos e as passagens bíblicas que foram criteriosamente seleccionadas para a glorificação da capela-mor dedicada à imagem do Bom Jesus de Matosinhos que representa para todos aqueles que a procuram a "*Fonte de água viva*". Neste tecto vemos representados os versículos bíblicos que dão testemunho de Jesus, da sua Paixão, Morte e Ressurreição. A leitura iconográfica desta capela-mor não ficaria completa se ignorássemos três expressões também em latim presentes no tecto da nave da igreja (Ver tabela 2, do anexo 3). Estes versículos justificam a nossa teoria de relacionar os versículos do tecto da capela – mor com as cerimónias da liturgia da Semana Santa sobretudo às cerimónias do Tríduo Pascal, e em particular à cerimónia da *"Adoratio Crucis"*, ou seja a veneração solene da Santa Cruz na Sexta-feira Santa da Semana da Quaresma. Se atendermos à leitura dos ritos celebrados durante a cerimónia da Adoração da Cruz nos Missais Bíblicos ,podemos constatar que esta cerimónia se iniciava com a invocação solene da Cruz " *Ecce Lignum Crucis, In quo Salus Mundi pependit! – Venite, Adoremus"* ( *"Eis o lenho da cruz, do qual pendeu a salvação do mundo – Vinde Adoremo-lo"* ).[326] Enquanto persistia a Adoração da Cruz os fiéis genuflectidos beijavam os pés da cruz, ao som de três coros cantados : *Crucem Tuam*, *Crus fidelis* e o hino *Pange Lingua*[327]. Se atendermos às expressões em latim presentes no tecto da nave da igreja verificamos que estas se referem à cerimónia de Adoração da Santa Cruz e aos três hinos que acabamos de citar.

[326] MISSAL BÍBLICO – [s.l], [s.n], 1947, pp.207-212
[327] *Ibidem*, p.209

QUADRO 5 – Os Versículos Bíblicos do tecto da capela-mor e sua simbologia

| Versículos do tecto | Tema a que se referem | Sua simbologia |
|---|---|---|
| 1 | Painel da Última ceia . Instituição da Eucaristia (Referência ao Sermão do *Corpus Christi* de S. Tomás de Aquino) | Adoração do Corpo de Deus e do Sagrado Sacramento da Eucaristia |
| 1,2,5,6,7,8,9,10,11,12 | Paixão do Senhor (referência aos oito painéis da Última Ceia à Crucificação do Senhor) | Meditação sobre a Paixão do Senhor e sua dolorosa caminhada até ao monte Calvário e sacrifício na cruz |
| 3 e 4 | Referência ao elogio da Sabedoria e ao poema de David "Escolher unicamente a Deus" | Referência à imagem do Bom Jesus "Guardai-me ó Deus porque em vós procuro refúgio, Sal15,1" |
| 13 | Referência ao "*Apólogo do Cedro*" de Ezequiel | Referência à "*Árvore da Cruz*" aqui representada pela imagem do Bom Jesus |
| 13, 14, 15, 16, 17, 18,19,20,21,22,23,24 | Referências ao Baptismo de Jesus e à sua missão | Possível referencia metafórica à lenda do aparecimento da imagem do Bom Jesus que saiu da água, ao seu culto e aos milagres que efectua nesta cidade |
| 25 e 26 | Referências Bíblicas ao Messias e ao seu sacrifício (Parábola dos vinhateiros homicidas ) | Referência metafórica destes dois versículos ao sacrifício e cruz de Jesus e à obra de talha (" *obra do Senhor e o quanto ela é admirável aos nossos olhos*") |
| 27 e 28 | Referências à água e à fonte que é Cristo donde emanam os eflúvios do espírito e onde saciam a sua sede aqueles que crêem nele e na sua ressurreição (referência ao painel da Ressurreição de Jesus em Glória) | Referência à imagem do Bom Jesus (e ao painel da Ressurreição) enquanto "fonte de água viva" para todos aqueles que crêem nele |
| 29 e 30 | Referência à Ressurreição do Senhor (referência ao painel da Ressurreição de Jesus em Glória) | Referência à imagem do Bom Jesus e ao seu sacrifício na cruz (Morte em Adão, vida em Cristo) /Glorificação da Ressurreição de Jesus que venceu a morte |
| 31 e 32 | Referência ao Apocalipse (Julgamento geral e a glória eterna da igreja de Jesus e da Jerusalém celeste) | Referência à imagem do Bom Jesus enquanto símbolo do sangue derramado na cruz para a salvação eterna dos homens. *"A quem tem sede, eu darei de beber gratuitamente da fonte da água viva, Apoc 21"* |

O primeiro versículo, situado ao centro da nave sul representa figura um rei vestido com uma armadura, possuindo na mão um bastão e um escudo no qual está gravada uma cruz com a expressão *"In Hoc Signum Vince"* [328] *,("Com este signo vencerás"*, ver o versículo 1 da tabela2, do Anexo 3). Pensamos ter encontrado aqui, mais uma vez, duas referências lendárias, nomeadamente à figura do imperador Constantino e à figura de D. Afonso Henriques e ao célebre episódio lendário do "Milagre de Ourique", no qual o rei, tal como acontecera com o Imperador Constantino, nas vésperas da batalha vê a imagem de Jesus crucificado e sai vencedor da batalha. Se atentarmos à primeira antífona que era cantada na cerimónia da Adoração da Cruz, *Crucem Tuam*[329], vemos que era invocada a adoração da cruz e a Ressurreição do Senhor através da leitura do Salmo 66,2 " o *Senhor tenha piedade de nós (…) faça resplandecer sobre nós a sua face (…)"*. Acreditamos portanto que a expressão "*com este signo vencerás*" seja uma possível referência à cruz do Bom Jesus.

O segundo versículo, situado no meio da nave central (Ver tabela 2, versículo 2 do Anexo 3) refere a expressão "*Tu sola Excelsior" ("Tu és maior que todos os cedros, sobre o qual foi pendurada a vida do mundo e na qual Cristo celebrou um triunfo sobre a morte e permaneceu eterno"*). Esta expressão é referida durante as cerimónias da Adoração da Cruz e têm referencia no tecto da capela -mor ao versículo 13 "*Apólogo do Cedro*" (Ezequiel 31,7) e ao Cântico *Benedictus*. Este versículo é complementado pelo terceiro versículo, que se situa na nave norte, que apresenta a mesma figura feminina do segundo painel que ostenta a uma cruz com uma filactéria com a expressão "*Dulce Pondus"* que por sua vez se refere ao hino *Cruz fidelis*[330]*, e em particular* à estrofe "*Cruz fidelis, Inter omnes arbor una nobilis, nulla talem silva profert flore, fronde, germine, dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens " ( "Cruz fiel, entre todas as árvores és das mais nobres, nenhuma dessas traz a flor da madeira, folhas, sementes, doce lenho, doce cravo, doce peso que a sustenta*"). Esta expressão encontra paralelismo no hino da

[328] A sigla *IHS* corresponde à expressão "*In Hoc Signum*" que significa "*com este signo"(Vencerás)* que por sua vez equivale à divisa do Imperador Constantino.

[329] *Crucem Tuam* - antífona :"*Adoramos a Vossa Cruz Senhor, Louvamos e glorificamos, a vossa Santa Ressurreição, pois foi por este lenho que a alegria apareceu em todo o mundo*" – (Salmo 66,2) ;Resposta :"*O Senhor tenha piedade de Nós e nos abençoe , que nos ilumine com o brilho da sua face seja misericordioso para connosco*"In: MISSAL BÍBLICO – [s.l], [s.n], 1947, p.209

[330] *Cruz Fidelis* – Antífona : "*Ó Cruz, em que tenho fé, árvore única, a mais nobre entre todas; nenhuma floresta produz outra igual, nem nas folhas, nem nas flores, nem nos frutos. Ó amável lenho, ó cravos sagrados, que segurais um fardo tão precioso*!" – Resposta : Repetição da antífona *Crucem tuam* … até mundo" In: MISSAL BÍBLICO – [s.l], [s.n], 1947, p.209

Exaltação da Santa Cruz do século VI, *Pange Lingua do* Bispo de Venantius Fortunatus (Ver tabela 3 do Anexo 3).

O hino *Pange Lingua gloriosi proelius certaminis* , do século VI , influenciou a composição do hino *Pange Lingua ,gloriosi corporis mysterium* de S. Tomás de Aquino , cuja temática assenta no mesmo principio, a glorificação do Corpo de Deus e do seu sacrifício na cruz , hino que era entoado na Quinta - feira Santa aquando a celebração da procissão do Santíssimo (*Tantum Ergo*).[331]

O hino Pange língua[332] é cantado também durante as cerimónias da Sexta-feira Santa sendo entoado na sua integra sendo alternado com a leitura de diversos versículos bíblicos referentes aos vários episódios da Paixão do Senhor e às prefigurações bíblicas do Antigo Testamento desde a fuga do Egipto e travessia do Mar Vermelho (tema presente no versículo 19 do tecto da capela-mor, ver tabela1 do anexo3); à referência simbólica à vinha que é Cristo na cruz (versículo 26 , *Parábola dos vinhateiros homicidas* e às amarguras de Jesus na cruz quando lhe deram vinagre na sua sede e abriram o seu lado com uma lança) ; referência aos episódios da Paixão do Senhor desde a sua agonia no horto até à sua crucificação, temas presentes nos oito painéis das ilhargas da capela-mor que por sua vez encontram referência nos versículos do tecto da capela-mor.

Pensamos ter deixado claras as possíveis referências entre os versículos presentes na nave da igreja enquanto complemento do discurso presente nos versículos do tecto da capela-mor, da mesma forma que o Novo Testamento complementa e cumpre as profecias do Antigo Testamento , estes versículos ,não devem ser entendidos como elementos isolados , mas sim como um todo, na medida em que estes exprimem o mesmo discurso iconológico que se direcciona para o mesmo elemento – a imagem do Bom Jesus .

---

[331] "*Tantum ergo Sacraméntum Venerémur cérnui: Et antíquum documéntum Novo cedat rítui: Præstet fides suppleméntum Sénsuum defféctui*."Esta expressão refere-se a uma estrofe do Hino *Pange Lingua* de S. Tomás de Aquino, hino que era cantado na Quinta - feira Santa na procissão do Santíssimo que por sua vez se refere ao mistério do Santíssimo Sacramento "*Diante deste altíssimo mistério, prostremo-nos em adoração. Os velhos símbolos dêem lugar ao novo rito; a fé ilumine e complete o que falta aos sentidos para entender"*. Acerca deste assunto consultar a estrofe a negrito do hino *Pange Lingua* de S. Tomás de Aquino ,no anexo 3 , tabela 3

[332] *Pange Língua – "Canta ó lingua, os louros do glorioso combate;celebra o nobre triunfo de que a cruz é o troféu! Canta a vitória que o Redentor do mundo alcançou imolando-se* (…)" – Resposta : *Ó Cruz em que tenho fé (…)até frutos* (Repetição da antífona do Crux Fidelis até ao fim das cerimónias sendo alternada com a leitura de trechos bíblicos referentes à Paixão do Senhor) In: MISSAL BÍBLICO – [s.l], [s.n], 1947, p.210

## O retábulo do Bom Jesus de Matosinhos

O retábulo do Bom Jesus de Matosinhos é como sabemos obra de Luís Pereira da Costa e Ambrósio Coelho e representa como temos vindo a demonstrar uma das mais expressivas e originais manifestações artísticas dedicadas à devoção da Paixão do Senhor. Este retábulo assemelha-se a um grande pórtico em cujo nicho central se situa o "*altar - trono*" que acolhe, possivelmente, uma das mais antigas imagens de Cristo crucificado portuguesas.

A imagem do Bom Jesus ergue-se sobre uma estrutura simbólica que representa iconograficamente o cálice da Nova Aliança, que por sua vez se situa sobre o sacrário (Ver Apêndice iconográfico 2 , figuras H1 a H3) ,estrutura profundamente simbólica para os cristãos ,por ser o local onde se encerra o "*Pão Eucarístico*" ( as hóstias consagradas no vaso Libório ).O Sacrário da capela-mor da igreja de Matosinhos assemelha-se a uma estrutura arquitectónica independente composta por colunas espiraladas decoradas com parras e flores sustentadas por anjos atlantes (ver apêndice iconográfico 2 , figuras H1 a H3). A configuração do Sacrário de Matosinhos faz lembrar o sacrário da igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa que por sua vez foi inspirado na gramática decorativa do Tratado de Filippo Passarini [333]. A porta do Sacrário de Matosinhos é decorada com sanefa da qual pende uma cortina que é agarrada por quatro anjos que apresentam o monograma de Jesus *IHS* ( monograma do nome de Jesus abreviado do grego *IHsouS* ) que simultaneamente também pode ser interpretado como sendo uma abreviatura da expressão franciscana " *Ihsous Hominum Salvator*" ("*Jesus salvador dos homens"*) e da divisa de Constantino (*In hoc Signum*) . Acima deste monograma vemos uma cruz e na parte inferior da porta do sacrário vemos representados três cravos referência iconográfica às *Arma Christi* (Ver figura 60) , elementos presentes em diversos lugares no espaço da capela-mor (Ver apêndice iconográfico 2, figuras E1 , E2, E5).

No frontal da mesa de altar que se encontra associado à base do retábulo do Bom Jesus ,estão presentes alguns elementos iconográficos inspirados nas *Arma Christi* envoltos em enrolamentos de uvas e parras (relacionar Figuras 59 A a 59 F com a figura 60) . Estes elementos iconográficos representam os instrumentos da Paixão do Senhor, desde o saco com as 30 moedas (Figura 59A), a coluna e o chicote da flagelação (Figura 59F), os cravos e coroa de espinhos (Figura 59C), o martelo e a tenaz (figura 59B) , bem

[333] SMITH, Robert C. – A Talha em Portugal (…), p.99

como elementos alegóricos como o monograma de Jesus IHS (Figura 59E) e a *Santa Face*, exibida pela figura de anjo (Figura 59D). Estas figuras encontram-se dispersas em vários locais da capela-mor , desde as figuras femininas que se encontram nas mísulas do frontispício da capela-mor até aos anjos que se encontram nos remates dos arcos da capela-mor onde situa a tribuna de S. Salvador de Bouças (ver Apêndice iconográfico , figuras E2 e E5).

Pensamos ter reunido as condições necessárias para justificar a nossa abordagem perante a obra de talha dourada da capela-mor do Bom Jesus de Matosinhos. Este espaço foi delineado com o único propósito de enaltecer o culto à imagem do Bom Jesus ,convidando o crente a vivenciar e a meditar acerca da Paixão do Senhor, do seu sacrifício na cruz e na sua Ressurreição temas que são proclamados pelos versículos do tecto da capela-mor que no fundo dão testemunho de Jesus e justificam a Paixão do Senhor. Contrariamente ao que se possa pensar, o interior desta capela-mor possui de facto um contexto litúrgico, expresso pela presença de imagens simbólicas, que na sua totalidade são utilizadas enquanto discurso orgânico do mesmo programa iconográfico – a Paixão do Senhor.

No interior desta capela-mor verificamos um programa iconográfico coordenado em torno da imagem do Bom Jesus . As formas e as imagens aqui presentes estão dispostas segundo uma hierarquia muito precisa cuja intencionalidade é a afirmação da fé. Nas ilhargas desta capela , no lado da Epístola assistimos à Instituição da Eucaristia no painel da *Última Ceia*, à *Oração no horto* , *Jesus perante os Sacerdotes* , *Flagelação* ; no lado do Evangelho , *Cena de opróbrios*, *Ecce Homo*, *Cristo a Caminho do Calvário* e *Crucificação.* O programa iconográfico continua no centro do retábulo com a imagem do Bom Jesus no seu trono que por sua vez representa Cristo em majestade. O programa iconográfico termina no tecto da capela-mor com o aparatoso esquema didáctico inspirado nos episódios bíblicos que referem a Paixão do Senhor terminando no painel da Ressurreição colocado ao centro da abóbada .

Acreditamos terem ficado claras as relações intrínsecas entre os conceitos de fé , de imagem e das formas presentes na capela-mor de Matosinhos. A nossa abordagem perante este denso cenário permitiu relacionar uma imagem devocional de Cristo crucificado com os ornamentos encomendados para enquadrar esta imagem, elementos esses que pautam pela elegância e beleza das formas e pela complexidade da sua simbologia no contexto iconográfico em que se inserem. Foi possível através da exposição

que fizemos deste espaço explicar a intenção catequética que este retábulo – mor promove e a forma excepcional como esta imagem se articula com  estrutura conceptual da capela – mor.




Figuras 59 A a 59F – Pormenores das "*Arma Christi* "presentes
no frontal de altar do retábulo – mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

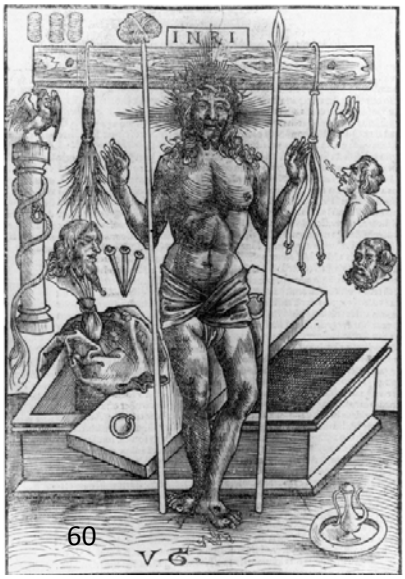



Figura 60 – *Arma Christi* , gravura de Urs Graf , 1506
Passionis Christi unum ex quattuor evangelistis textum , Strasbourg: J. Knoblauch,

## 2.2. - A iconografia da talha dourada das capelas colaterais à capela-mor : A Capela do Santíssimo Sacramento e a Capela do Senhor dos Passos

Embora não possamos dar o mesmo destaque e dimensão à análise iconográfica dos restantes retábulos da igreja , iremos no entanto referir alguns dados interessantes para compreendermos a relação destes espaços com a iconografia da obra de talha dourada da capela-mor .

### A Capela do Santíssimo Sacramento

A Reforma Católica insere novas devoções sendo a devoção ao Santíssimo Sacramento um dos cultos mais divulgados após o concílio de Trento . O culto eucarístico assinala-se em Portugal por influência dos decretos Tridentinos e pela encomenda de retábulos motivados pelas confrarias que pretendiam assinalar o culto à exposição do Santíssimo , sobretudo durante as cerimónias litúrgicas da Quinta – feira Santa e do Corpo de Deus.

As Memórias Paroquiais de 1758 , confirmam na Freguesia de Matosinhos a existência de várias confrarias do Santíssimo Sacramento sobretudo nas freguesias de Leça do Balio , Leça da Palmeira ,Santa cruz do Bispo ,Custóias, S. Mamede Infesta e Matosinhos (incluindo Aldoar e Senhora da Hora) .[334] No caso particular do nosso estudo, sabemos que a confraria do Santíssimo Sacramento existia na igreja de Matosinhos aquando a encomenda do retábulo para a mesma devoção sendo esta anexa em 1898 na Confraria do Bom Jesus. [335]

A Capela do Santíssimo Sacramento[336] é obra de Domingos Martins Moreira e foi encomendada a 20 de Novembro de 1746 juntamente com a Capela do Senhor dos Passos, encomendas já por nós esclarecidas no ponto 1.3.5 do Capítulo II.

---

[334] CLETO, Joel ;OLIVEIRA, Maria José – Confrarias do concelho de Matosinhos. Inventário da documentação existente no Arquivo Histórico Municipal de Matosinhos – In: *O Tripeiro*, 7ª Série , Ano XII/nº5, Maio de 1993 , pp.149-156

[335] *Ibidem* , p.155

[336] Acerca da Capela do Santíssimo Sacramento ver o Apêndice iconográfico 3, figura J1 .

A talha dourada que se desenvolve nas décadas de 30 e 40 do período de setecentos determinam um novo panorama para as manifestações artísticas da escola de talha portuense, que a longo prazo começam a abandonar o modelo sugerido pela influência do retábulo da Sé do Porto em detrimento da linguagem rococó que se afirma definitivamente a partir da segunda metade do século XVIII .[337]

É durante a década de 40 que assistimos à presença de uma geração de artistas com formação na "escola" joanina , mas que simultaneamente inseriam nos seus retábulos um vocabulário decorativo que se insere já dentro da estética rococó , promovendo máquinas retabulares que estruturalmente se mantêm fiéis ao joanino , mas que utilizam uma gramática decorativa rococó.[338]Acreditamos ser este o caso das capelas colaterais à capela-mor e dos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus de Matosinhos .

A capela do Santíssimo Sacramento insere-se dentro do gosto joanino , no entanto o arco do remate deste retábulo sugere já influências da estética rococó (ver figura J2 do Apêndice iconográfico 3).

Do ponto de vista iconográfico esta capela representa uma temática eucarística tema presente nos vários elementos que compõem este espaço que por sua vez se articula com a iconografia da capela-mor. O retábulo em talha dourada desta capela apresenta uma configuração fiel às estruturas retabulares da primeira metade do século XVIII caracterizadas pela presença de um frontão curvo e quebrado que provoca uma grande agitação ao nível das linhas estruturais marcadas pela presença de uma cortina fingida e ondulante que cai de uma sanefa.

Ao centro deste retábulo vemos um nicho com a imagem de S. Salvador ( ver Apêndice iconográfico 3, figura J2), envolvido num resplendor decorado com cabeças de anjos. Esta capela apresenta também um número considerável de anjos , que possuem a mesma simbologia dos anjos da capela-mor enquanto mensageiros de Deus e adoradores do Santíssimo Sacramento. Neste espaço estes seres celestes encontram-se distribuídos pelos arcos, frisos, molduras e paredes da capela (ver figura 63 ). Os quatro anjos tocheiros que vemos a ladear os dois painéis narrativos que representam

[337] ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Talha Rococó Portuense e as Figuras de Francisco Pereira Campanhã e José Teixeira Guimarães* – In: JATO, Maria Dolores Vila – El *Retablo. Tipología, Iconografía y Restauración.* Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Ourense, 29-30 de Septiembre, 1-2 de Octubre de 1999, pp.165-171

[338] IDEM – *Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de* Portugal (…) p.745

iconograficamente a "*Última Ceia*" e o episódio do "*Lava- pés"*, temas profundamente vinculados, como vimos com as cerimónias e rituais da liturgia da Quinta – feira Santa, são semelhantes aos anjos tocheiros da capela-mor embora com menores dimensões sendo estes representados descalços (Ver apêndice iconográfico, figura J5).

Estes painéis ilustram as cerimónias realizadas durante a Quinta-feira Santa que ostentava nos altares paramentos brancos. Estas cerimónias iniciavam-se com a leitura da Epístola de S. Paulo (I Cor. 11,20-32) que relembra a Última Ceia do Senhor (Figura J4 do Apêndice iconográfico 3), seguida da leitura do Evangelho de S. João (Jo, 13,1-15) que recorda o mandamento novo que Cristo deixa aos apóstolos através do episódio simbólico do "Lava-pés" (figura J3 do apêndice iconográfico 3)[339]. Estas cerimónias contemplavam ainda o canto do hino *Pange Lingua* de S. Tomás de Aquino, terminando com a desnudação dos altares e a leitura do Salmo 21(*Meu Deus, Meu Deus porque me abandonaste? E permaneceis longe das minhas súplicas e gemidos?)* que encerra a visão profética dos sofrimentos do Servo de Senhor [340].

Este retábulo, repleto de simbolismo, confirma , uma vez mais a ligação entre as formas presentes nos retábulos e a sua ligação com a fé e a liturgia católica. Neste espaço vemos também representados vários seres celestes presentes no remate do arco do retábulo, nos remate das ilhargas da capela, anjos policromados com asas vermelhas que espreitam do alto directamente para o sacrário e para os painéis, estando estes recostados sobre volutas, e acompanhados por pequenos anjinhos e cabeças de anjos que pendem sobre os diversos elementos estruturais do retábulo (Ver Apêndice iconográfico 3, figuras J5 a J7). No tecto desta capela ainda existem dois painéis pintados (seriam 10 painéis) inseridos nos caixotões que representam cabeças de anjos que por sua vez representam iconograficamente querubins ,seres incumbidos de proteger a Arca da Aliança (Ex 37,1-29), tema representado no frontispício da capela do Santíssimo Sacramento (ver figuras J8 e J9 no Apêndice iconográfico3) . No frontispício desta capela vemos representada a Arca da Aliança (figura J9 do Apêndice 3) representada em ouro , com quatro argolas de ouro nos quatro pés, duas de cada lado, com varais em madeira, revestidos a ouro que passam nos lados da arca para esta poder ser transportada . A Arca é encimada por dois

[339] MISSAL BÍBLICO – [s.l], [s.n], 1947,pp.161-182.Acerca da liturgia das cerimónia da Quinta feira Santa aconselhamos a consulta do Missal Bíblico, no qual estão presentes todas as referências ao episódio do "Lava-pés", bem como às leituras e antífonas retiradas do Evangelho de S. João que constituem o ofício destas celebrações. Ainda sobre este assunto aconselhamos a consulta da tabela 4 do Anexo 3

[340] MISSAL BÍBLICO (…), pp.189-192

anjos com faces inclinadas entre si e com as asas voltadas para o alto, iconografia que nos é referida no Ex 31, 2-9 e que aqui podemos comprovar . A simbologia da Arca da Aliança é clara, esta representa a Aliança estabelecida entre Deus e Moisés, Aliança que é quebrada. É por esta razão que vemos no mesmo frontispício a figura de um anjo que ostenta um cálice e uma cruz, símbolos da Nova Aliança realizada com a Humanidade, na pessoa de Jesus, de forma plena e definitiva, instituída durante a Última Ceia e selada com o seu sangue derramado na cruz. Se atentarmos à estrutura do retábulo do Santíssimo Sacramento, verificamos que este se desenvolve sob uma sanefa com panejamentos simulados em talha dourada, que imitam cortinas pendentes. A decoração é feita através de volutas, conchas e ao centro um medalhão. No seguimento das colunas , divididas em três registos e decoradas com motivos vegetalistas e conchas, vemos por cima da arquitrave dois anjos de cada lado. Ao centro vemos a imagem de Cristo Salvador do mundo rodeada por uma mandorla de oito anjos que por sua vez é ladeada por um resplendor perante o qual se ajoelham dois anjos sob um arco que ostenta três cravos (Ver figura J2 do Apêndice iconográfico 3).

A mesa do altar é decorada com formas vegetalistas e acima dela situa-se o Sacrário, representando o Santíssimo Sacramento e o Pão Eucarístico, alimento e símbolo da unidade entre os cristãos e Deus. Este sacrário assemelha-se a um baldaquino em cujo frontal está representada a Sagrada Custódia com a Hóstia e a Cruz de Cristo. A gramática decorativa deste sacrário , bem como de alguns elementos vegetalistas encontram referência no tratado de Passarini (Ver Figuras 61 e 62) ,sendo que a influência do Tratado de Pozzo está aqui também patente (ver figuras 64 e 65).




Figura 61 – Pormenor de gravura de ornamentos decorativos do Tratado de Filippo Passarini




Figura 62 – Pormenor do Sacrário da Capela do Santíssimo Sacramento




Figura 63 – Pormenor de uma das ilhargas da capela do Santíssimo Sacramento







Figura 64 – Pormenor de um atlante da talha dourada da capela do santíssimo Sacramento

Figura 65 – Pormenor de elemento decorativo da gravura nº107 do tratado Andrea Pozzo

## A Capela do Senhor dos Passos

A Capela do Senhor dos Passos é também obra do Mestre Domingos Martins Moreira na sequência do contrato de 1746. Esta capela dispõe-se simetricamente à Capela do Santíssimo Sacramento sendo idêntica a esta na maior parte dos elementos decorativos que citamos. No espaço desta capela vemos narrada, novamente a Paixão do Senhor, desde a Agonia no Horto até ao passo do Senhor com a cruz às costas, tema representado pela imagem do Senhor dos Passos situado no camarim superior deste retábulo (Ver figuras K1, K2 e K3 do Apêndice iconográfico 4).

Esta capela complementa a temática iconográfica presente na capela – mor, porém aqui vemos com maior detalhe os temas associados às *Imagines Pietatis*, temas como vimos motivados pelas confrarias dos Santos Passos e dedicados à exposição iconográfica dos episódios relacionados com a flagelação do Senhor e dos seus sofrimentos físicos.

Se atentarmos aos painéis do tecto desta capela verificamos a presença de caixotões pintados cuja temática refere cinco episódios relativos à Paixão do Senhor (ver figura K4 no Apêndice Iconográfico 4).

Estas pinturas de carácter aparentemente ingénuo possuem referência no *Flos Sanctorum* de 1513 ,porém condensam alguns episódios que não vemos narrados na capela-mor . Da esquerda para a direita vemos representados iconograficamente os seguintes episódios : "*Oração no horto*", "*Beijo de Judas*", "*Jesus perante Caifás*", "*Jesus perante Pilatos*"e "*Pilatos lava as mãos e manda Flagelar Jesus*" (ver figuras K5, K6, K7, K8 e K9 do Apêndice iconográfico 4) .Estes painéis encontram referência nos versículos por nós já citados relativos aos oito painéis da Paixão da Capela-mor.

Os temas do "*Beijo de Judas*" e de "*Pilatos lava as mãos* " são complementares aos já narrados na capela-mor, uma vez que têm referência no episódio da "*oração no horto*" , local onde Jesus é traído por Judas com um beijo ,dando assim o sinal aos soldados que o vinham prender (Mt 26 , 47-49), e da "*Flagelação de Jesus*".

O tema da "lavagem " das mãos de Pilatos é apenas referido pelo Capítulo 27 do Evangelho de S. Mateus, que por sua vez é referido no versículo 12 do tecto da capela-mor. Este episódio, profundamente simbólico relembra ,iconograficamente, a intenção de

libertar Jesus e a inocência de Pilatos relativamente à crucificação e ao derramamento de sangue do Senhor exigido pelos sacerdotes (Mt 27,19-24). A lavagem das mãos é uma alegoria , à inocência de Pilatos e a um rito hebreu, comum entre as comunidades judaicas após um assassinato , os judeus tinham o costume de lavar as mãos , gesto que simbolizava a sua inocência e que tem origem no Deuteronómio (21, 6-8) [341].O episódio da lavagem das mãos de Pilatos encontra paralelismo na capela do Santíssimo Sacramento no episódio do "Lava-pés".

A leitura iconográfica da Capela do Senhor dos Passos é complementada por dois painéis que se situam nas ilhargas da capela, pinturas que se referem à Flagelação do Senhor, representando um "Cristo atado à coluna" e o outro o "Senhor da Cana Verde" (Ecce homo) , temas que antecedem a caminhada de Jesus com a cruz às costas até ao monte Calvário.[342]

No retábulo do Senhor dos Passos vemos ainda representados três camarins nos quais se inserem três imagens , nomeadamente , o "Senhor dos Passos"(Cristo a caminho do Calvário com a Cruz às costas), a imagem da *Stabat Matter dolorosa* (Virgem) que representam iconograficamente a quarta estação da Via Sacra (Encontro de Jesus com sua mãe), e ainda a imagem do Senhor morto que representa o Sepulcro do Senhor (décima quarta estação da Via Sacra).

A particularidade da presença da urna com a imagem do Senhor morto comprova a celebração, segundo a tradição da "Deposição do Senhor no Sepulcro" durante as cerimónias litúrgicas da Sexta-feira Santa, tema por nós já comprovado pela pesquisa nos Livros de Actas e Contas da Confraria do Bom Jesus.

Relativamente à estrutura do retábulo pouco temos a acrescentar pois o retábulo do Senhor dos Passos apresenta a mesma gramática decorativa da capela do Santíssimo Sacramento, sendo a única excepção os três camarins com as imagens que referimos.

[341] RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), p.469

[342] Gostávamos de referir uma particularidade interessante relativamente ao painel de "Cristo atado à coluna" cuja representação é uma antítese do tema homónimo representado na capela-mor, uma vez que na capela do Senhor dos Passos vemos representado Jesus flagelado e atado a uma coluna baixa , tema e iconografia defendidos pelos decretos Tridentinos e comum durante o período barroco.

## 2.3. A iconografia dos Retábulos laterais: Retábulo de S. Pedro, Retábulo de S. José, Retábulo da Árvore de Jessé e Retábulo de Nossa Senhora da Conceição

OS retábulos laterais da igreja do Bom Jesus de Matosinhos apresentam a configuração de capelas inseridas numa estrutura de pedra ,porém e apesar de estes apresentarem algumas semelhanças entre si correspondem-se simétrica e iconograficamente os Retábulos de S. Pedro e de S. José , e os Retábulos da Árvore de Jessé e de Nossa Senhora da Conceição. Não são claros, como vimos no ponto 1.3.6 do Capítulo II, os contornos relativos à encomenda destes quatro retábulos, porém consideramos a hipótese por nós anteriormente avançada, de estes retábulos serem da autoria de Domingos Martins Moreira e efectuados entre 1751 e 1775 datação por nós defendida dada a alteração, após 1758, das devoções nos retábulos de Nossa Senhora da Graça (actualmente Nossa Senhora da Conceição) e de Nossa Senhora do Rosário (actual retábulo da Árvore de Jessé).

São precisamente as Memórias Paroquiais que nos elucidam acerca dos altares e suas invocações em 1758, sendo este um precioso testemunho da importância das devoções introduzidas ou que se afirmaram com vigor após o Concílio de Trento. Nesta linha de pensamento, podemos referir, nesta igreja, a introdução dos retábulos de S. José, de Nossa Senhora da Conceição e da Árvore de Jessé enquanto testemunhos das devoções que se desenvolvem em torno da Genealogia e dos familiares de Cristo e da Imaculidade da Virgem.

Analisaremos então de seguida, ainda que sumariamente, a iconografia de cada um destes retábulos e sua relação com o espaço interior da igreja do Bom Jesus de Matosinhos.

### O Retábulo de S. Pedro

O retábulo dedicado a S. Pedro[343] , o primeiro apóstolo a ser chamado por Jesus e ao qual atribui a missão de fundamentar a nova fé e a sua igreja, situa-se na nave sul da igreja do Bom Jesus e apresenta uma estrutura retabular típica do século XVIII, marcada pela influência dos desenhos dos retábulos do tratado de Pozzo (Ver figura 38) que se

[343] Acerca dos retábulos de S. Pedro e de S. José aconselhamos a consulta da tabela1 do Anexo 2, bem como a consulta das figuras L1 e M1 dos Apêndices iconográficos 5 e 6 respectivamente.

desenvolvem a partir de um nicho central ladeados por quartelões e colunas salomónicas decorados com grinaldas de flores.

Vemos este esquema decorativo presente no retábulo-mor de S. João da Foz, obra de Manuel da Rocha e de Manuel da Costa Andrade (segundo o desenho de Miguel Francisco da Silva) cuja estrutura nos apresenta uma diversidade de elementos decorativos que pautam pela presença de sanefas, dosséis, fragmentos de arcos e de outros elementos arquitectónicos acompanhados de colunas espirais que intercalam nichos com imagens, as quais são suspensas por mísulas decoradas com cabeças de anjos elementos que vemos presentes também nos retábulos laterais da igreja de Matosinhos.

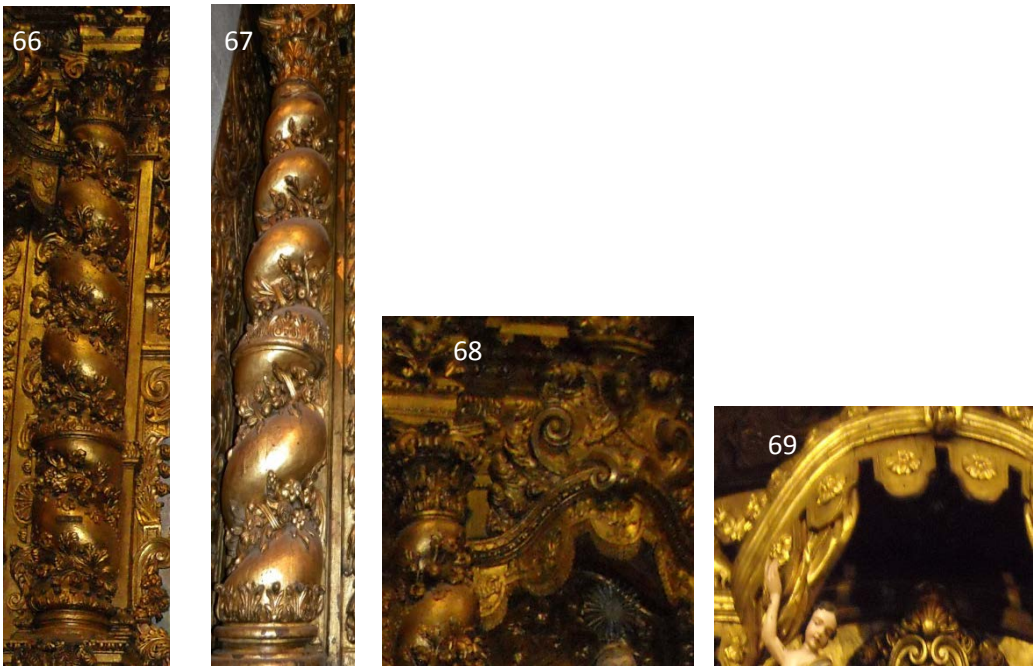
Pelo facto de existirem algumas semelhanças entre alguns elementos decorativos do Retábulo de S. João da Foz e os retábulos laterais da igreja de Matosinhos, sobretudo nos retábulos de S. Pedro e de S. José, chegamos a ponderar a hipótese de o autor destes retábulos ter sido Manuel da Costa Andrade que trabalhou nas sanefas da igreja de Matosinhos entre 1753-55, porém, e pelo facto de não termos reunido elementos suficientes que pudessem comprovar a nossa teoria, não desenvolvemos esta hipótese, no entanto podemos sem dúvida alguma afirmar as notórias semelhanças das colunas e sanefas dos retábulos de Matosinhos com os mesmos elementos decorativos presentes nas obras de Manuel da Costa Andrade.

Se compararmos as figuras 66 e 68, que representam pormenores do retábulo de Nossa Senhora da Rosa[344], situado no lado do Evangelho da igreja de S. Francisco do Porto obra da autoria de Manuel da Costa Andrade, com as figuras 67 e 69, que representam pormenores dos retábulos de S. Pedro e de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos podemos constatar algumas semelhanças entre estes elementos.

Lamentavelmente o nosso estudo não conseguiu apurar com exactidão o autor dos retábulos laterais da igreja de Matosinhos, embora tenhamos considerado como verosímil a hipótese de ter sido Domingos Martins Moreira o autor dos mesmos. Apesar das coincidências formais entre as obras de Matosinhos e os retábulos que citamos de

[344] O Retábulo com a invocação de Nossa Senhora da Rosa da igreja de S. Francisco do Porto é obra do mestre Manuel da Costa Andrade e foi executado em 1743, tendo o mesmo mestre executado na mesma igreja em 1740 ,o retábulo de Nossa Senhora do Rosário seguindo os riscos de Francisco do Couto e Azevedo. Acerca deste assunto consultar : ALVES, Natália Marinho Ferreira - A Talha da igreja do Convento de S. Francisco do Porto : O forro da Nave Central e do Transepto (1732) – In: *Revista de História da Faculdade de Letras* , II, 10, 1993, p.367

Manuel da Costa Andrade, acreditamos que esta hipótese não deveria ser desconsiderada futuramente . Ainda assim, analisaremos estes retábulos tendo em consideração as suas invocações e as semelhanças ao nível das formas dos retábulos que temos vindo a apontar.




Figuras 66 e 68 – Pormenores do retábulo de Nossa Senhora da Rosa da igreja de S. Francisco, Porto , obra de Manuel da Costa Andrade, 1743

Figuras 67 e 69 – Pormenores da coluna do retábulo de S. Pedro e da Sanefa do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Na estrutura formal do retábulo de S. Pedro, vimos presentes as características formais que anteriormente citamos. Este retábulo desenvolve-se a partir um espaço central, onde se situa, sobre uma mísula decorada com cabeças de anjos aladas ,a imagem pontífice de S. Pedro ornamentado com as insígnias papais , que estão também presentes numa cartela no remate da sanefa deste retábulo que identificam a devoção para o qual este retábulo foi figurado (ver figuras L1, L2 e L5 no Apêndice iconográfico 5 ) [345] .

[345] A imagem de S. Pedro presente no retábulo da mesma invocação da igreja de Matosinhos revela uma tipologia de representação muito popularizada a partir da Idade Média, na qual vemos representada a imagem de S. Pedro como Sumo Pontífice, com todos os atributos de um Papa, com o palio, a sua capa de asperges decorada com uma policromia rica e com uma tiara papal cónica envolvida com uma coroa tripla (Triregnum) . A mesma imagem apresenta ainda luvas vermelhas e uma cruz tríplice símbolo associados directamente à figura de Pedro como o Sumo Pontífice da Igreja, é uma insígnia da dignidade papal desta figura. Para o aprofundamento da iconografia das imagens que

O mesmo retábulo possui , actualmente , as imagens de Nossa Senhora da Luz e de Santa Rita, que enquadram a imagem de S. Pedro cada uma na sua peanha e encimadas por cúpulas -dosséis das quais pendem cortinas fingidas em talha. No mesmo retábulo existem ainda as imagens de Nossa Senhora Auxiliadora e de Santa Luzia .

A estrutura do retábulo de S. Pedro possui uma configuração vertical marcada pelo alinhamento das pilastras que intercalam as duas colunas salomónicas , mais avançadas em relação ao interior do retábulo, elementos decorados com grinaldas de rosas e margaridas ,que sustentam um frontão segmentado no qual estão presentes várias cabeças de anjos, composição nitidamente inspirada no tratado de Pozzo. A presença dos anjos é vísivel nos diversos elementos arquitectónicos que constituem este retábulo estando estes representados quer na forma humana integral, quer simbolizados pelas várias cabeças de anjos aladas que vemos distribuídas pelos capitéis, frisos e mísulas das colunas (ver figuras L3, L4, L6 e L7 no Apêndice iconográfico 5) .

O centro do retábulo está marcado pela peanha ligeiramente elevada onde está a imagem de S. Pedro, entronizada por um sanefa tipo baldaquino que remata a parte superior do retábulo, que por sua vez é decorada com uma mitra papal e uma concha de vieira. No remate superior vemos presentes quatro anjos reclinados sobre o frontão (quebrado) e duas volutas que seguram os "panejamentos" que pendem da sanefa que coroa o retábulo. A enquadrar a imagem de S. Pedro vemos em duas peanhas, situadas um pouco abaixo da de S. Pedro, as imagens de Santa Rita e de Santa Luzia também elas inseridas em cúpulas redondas das quais pendem cortinas.

O fundo do retábulo é dourado e decorado com motivos vegetalistas, ornatos em forma de brasão em xadrez, envolvidos por flores e ramagens, sendo este tema imitado também nos retábulos de S. José e de Nossa Senhora da Conceição , características que a nosso ver sugerem já uma ligeira sugestão da gramática decorativa rococó. No alinhamento da peanha de S. Pedro vemos um sacrário colocado sobre a mesa de altar deste retábulo. A gramática decorativa do frontal desta mesa de altar pauta pela presença de enrolamentos vegetalistas, plumas, laços, conchas, estrelas e um crescente lunar (alegoria da Noite), temas decorativos também presentes no retábulo e nas ilhargas do sacrário .

---

representam S. Pedro Consultar : RÉAU , Louis – *Iconografia del arte Cristiano, Iconografia de los Santos*, Tomo 2 /Vol 5 - Barcelona : Ediciones del Serbal, 1997-2001, pp.43-57

O programa iconográfico do retábulo de S. José assenta na mesma gramática decorativa e estrutura formal do retábulo de S. Pedro, sendo estes contemporâneos e datáveis entre 1748-52 (Ver figuras L1 e M1 nos Apêndices iconográficos 5 e 6).

Tal como o retábulo anteriormente por nós descrito, o retábulo de S. José apresenta duas colunas intercaladas por nichos com imagens e pilastras (ver figuras M2 e M3 no Apêndice iconográfico 6). A parte inferior do retábulo é igualmente decorada com motivos vegetalistas, sendo ,o frontal de altar de S. José, decorado com um Sol (alegoria do dia). O sacrário deste retábulo possui a mesma iconografia do sacrário de S. Pedro. O único factor que identifica a devoção deste retábulo é a imagem de S. José que ocupa a posição central e mais elevada em relação às imagens do Sagrado Coração de Jesus (na peanha do lado esquerdo) e a de Nossa Senhora das Graças (na peanha do lado direito) presentes no retábulo. Contrariamente ao retábulo de S. Pedro, o de S. José não possui elementos iconográficos que o evidenciem e identifiquem.

O discurso iconográfico deste retábulo evidencia-se na imagem de S. José, cuja iconografia se refere à Infância de Jesus, aqui representado ao colo de S. José, esposo de Maria (Mt 1,16-24) e pai putativo de Jesus (Lc 33,23;4,22). A evolução da iconografia da imagem de S. José acompanhou a própria evolução do seu culto que remonta à Idade Média desenvolvendo-se, com maior vigor, após o Concílio de Trento, com uma imagem rejuvenescida representando-o iconograficamente mais jovem do que as representações medievas, e com uma vara florida na mão direita, um atributo semelhante aos dos Sumo-sacerdotes uma alusão à sua vitória face aos outros pretendentes da virgem, transformada em caule de Lírio, símbolo do seu matrimónio virginal. O milagre do florescimento da vara, graças ao qual se impôs perante os outros pretendentes mais jovens, encontra-se prefigurado no relato Aarão no Pentateuco. (números 6: 11-29;17) e desenvolvido nos Evangelhos Apócrifos e nos tratados pós-tridentinos [346].

[346] RÉAU , Louis – *Iconografia del arte Cristiano, Iconografia de los Santos*, Tomo 2 /Vol 4 - Barcelona : Ediciones del Serbal, 1997-2001, p.162 ; Para aprofundamento do estudo do episódio do florescimento da vara de S. José consultar : O Apócrifo *Livro da Natividade de Maria* – Cap. VII, 4 In : *EVANGELHOS APÓCRIFOS.* Lisboa: Estampa, 1991; e o tratado : PACHECO, Francisco – El arte de la pintura.2ªedição, Madrid :Ediciones Cátedra, 2001, cap.3, nº6; Para o aprofundamento do estudo do culto de S. José durante o periodo barroco consultar : *"São José, patrono da Boa Morte"* In:

A crescente popularidade do culto de S. José após o Concílio de Trento, deve-se sobretudo à acção de Santa Teresa, reformadora da ordem das Carmelitas e aos fundadores das ordens dos Jesuítas e da ordem Salesiana, respectivamente, Santo Inácio de Loyola e São Francisco de Sales [347]. O desenvolvimento de programas iconográficos nos quais se insere a figura de S. José desenvolvem-se , em grande parte inspirados na sua genealogia (descendente de David ) e estão geralmente associados à figura da Virgem , sobretudo à Imaculidade da concepção de Jesus, cumprindo assim a profecia de Isaías "*uma vara saíra do tronco de Jessé e um rebento brotará das suas raízes"* (Is.11,1-2) formando assim a chamada "Trindade Jesuítica" (Jesus, Maria e José), ou "Trindade Terrestre", sendo este o motivo e o elo de ligação do retábulo desta invocação com os retábulos da Árvore de Jessé e de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, um programa iconográfico dedicado à Imaculidade da concepção da Virgem e de Jesus .

### O Retábulo da Árvore de Jessé

O retábulo da Árvore de Jessé da igreja de Matosinhos situa-se na nave sul e possui equivalência formal e iconográfica no retábulo de Nossa Senhora da Conceição situado em frente na nave norte. Os contornos da encomenda destes dois retábulos foram por nós esclarecidos, minimamente, no capítulo II, no ponto 1.3.6.,no qual justificamos a introdução destas duas devoções após 1758 pelo facto de nas Memórias Paroquiais não existirem referências a estes dois altares, existindo no lugar destes as devoções de Nossa Senhora do Rosário e de Nossa Senhora da Graça, sendo estes altares possivelmente introduzidos entre 1759 e 1775, período que corresponde à continuidade da encomenda de obras de talha nesta igreja pela confraria do Bom Jesus.

Do ponto de vista formal estes dois retábulos são aparentemente idênticos aos retábulos de S. Pedro e de S. José porém, um olhar atento, identifica automaticamente algumas diferenças, sendo a mais notória delas, no caso do retábulo da Árvore de Jessé, a ausência de uma peanha central, sendo esta substituída por um pequeno trono no qual se encontra adormecida a figura de Jessé, patriarca da genealogia de David e do qual sai uma árvore com ramos floridos nos quais estão doze peanhas com as imagens dos doze reis de

---

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas,* (…) pp.634-636

[347]RÉAU , Louis – *Iconografia del arte Cristiano, Iconografia de los Santos*, Tomo 2 /Vol 4 - Barcelona : Ediciones del Serbal, 1997-2001, p.166

Judá (ver figuras N1a N4 no Apêndice iconográfico 7). A estrutura do retábulo é configurada a partir do trono decorado com uma vara florida atada com um laço, do qual parte a estrutura da árvore que por sua vez é enquadrada por quatro anjos policromados que seguram os panejamentos que pendem de uma sanefa, situada ao centro do retábulo, e que entroniza a árvore dando-lhe um aspecto majestoso.

Neste retábulo, ao contrário dos anteriores que citamos, altera-se ligeiramente o esquema retabular, sendo excluídas as pilastras que intercalavam as colunas e os nichos com as imagens. Aqui vemos as mesmas colunas salomónicas decoradas com rosas e margaridas que ladeiam as imagens de Nossa Senhora do Carmo e Santa Zita, enquadradas não por cúpulas – dosséis, mas por sanefas semicirculares das quais pendem cortinados fingidos. As mísulas das colunas são decoradas por duas cabeças de anjo com asas sobrepostas a uma concha. As peanhas que ostentam as imagens deste retábulo não possuem equivalência com as dos retábulos de S. Pedro e de S. José. São também divergentes os frisos lisos do entablamento do frontão curvo e quebrado com estrutura reentrante ,no cimo da qual estão as figuras dos anjos policromados que referimos, que olham directamente para a ascendência de Jesus, elementos que substituem inúmeras cabeças de anjos que decoram os retábulos de S. Pedro e S. José.

Particularidade interessante é também o facto do arco interno do remate do retábulo da Árvore de Jessé ser decorado com medalhões nos quais estão representadas várias flores desde rosas, margaridas e lírios, sendo que esta característica apenas se verifica nos retábulos da Árvore de Jessé e de Nossa Senhora da Conceição ornamentos que reflectem a iconografia associada às devoções marianas.

O remate superior da Árvore de Jessé é delimitado por duas volutas que enquadram a figura da Virgem e do Menino Jesus ,atrás dos quais se encontra uma cartela com policromia vermelha da qual pendem grinaldas de flores. O fundo deste retábulo apresenta pintados os mesmos elementos vegetalistas dos retábulos de S. Pedro e de S. José.

A introdução de dois retábulos com devoções marianas, associadas directamente à Imaculidade de Maria, explicam-se, em larga medida, pela necessidade da afirmação do ciclo narrativo presente nesta igreja, ou seja, a Vida, Paixão, morte e Ressurreição do Senhor. A representação da Árvore de Jessé , é uma referência simbólica à árvore genealógica de Jesus ,da qual brotou a flor da qual nasceu o Cristo redentor, representação

que encontra paralelismo na árvore da Cruz *(Lignum Vitae*) situada no altar-mor representada pela imagem do Bom Jesus de Matosinhos iconografia que é exaltada como vimos através dos versículos presentes nos caixotões do tecto desta igreja.

Dada simbologia da Árvore na Bíblia, tema que já citamos no ponto 3.2 do Capítulo I aquando a explicação do significado da Árvore da Cruz, parece-nos evidente o elogio à árvore da descendência de Jesus ,que apesar de cortada produziu a vinda do Rei Messias, possuindo esta a mesma virtude vivificadora que a árvore da cruz promove enquanto fonte de vida.

A figuração arborescente da iconografia da árvore genealógica de Jesus encontra paralelismo na árvore da cruz na época medieval, sobretudo em França a partir século XII, altura em que se desenvolve também o tema da Árvore de Jessé, profundamente inspirado nos Evangelhos de S. Mateus (1,1-17) e S. Lucas (3,23-28) que identificam três ciclos com 14 gerações, e da qual provém a genealogia do Rei David, da qual descende S. José , pai putativo de Jesus e elemento de ligação entre Jesus e a descendência de David[348] .

Na arte portuguesa foram várias as manifestações artísticas que desenvolveram o tema da árvore genealógica de Jesus enquanto meio catequético através da exposição da genealogia de Jesus perante o olhar dos crentes. Para o estudo destas representações e fundamento das formas desenvolvidas em torno do tema da Árvore de Jessé e suas variantes iconográficas, torna-se indispensável a consulta dos estudos de Flávio Gonçalves acerca deste tema, que em Portugal conheceu franca expansão encontrando na talha dourada uma das mais singulares e autênticas manifestações escultóricas inseridas nos retábulos e altares das igrejas portuguesas [349].

[348] Émile Mâle defende, num artigo publicado em 1914, que a origem da representação da Árvore de Jessé remonta ao século XII, exactamente em 1144 num vitral de Saint Denis, sendo este tema divulgado posteriormente por influência dos dramas litúrgicos em gravuras pinturas, esculturas até ao século XVIII, no entanto alguns iconógrafos ingleses e alemães defendem a influencia de Abade Suger no desenvolvimento deste tema. Muitas foram as questões debatidas em torno deste tema, porém podemos sem dúvida alguma afirmar que o tema da Árvore de Jessé se desenvolveu em França. Acerca deste assunto consultar: Mâle, Émile – "Les origines de l'arbre de Jessé" In: *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, [s.n], 1914, disponível em: Biblioteca Nacional Francesa In: Http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57814099.image.langFR.r=Revue%20de%20l'art%20ancien%20et%20moderne.swf

[349] Para o aprofundamento do estudo das representações da Árvore de Jessé na arte portuguesa consultar: GONÇALVES, Flávio – A Árvore de Jessé na arte portuguesa In: *Revista da Faculdade de Letras. História* – Porto -2ª Série, v.3,1986, pp.213-238;IDEM – *A Talha da Capela da "Árvore de Jessé" da igreja de S. Francisco do Porto e seus autores* – Porto : Livraria Fernando Machado, 1971,

No caso em particular das representações deste tema na talha portuense, podemos sem sombra de dúvida considerar a Árvore de Jessé ,do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja de S. Francisco (ver figura 70), da autoria dos mestres Filipe da Silva e António Gomes em 1718, o grande modelo iconográfico que inspirou as composições com o mesmo tema que surgiram posteriormente nas imediações da cidade do Porto [350].

Se compararmos as Árvores de Jessé da Igreja de S. Francisco (Figura 70) e da igreja de Matosinhos (Figura 71) podemos constatar que vemos inserida retabilisticamente a mesma temática, porém com variantes iconográficas ,estando representados no topo, da igreja de S. Francisco a imagem de S. José e na versão de Matosinhos vemos no topo da árvore a imagem da Virgem com o Menino Jesus.




Figura 70 – "Árvore de Jessé" do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja de S. Francisco do Porto, 1718, António Gomes e Filipe da Silva




Figura 71 – Retábulo da "Árvore de Jessé" da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, atribuído a Domingos Martins Moreira

pp.7-62; IDEM – "Para a compreensão de um retábulo no século XVII" In: Jornal "*O Comércio do Porto*", 24 de Janeiro de 1961

[350] IDEM –*A Talha da Capela da "Árvore de Jessé" da igreja de S. Francisco do Porto e seus autores* (…), p.12

Embora o exemplar de Matosinhos não possua a mesma monumentalidade da Árvore de Jessé da igreja de S. Francisco ,que se desenvolve numa composição agitada marcada pela orientação dos ramos da árvore e pela introdução de relevos simbólicos colocados no fundo do retábulo inspirados nas Litanias da Virgem, acreditamos que a versão matosinhense é também fruto de uma iconografia semelhante ,cujo principal intento é a glorificação da figura da Virgem, a qual permitiu a "Encarnação" do Verbo Divino .

Segundo Réau, foi na profecia de Isaías, que os artistas que trataram o tema da Árvore de Jessé parecem ter-se inspirado para as suas composições [351]. Se atentarmos à estrutura da Árvore de Jessé de Matosinhos podemos constatar três elementos iconográficos presentes na profecia de Isaías , nomeadamente a vara que sai da árvore de Jessé, a genealogia de David disposta nos seis ramos da árvore e a flor que sai dessa vara que é a própria Virgem coroada que segura no colo o Salvador do Mundo. Esta iconografia possui raízes medievais e desenvolveu-se após o século XVI promovido pelos imaculistas para a exaltação da Majestade da figura da Virgem e das doutrinas da Imaculada Conceição [352].

Os Reis de Judá da Árvore de Matosinhos , à semelhança dos da igreja de S. Francisco estão representados com ceptro na mão e ricamente trajados, possuindo gestos e atitudes individualizados. Lamentavelmente não conseguimos esclarecer a identidade de cada um dos reis , sendo apenas identificável ,também à semelhança do que se verifica na igreja de S. Francisco, o rei David identificado pela harpa, sendo este o segundo rei situado no primeiro ramo do lado esquerdo.

### O Retábulo de Nossa Senhora da Conceição

Por último, e situado na nave norte em frente ao retábulo da Árvore de Jessé, situa-se o retábulo de Nossa Senhora da Conceição , cuja iconografia complementa a do retábulo da Árvore de Jessé, enquanto meio para a exaltação da figura da Bem – Aventurada imagem da Imaculada Conceição (datada do século XX) e que representa

[351] *"Los temas Genealógicos. El Arbol de Jesé"* In: RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…),* pp.135-152

[352] *"Los tipos iconográficos de la Virgem en el arte del occidente . La Inmaculada Concepción*" In: RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…),* pp.80-90

iconograficamente a "nova Eva", a única mulher que havia sido concebida sem pecado desde Adão e ressuscitada em glória tal como Jesus. Se atentarmos ao retábulo da "Árvore de Jessé" da igreja de S. Francisco (Figura 70), podemos constatar que estamos perante um retábulo que possui iconograficamente dois registos associados ao mesmo tema , a glorificação da Virgem. Na primeira metade deste retábulo vemos a representação da Árvore de Jessé e no registo superior colocada num camarim vemos a imagem da Virgem ,envolta num resplendor dourado, representada de pé com o Menino Jesus ao colo e a ser coroada pela Santíssima Trindade .

A dimanação desta iconografia está patente em dois dos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, nomeadamente no já citado retábulo da Árvore de Jessé e no retábulo dedicado a Nossa Senhora da Conceição. É efectivamente o culto a Nossa Senhora da Conceição que justifica a presença do tema da Árvore de Jessé no interior das igrejas enquanto glorificação da Imaculada Conceição.

Os artistas barrocos representaram a "puríssima" inspirados em duas referências Bíblicas, nomeadamente o "Cântico dos Cânticos" e o Apocalipse. O dogma da Imaculada Conceição, instituído oficialmente em 1854 pelo Papa Pio IX, não tem fundamentação Bíblica evidente, sendo por isso necessário, para a análise iconográfica das representações artísticas que lhe são dedicadas, um profundo conhecimento da evolução do seu culto.[353]

A representação iconográfica mais divulgada da Imaculada Conceição é, segundo Réau, uma interpretação objectiva da *noiva* do "Cântico dos Cânticos"(4,7) " *És toda Bela , minha amiga e não há mancha em ti*", Cântico que popularizou os símbolos referentes a Nossa Senhora da Conceição e divulgados posteriormente pelas *Litanias da Virgem.* [354] É no entanto o Apocalipse (12,1), que proporciona a referência indispensável para a iconografia dos atributos da Imaculada Conceição "*Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida de sol, com a lua debaixo dos pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas*" .[355] Segundo Émile Mâle, as iconografias inspiradas nesta passagem do Apocalipse surgem no século XVI numa gravura das "*Horas da Virgem para o uso de*

[353] DICIONÁRIO DA BÍBLIA – Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996, p.47
[354] RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento (…)* pp.86-87; Para o estudo das Litanias associadas ao culto da Virgem em Portugal consultar: MARTINS, Mário – Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e século XVI) In: *Lusitânia Sacra*.Lisboa , [s.n.], 1961
[355] RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte cristiano .Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), pp.86-87

*Roma"*[356]. À medida que o culto da Imaculada Conceição se estabelece, assistimos à introdução de diversas imagens inseridas nos retábulos das igrejas portuguesas, representando a Imaculada coroada como uma rainha celeste, iconografia que tem origem no culto promovido por Clemente VIII, que institui a prática de coroar a Virgem e de a proclamar rainha e protectora de diversos países europeus [357].

Portugal não foi excepção, pois o culto a Nossa Senhora está identificado desde a fundação da nacionalidade portuguesa, uma vez que D. Afonso Henriques proclama Nossa Senhora padroeira de Portugal[358] , atitude que tem paralelismo em D. João IV, em 1646, após a Restauração quando proclama e oferece a coroa portuguesa a Nossa Senhora da Conceição.

> *"As armas da Nação fidelíssima servem de condigno pedestal à Virgem Imaculada, que é desde os alvores da Nacionalidade a Padroeira e Mãe terníssima da Lusitânia, o que D. João IV sancionou oficialmente com a proclamação de 1646"* [359].

É precisamente a "dupla Coroação" da Virgem que vemos representada iconograficamente no retábulo de Nossa Senhora da Conceição (ver Apêndice iconográfico 8, figuras O1 a O3). Apesar de vermos neste retábulo a Virgem coroada, vemos acima desta, uma grande coroa sustentada por dois anjos, porém não devemos confundir a temática iconográfica aqui subjacente, ou seja, a glorificação da Virgem e não propriamente a "coroação celeste" da Virgem [360].

---

[356] MÂLE, Émile – *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France.Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d ' inspiration* - Paris, Libraire Armand Colin, 1949 , pp.210-213

[357] GERALDO, José Amadeu Coelho Dias – A devoção do povo português a Nossa Senhora nos tempos modernos In: *Revista da Faculdade de Letras*: História, II, 04, 1987, p.229; Para o aprofundamento do estudo do culto a Nossa Senhora da Conceição consultar: SALGADO, Helidoro – *O culto da Imaculada. Estudos críticos e Históricos*, Porto: livraria Chardron de Lello e Irmão Editora, 1905.

[358] COSTA, Avelino da – A Virgem Maria na Formação de Portugal In: A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média. *Lusitânia Sacra*. Lisboa [s.n.], 1957,pp. 9-13

[359] *Ibidem*, p.38

[360] Frequentemente existe a tendência para confundir as representações iconográficas da Coroação da Virgem e da sua glorificação, pois ambas pretendem a glorificar e exaltar a figura da Virgem, sendo que na primeira tipologia a Virgem é coroada por Deus Pai, por Cristo ou pela Santíssima Trindade e na segunda tipologia são frequentes as representações da Virgem glorificada e coroada por anjos, uma possível referência à doação da coroa portuguesa à Virgem, gesto imitado por várias monarquias europeias. Esta confusão foi motivada em grande parte pelas representações iconográficas da Assunção da Virgem elevada aos céus e das representações da Imaculada que representam a descida dos céus da Virgem, sendo que em ambas as representações a Virgem é representada de pé como a Mulher descrita no relato por nós citado do Apocalipse, ou seja, a Mulher coroada que pisa o crescente lunar envolta em nuvens. A coroação da Virgem por anjos é uma variante iconográfica dos temas associados à coroação da Virgem, tema, que segundo Réau tem origem Francesa no século XIII no tímpano de Notre Dame de Paris e que justifica em grande parte a evolução iconográfica deste tema. Para o aprofundamento deste assunto consultar: RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento* (…), pp. 638-648

Embora não saibamos ao certo a datação precisa deste retábulo, podemos sem dúvida alguma datá-lo na segunda metade do século XVIII, sendo este paralelo, do ponto de vista iconográfico e iconológico ao retábulo da Árvore de Jessé [361].

Relativamente ao porquê da introdução desta devoção, no retábulo anteriormente dedicado a Nossa Senhora da Graça, pensamos justificá-la através de duas razões. A primeira prende-se com o facto de a devoção a Nossa Senhora da Conceição estar presente na cidade de Matosinhos pelo menos desde o século XIV, altura em que existia o mosteiro dedicado à Imaculada Virgem, espaço religioso que subsistiu na cidade até ao século XIX [362]. A segunda razão pode ser explicada pela presença e referência à divulgação de gravuras, sobretudo após o século XVII, altura em que é desenvolvida a iconografia da imagem de Nossa Senhora, inserida em retábulos sendo coroada por dois anjos e rodeada por um resplendor e uma mandorla de anjos, tema que encontra referência no Altar Santa Maria Transpontina de Carlo Fontana e no "Altar Caprichoso" do tratado de Andrea Pozzo (ver figura 72).

Pelo facto de existirem semelhanças, entre o uso destas fontes iconográficas em alguns dos elementos formais presentes no retábulo de Nossa Senhora da Conceição, nomeadamente no pormenor da coroa real suspensa por anjos, acreditamos que tenha havido aqui uma clara transposição do tratado de Pozzo na composição em alguns dos elementos do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos (ver figuras 72 e 73). Se atentarmos à estrutura formal do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, podemos constatar que este apresenta o mesmo enquadramento de forma côncava presente no retábulo da Árvore de Jessé em conformidade com os esquemas retabulares inspirados no tratado de Pozzo. Ao centro do retábulo vemos a imagem de Nossa Senhora da Conceição, sobre uma peanha decorada com volutas e

[361] Foi também por nós considerada a hipótese de ter sido introduzida, posteriormente ao século XVIII , apenas a coroa e a mandorla que envolve a imagem da Imaculada Conceição pelo facto de ter sido alterada a devoção deste retábulo. Como referimos no Capitulo II existem várias despesas nos Livros de Contas da confraria datadas entre finais do século XVIII e durante todo o século XIX que se referem a obras de carpintaria e "arranjos" feitos nas capelas e igreja do Bom Jesus, sem no entanto estarem descriminados os nomes dos mestres que nelas trabalharam e quais os arranjos efectivamente realizados. Por este motivo avançamos com a datação que temos vindo a defender.

[362] Para o aprofundamento do estudo do culto de Nossa Senhora da Conceição e o extinto mosteiro que lhe era dedicado no concelho de Matosinhos consultar: BASTOS, Artur de Magalhães – Memórias soltas e Inventários do Oratório de S. Clemente das Penhas e do mosteiro de N. Sr.ª da Conceição de Matozinhos, dos séculos XIV e XV In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Fascículo 1, vol.3, Porto, 1940, pp.5-60; FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha – Breve Memória do Mosteiro de Nª Senhora da Conceição em Leça de Matosinhos, In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Fascículo IV, vol3, Porto, 1940,pp. 555-562; FELGUEIRAS, Guilherme -*Monografia de Matosinhos* (…), pp.369-399.

motivos vegetalistas, a qual sustenta a imagem da Virgem que esmagando a serpente tentadora, a mesma que trouxe o pecado ao mundo, estando envolta numa nuvem e por anjos. Acima da figura já coroada da Virgem vemos dois anjos suspensos que ostentam uma enorme coroa real, enquadrada por duas volutas que partem do frontão, elemento que enaltece a majestade terrena e celeste da Virgem.




Figura 72 – "Altar Caprichoso", figura 75 do Tratado de Andrea Pozzo




Figura 73- Pormenor do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, com destaque para os elementos decorativos da coroa e anjos que a sustentam

O esquema dos anjos suspensos é inspirado no contrato do retábulo da Árvore de Jessé da igreja de S. Francisco, que refere nos apontamentos dados em contrato, a introdução de "*anjos em ferros no ar*" no retábulo, ou seja, anjos que causavam a sensação de estarem suspensos no ar, característica que actualmente não verificamos no mesmo retábulo de S. Francisco, mas que encontramos no retábulo da igreja de Matosinhos [363] . A composição do retábulo de Nossa Senhora da Conceição é complementada pela presença

[363] GONÇALVES, Flávio - *A Talha da Capela da "Árvore de Jessé" da igreja de S. Francisco do Porto e seus autores* (…) p. 15

de uma sanefa da qual caem panejamentos sustentados por quatro anjos que olham directamente para a imagem da Virgem (Ver Apêndice iconográfico 8, figuras O3 e O4) que se encontra ladeada pelas imagens do Beato Nuno Álvares Pereira e da Rainha Santa Isabel suspensas por peanhas, idênticas às do retábulo da Árvores de Jessé, por sua vez enquadradas por colunas salomónicas decoradas com grinaldas de rosas e margaridas, motivos que se encontram espalhados no remate interno do arco do retábulo e mísulas decoradas com cabeças de Anjos (Ver Apêndice iconográfico 8, figuras O5 e O6) .

Pensamos ter encontrado no versículo 32 do tecto da capela-mor , que se refere ao capítulo 22 do Apocalipse, a possível relação entre o retábulo de Nossa Senhora da Conceição e o esquema iconográfico da capela-mor [364]. É a nosso ver com este versículo e a interpretação do capítulo 22 do Apocalipse que se fecha a interpretação dada à talha dourada dos retábulos desta igreja e a imagem do Bom Jesus de Matosinhos.

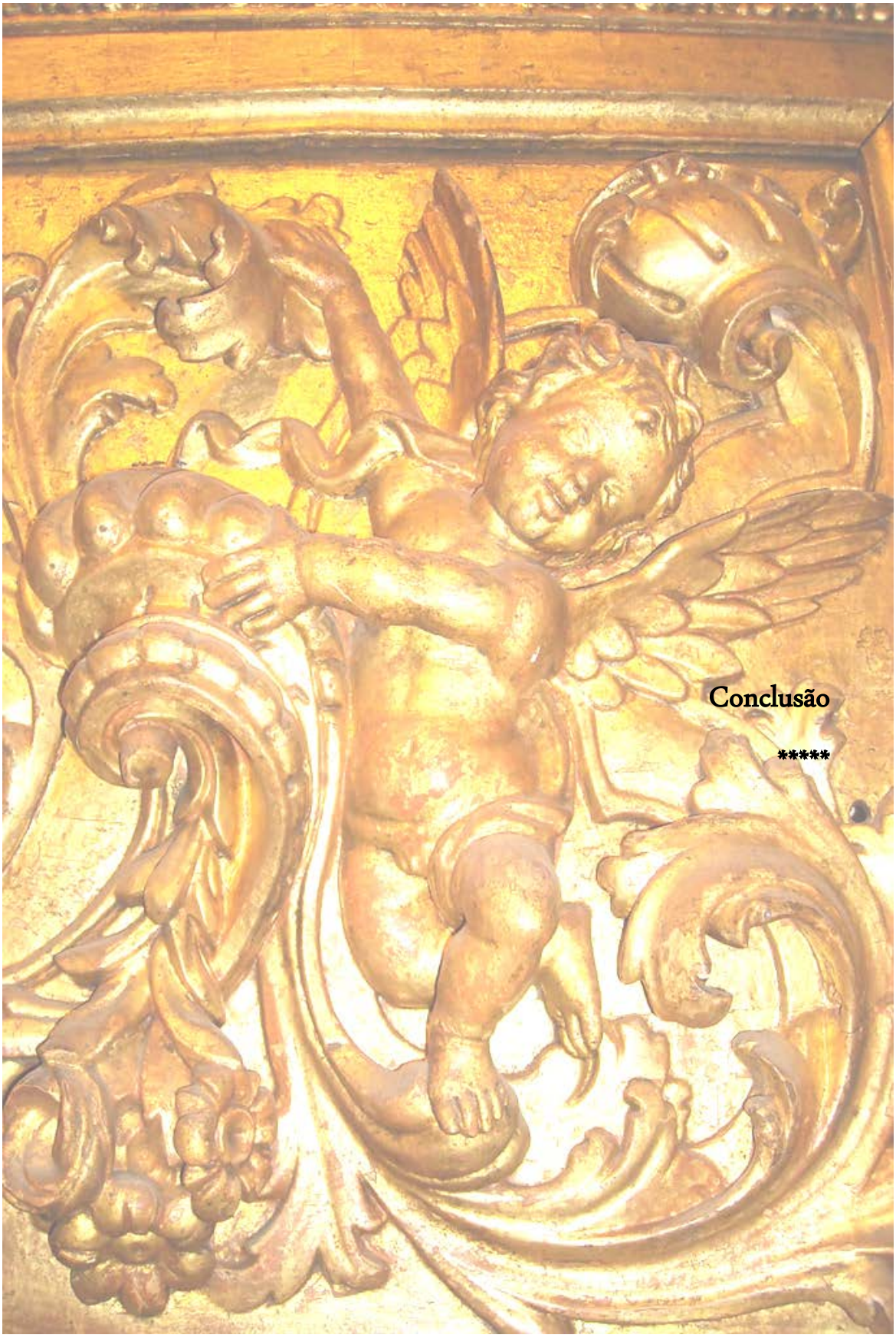
Dada a análise que fizemos e os esclarecimentos que prestámos, relativamente às formas da talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, resolvemos transcrever algumas passagens do capítulo 21 e 22 do Apocalipse que a nosso ver condensam e justificam os elementos simbólicos da iconografia da talha dourada e a nossa abordagem perante estas formas ao longo deste estudo.

*"A Glória da Igreja Eterna, Jerusalém Celeste"*

*"Vem, e mostrar-te-ei a noiva, a esposa do Cordeiro. Levou-me em espírito a um grande e alto monte e mostrou-me a Cidade Santa, Jerusalém que descia do céu de junto de Deus, revestida da glória de Deus (…) Assemelhava-se a um esplendor (…) a cidade não necessita de sol nem de lua porque a glória de Deus a ilumina e a sua luz é o Cordeiro (…)Eu sou o Alfa e o Ómega, o Primeiro e o Último, o começo e o fim. Felizes aqueles que lavam as suas vestes para ter direito à Árvore da Vida (…) Eu sou a raiz e o descendente de David, a estrela radiosa da manhã. O Espírito e a Esposa dizem: "Vem".Possa aquele que ouve dizer também: "Vem!" Aquele que tem sede venha! E que o Homem de boa vontade receba, gratuitamente água da vida!"*

(Apocalipse 21 , 9- 24;22,13- 17 )

[364] Acerca deste assunto consultar o Anexo 3, tabela 1, versículo 32.



# Conclusão

*****

# Conclusão

A Leitura iconográfica que apresentamos neste estudo resultou de um ano de pesquisa acerca das formas e da iconografia da talha dourada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos. O nosso objectivo foi proporcionar uma "reconstituição" entre a relação intrínseca da imagem devocional do Bom Jesus de Matosinhos com o espaço sacro que lhe é dedicado.

A necessidade deste estudo justificou-se pela ausência de bibliografia específica acerca da iconografia da talha dourada, bem como ao nível das lacunas existentes em torno dos estudos efectuados sobre a imagem do Bom Jesus, estudos esses que não valorizaram a relação intrínseca entre os conceitos de fé, de imagem e das formas, não compreendendo, que é a ligação entre estes conceitos que demonstra a verdadeira iconografia por detrás desta imagem tão popular.

Consideramos este estudo um futuro ponto de partida para todos os que venham a interessar-se, futuramente, quer pelo estudo da imagem do Bom Jesus de Matosinhos, quer pelo excelente conjunto de retábulos de talha dourada que ornamentam este espaço sagrado que lhe é inteiramente dedicado.

A relação entre as artes e o sagrado, foi o tema por nós desenvolvido paralelamente ao estudo da iconografia da imagem do Bom Jesus e da talha dourada, pretendemos demonstrar a relação entre os cultos católicos e a génese formal, iconográfica e iconológica que está subjacente a este espaço, enquanto elemento de ligação e instrução dos homens acerca da experiência mística da Paixão do Senhor.

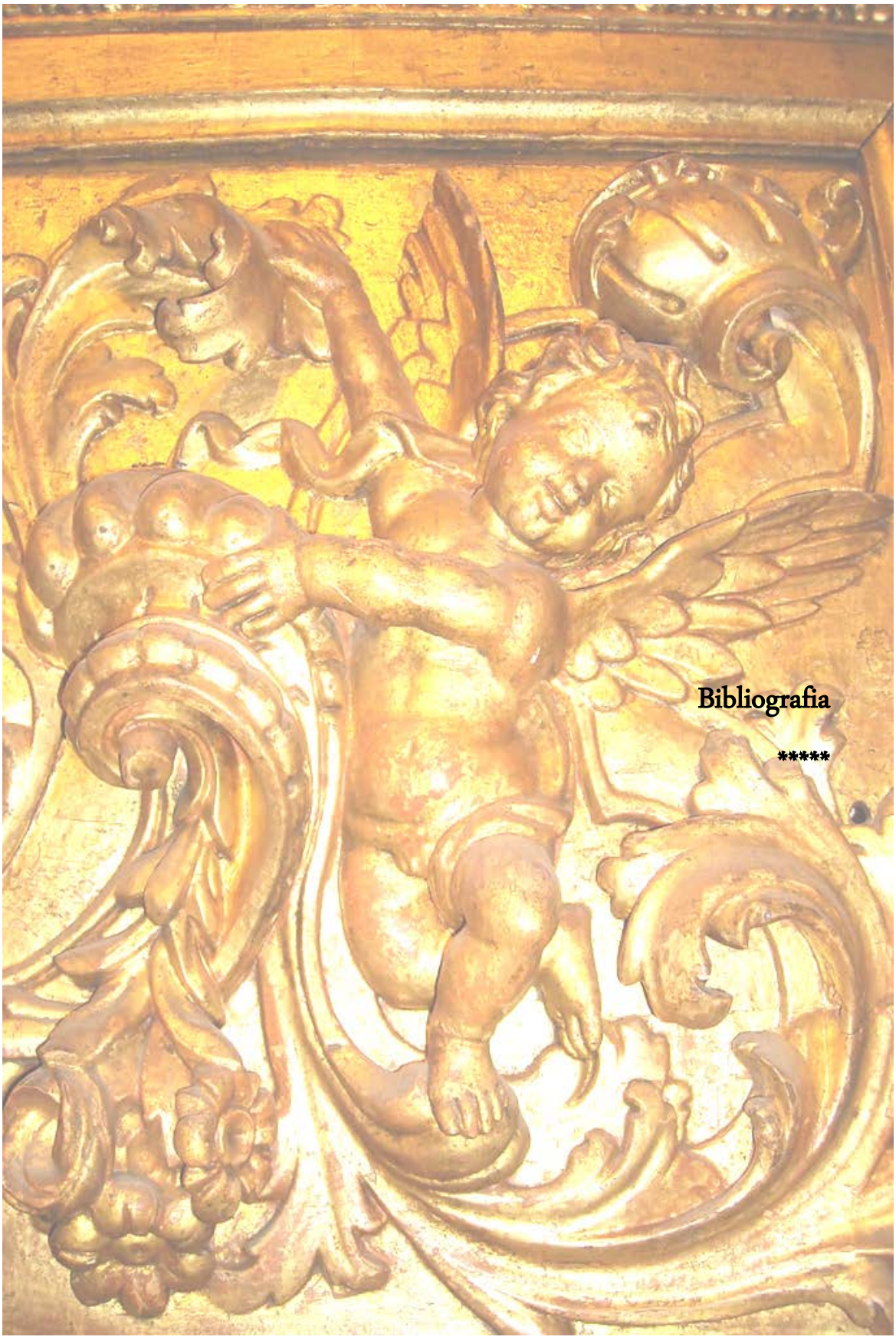
A investigação que desenvolvemos não é mais do que um apontamento sobre as relações futuras a serem consideradas nos estudos relativos às "artes do sagrado" e do conjunto possível de interligações que podem ser desenvolvidos a partir da "leitura iconográfica" de um espaço sagrado. Fomos ainda um pouco mais longe na nossa investigação: encontrámos uma forma de explicar o culto do Bom Jesus e a relação das lendas que lhe são associadas com o esquema iconográfico delineado para enquadrar esta imagem. No conjunto retabular, encontrámos referências às cerimónias litúrgicas praticadas durante a celebração da Semana Santa, bem como à narração da Paixão do Senhor através de formas simbólicas distribuídas por temas análogos à iconografia

presente na imagem do Bom Jesus de Matosinhos – a do *Cristo em Majestade, fonte de "Água Viva"*.

Importante foi, a nosso ver, a análise iconográfica que fizemos em torno da capela-mor dedicada ao Bom Jesus, abordagem que permitiu decifrar, literalmente, as Sagradas Escrituras, presentes nos versículo bíblicos do tecto da capela-mor, que a nosso ver são o testemunho da Vida, Paixão, Morte e Ressurreição do Senhor, elementos que sintetizámos nas tabelas apresentadas e que nos proporcionaram, sem dúvida, uma profunda meditação acerca da Paixão do Senhor a qual constitui a síntese iconológica do espaço analisado e que agora divulgamos com este estudo.

Da necessidade crescente de ir mais além na interpretação deste espaço, vimo-nos obrigados a conduzir o nosso estudo no âmbito das devoções introduzidas nesta igreja após o extenso ciclo de obras por nós delineado entre o século XVI e o século XVIII.

Foram precisamente os "três ciclos de obras" que contribuíram para a especificidade da iconografia e iconologia associadas ao espaço interno da capela-mor, obras que foram programadas para enquadrar a imagem do Bom Jesus, invocando para isso a *Majestade de Cristo* através das formas aqui presentes. As formas desenvolvidas em torno do "Mistério e Devoção da Cruz", da "Árvore da Vida" e da "Fons Vitae" constituem uma das mais originais e representativas manifestações artísticas da talha portuense, pelos temas e pela iconografia que sem dúvida alguma fazem da igreja do Bom Jesus de Matosinhos uma das mais vivas e interessantes devoções à imagem de um Cristo crucificado.



# Bibliografia

*****

## Fontes manuscritas:

### ARQUIVO DA SANTA CASA DA MISERICORDIA DO BOM JESUS DE MATOSINHOS (ASCMBJM)

ASCMBJM - "Termo da Mesa da Confraria de 10 de Outubro de 1751" — 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 10 de Outubro de 1751,fol.22

ASCMBJM - *Termo que fez Manuel Dias deste lugar de Matosinhos para pedir por todo o reino (…)".*– 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 8 de Agosto de 1745,Livro 9,fol.17

ASCMBJM **–** "*Termo da arrematação da obra da igreja feita pela Mesa do Senhor de que é tesoureiro Caetano Ferreira do Vale "* — 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Agosto de 1743,Livro 9,fol.7

ASCMBJM – "*Termo da arrematação da obra da igreja feita pela Mesa do Senhor de que é tesoureiro Caetano Ferreira do Vale "* – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834, Acta de 3 de Agosto de 1743, Livro 9,fol.7-8v

ASCMBJM – "*Termo que fazem os oficiais e mais irmãos da Mesa do Bom Jesus de Bouças para tomarem a obra da Igreja a sua conta recebendo nove mil cruzados da Universidade de Coimbra além dos mais gastos que a dita Universidade tem feito"* – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Julho de 1743, Livro 9, fol.6

ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 20 de Julho de 1754,fol. 26

ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 20 de Julho de 1754,ff. 26 v. – 27

ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 8 de Agosto de 1745,Livro 9,fol.17

ASCMBJM – documento nº963

ASCMBJM – Livro contas de 1718 a 1755, "Conta da despesa que fez Caetano ferreira do Vale Tesoureiro da confraria do Bom Jesus de Bouças neste presente ano de 1747-48 ff.99-108;

ASCMBJM – Livro de Contas de 1717 a 1755,f.15 v.

ASCMBJM – Livro de Contas de 1717 a 1755,ff.169v.-170

ASCMBJM – Livro de Contas de 1718 a 1755,f.140v.;

ASCMBJM – Livro de Contas de 1756 a 1778, ff.112v. e 117

ASCMBJM – Livro de Contas de 1756 a 1778, fol.103

ASCMBJM – *Termo que fazem os irmãos desta confraria para que o tesoureiro dela escrivão, possam alterar as obras que na igreja se fazem por uma planta que a Universidade de Coimbra deu, como padroeira para se fazer o frontispício dando oito mil cruzados para fazer a dita obra")* - 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 15 de Outubro de 1743,Livro 9, (Fol. Não numerado)

ASCMBJM, Documentos II, 2º gaveta

ASCMBJM, Documentos II, 2º gaveta, nº1474

ASCMBJM, Documentos II, nº 998

ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA – Universidade de Coimbra, Fazenda. Documentos relativos à igreja de Bouças, nº10, documento avulso. Transladado de 14 de Março de 1598

ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO (ADP)

ADP – Po 4,nº160.,ff41v,43
ADP – Po-8,nº11,ff.56v.-57
ADP – Po 6, 1ªsérie,nº65,f.173v.
ADP – Po 6, 1ªSérie,nº66, (Fólio não numerado)
ADP – Po 6,1ª série,nº77, ff.172-173
ADP – Po 6,1ªsérie, nº76, ff.149 -149v.
ADP – Po 6,1ªsérie,nº7,f.14
ADP – Po 6,1ªsérie,nº76,ff.142-142v.
ADP – Po 6,1ªsérie,nº77,f.11
ADP – Po 6,1ªsérie,nº77,ff.172-173
ADP – Po 6,1ª série, nº81,ff.95-96
ADP – Po 6,1ªsérie,nº81,ff.101v.-103
ADP – Po 6, 2ª série, n.27,ff.19v.-20

## Fontes on-line:


ALVES, Natália Marinho Ferreira – Os retábulos em andares na Escola Portuense e o seu estudo tipológico – in: *Revista Faculdade de Letras, Universidade do Porto*. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, artigo disponível em:

http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7441.pdf , acedido em 23 de Maio de 2010 às 16:30

BRITISH MUSEUM In:
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps297856.jpg&retpage=20789

DIONÍSIO, Areopagita – *De Coelesti Hierarchia* – obra disponível on-line para consulta no Website: http://www.esoteric.msu.edu/VolumeII/CelestialHierarchy.html

FACHADA DA IGREJA DO BOM JESUS DE MATOSINHOS In:
http://i.olhares.com/data/big/236/2368359.jpeg

FILIPPO PASSARINI in: PASSARINI, Filippo – *Nuove Inventione d'ornamenti d'architectura e d'entagli diversi utili ad argentieri,intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno/inventati et intagliati da Filippo Passarini* – Roma : De Rossi, 1698 , Disponível on-line In: *Fotothek:* Abbildungen vollständig fotografiert - < http://foto.biblhertz.it/raro/Ca-PAS+590-2980+gr+raro >

FLINT, Clarissa D. - *The Great Passion of Albrecht Dürer*- Artigo [On-line] // Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951), Vol.29, nº5 (Set. -Oct., 1935), p.61-65, 1965. Acedido a: 09 de Dezembro de 2010, disponível em: http://www.jstor.org/stable/4119229.

HASS, Angela - *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: "The Small Passion" and the Engraved Passion". Iconography, context and Spirituality* - Artigo [Online]. // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63 Bd., H. 2 (2000),pp.169-230 .Acedido a 12 de Dezembro de 2010, disponível em: http://www.jstor.org/stable/1594938

IL VOLTO SANTO DE LUCA , in:
http://www.itclucca.lu.it/interessanti/luccacittadarte/2id/VOLSAN/IL%20%20VOLTO%20%20SANTO.html

MÂLE, Émile – "Les origines de l'arbre de Jessé" In: Revue de l'art ancien et moderne, Paris, [s.n], 1914, disponível em: Biblioteca Nacional Francesa In:

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57814099.image.langFR.r=Revue%20de%20l'art%20ancien%20et%20moderne.swf

MASASMP (Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto) In:
http://cct.portodigital.pt/gen.pl?p=peca&op=bipeca&sid=cct.sections/1111103&pecaid=cct.pecas/3200022&fokey=cct.museus/32&coleccaoid=cct.coleccao/2

MEDINA, Lazaro Gila (Académico da Real academia de História e de Belas artes de Córdoba) – Arte e Historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Diócesis de Guadix – Baza – disponível em: http://www.cerdayrico.com/contraluz/numero03/11%20contraluz.pdf.Acedido a 20 de junho de 2011 às 16:50

*MEMÓRIAS Paroquiais de Matosinhos* (1758) – Documento digitalizado pela Torre do Tombo, disponível on-line em: http://digitarq.gov.pt. Acedido a 11 de Maio de 2011, às 16:45

*MEMÓRIAS Paroquiais de S. João da Foz* (1758) – Documento digitalizado pela Torre do Tombo, disponível on-line em: http://digitarq.gov.pt. Acedido a 21 de Julho de 2011

MNAC (Museu Nacional de Arte da Catalunha) In: http://art.mnac.cat/?&lang=en

MNMC (Museu Nacional de Machado de Castro) In: http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/coleccoes/escultura/ContentDetail.aspx?id=129

MSCMP (Núcleo Museológico do Museu da Santa Casa da Misericórdia do Porto In: http://cct.portodigital.pt/gen.pl?p=peca&op=bipeca&sid=cct.sections/1111103&pecaid=cct.pecas/3200022&fokey=cct.museus/32&coleccaoid=cct.coleccao/2

MUSEU DA TORRE DE PISA In: http://digilander.libero.it/passionecristoarte/images/immagini-cr/cr-cro-pisa-x.jpg

MUSEU DO LOUVRE In: http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT<>cnt_id=10134198673328199&CURRENT_LLV_ILLUSTRATION<>cnt_id=10134198673328199&CURRENT_LLV_OEUVRE<>cnt_id=10134198673236819&FOLDER<>folder_id=9852723696500857&&newWidth==563&&newHeight==706

MUSEU DO LOUVRE In: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&langue=en&idNotice=1021

MUSEU VICTORIA AND ALBERT (Londres) In: http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=imagetext&offset=0&limit=15&narrow=0&q=+medieval+altar+cross&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=

PARSHALL, Peter - *The art of Memory and the Passion* – The Art bulletin, vol.81, nº3, 8Sep.,1999 ) , p.464 In: http://www.jstor.org/stable/3051352 . Acedido em : 9/04/2011 09:15

S. TOMÁS DE AQUINO, PANGE LINGUA GLORIOSI CÓRPORIS MYSTERIUM in: http://www.breviary.net/propseason/trinitytide/propseasonpent015.htm. Acedido a 14 de Maio de 2011, às 9:52

S.TOMÁS DE AQUINO – Suma Theologica I, questões 50 a 64 – obra disponível para consulta em: http://www.esoteric.msu/edu/Volume II/CelestialHierarchy.html

SANTO CRISTO DE BURGOS In: http://www.cristodeburgos.org/programas/index.php

SANTO CRISTO DE OURENSE In:
http://www.obispadodeourense.com/catedral/recorrido/scristo/scristo.html

TECTO DA SACRISTIA DA IGREJA DO GESÙ (Roma) In:
http://maps.google.pt/maps/place?hl=pt-pt&biw=1041&bih=423&wrapid=tlif130244486115910&um=1&ie=UTF-8&q=sacristia+du+ges%C3%B9+,+rome&fb=1&gl=pt&hq=sacristia+du+ges%C3%B9+,&hnear=Roma,+Italy&cid=13632202531479742822

VENANTIUS FORTUNATUS , PANGE LINGUA GLORIOSI PROELIUM CERTAMIS IN: http://blog.adw.org/wp-content/uploads/PANGE-LINGUA-CRUX-FIDELIS-.pdf . Acedido a 14 de Maio de 2011 às 9:45

VORAGINE, Giacopo di – *Legendario delle Vite De Santi* – Veneza : [s.n.], 1588, pp.857-860, [Livro digital]. Disponível em: http://books.google.com/. Acedido em 22 de Fevereiro de 2011;

## Bibliografia:


ALLAN, John M. A. - *The Humiliation and exaltation of our Redeemer in 32 prints, representing the original Wood-blocks of Albert Dürer* - Londres: George Routledge & Co., 1856.

ALMEIDA ,Carlos Aberto Ferreira de; BARROCA, Mário – *História da Arte em Portugal – O Gótico* - Lisboa: Editorial Presença, 2002.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal – O Românico* – Lisboa: Editorial Presença, 2001.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – Religiosidade Popular e Ermidas – In: *Studium Generale,* Nº6. Estudos Contemporâneos – Religiosidade Popular – Porto: Centro de Estudos Humanísticos, 1984

ALMEIDA, Frei António José de, OP — *Imagens de papel. O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513 e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário OP. A Problemática da sua ilustração xilográfica.*Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património.Tese de Doutoramento em História da Arte, sob a orientação do Professor Doutor Fausto Sanches Martins, 2005.

ALVES, Herculano – *Símbolos en la Bíblia* - Salamanca : Ediciones Sígueme, 2008.

ALVES, Natália Marinho Ferreira - *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)* - Porto: Arquivo Histórico Câmara Municipal do Porto , 1989. - Vol. I.

ALVES, Natália Marinho Ferreira - *A escola de Talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal* - Lisboa : Edições Inapa, S.A, 2001.

ALVES, Natália Marinho Ferreira - A Evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses – In: *Museu*, IV Série – nº4, 1995.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – A expressão portuense do estilo joanino e a figura de Francisco Miguel da Silva – In: "*O Tripeiro*", VII Série, Ano IX, nº1, Porto, Janeiro de 1992

ALVES, Natália Marinho Ferreira – A Talha da igreja do Convento de S. Francisco do Porto : O forro da Nave Central e do Transepto (1732) – In: *Revista de História da Faculdade de Letras* , II, 10, 1993.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Talha Rococó Portuense e as Figuras de Francisco Pereira Campanhã e José Teixeira Guimarães* – In: JATO, Maria Dolores Vila – *El Retablo. Tipología, Iconografía y Restauración.* Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte , Ourense, 29-30 de Septiembre, 1-2 de Octubre de 1999.

ALVES, Natália Marinho Ferreira –Estruturas retabilísticas portuenses da primeira metade do século XVIII – In: "*Poligrafia"*, nº6, 1997.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – Iconografia e Simbólica cristãs. Pedagogia da Mensagem. In: *Revista Theologica.* A Arte e a Igreja. Ruptura ou comunhão? II Série, Vol XXX, Fasc. 1 – Braga: Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia de Braga, 1995.

ALVES Natália Marinho Ferreira – Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal – *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Departamento Ciências e Técnicas do Património, I série, vol. 2, Porto, 2003.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – Breve Ensaio Sobre a obra de Miguel Francisco da Silva – In: "*Poligrafia*", Vol 2, Porto, 1993.

ALVES, Natália Marinho Ferreira de (Coord.) – *Dicionário de artistas e artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPESE, 2008.

ANDRADE, Maria Francisca de Oliveira (Organização) – *Documentos para a História da Arte em Portugal. Documentos dos séculos XVI a XIX .Arquivo Histórico Ultramarino - Núcleo de papéis do Reino Maços 29 a 72 ,vol.15* – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

ARGAN, Guiolio Carlo; FAGIOLO Maurizio – *Guia de História da Arte* – Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira – Algumas Reflexões sobre a Iconografia Religiosa Popular – In: *Studium Generale*. Nº6. Estudos Contemporâneos – Religiosidade Popular – Porta, Centro de Estudos Humanísticos, 1984 .

AZEVEDO, Carlos A. Moreira – Elementos para a Iconografia da Cruz de Cristo na Escultura Portuguesa – In: *Humanística e Teologia*, Tomo IV (Maio- Agosto), Fasc.2, Porto: Instituto de Ciências Humanas e Teológicas, 1983.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol.2 – Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro: Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal* – Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Casais de Mem Martins, rio de Mouro: Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2001.

BASTOS, Artur de Magalhães – A Igreja Matriz de Matosinhos – De João de Ruão a Nicolau Nasoni – In: Falam Velhos Manuscritos. Jornal "*O Primeiro de Janeiro* ". Porto, 23 de Junho de 1950.

BASTOS, Artur de Magalhães – Memórias soltas e Inventários do Oratório de S. Clemente das Penhas e do mosteiro de N. Sr.ª da Conceição de Matozinhos , dos séculos XIV e XV In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Fascículo 1, vol. 3, Porto,1940.

BELTING, Hans – *Il Culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* – Roma. Carocci editore, 2001.

BELTING, Hans – *Image et Culte.Une histoire de l ´image avant l´époque de l´art* – Paris : Les éditions du Cerf , 1998.

BERNARDES, Manoel dos Reys – *Serman Evangelico, panegyrico e apologético, que em quatro de Mayo de 1733, primeiro dia do Tríduo consagrado à Sacrosanta Imagem do Senhor de Matosinhos na sua transladaçam solemne para a capella-mor do seu grande templo e exaltação a hum novo e magnífico throno*,4 de Maio de 1733.

*BÍBLIA SAGRADA* - [s.l.] : Edições Missões Cucujães, 1999.

BORGES, Nelson Correia – *João de Ruão. Escultor da Renascença Coimbrã* – Coimbra : Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

BORROMAI, S. Caroli – *Instructionum Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae , Libri Duo* – De la construction et de l´ameublement des èglises par Charles Borromée, nouvelle Édition, revue et anoté Par M.L' Abbé E. Van Orival, Paris : J.Lecoffre, Libraire, 1855.

BRANDÃO, Domingos de Pinho - *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* - Documentação I .Séculos XV a XVII . Porto: Diocese do Porto,1984-86

BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura, na Cidade e na Diocese do Porto* – Documentação II. 1700-1725. Porto: Diocese do Porto, 1984-86.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto – Documentação III.1726-1750. Porto: Dicocese do Porto, 1984-86.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…) – Documentação IV .1751-1775. Porto: Dicocese do Porto, 1984-86

BRANDÃO, Domingos de Pinho – Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos. Alguns subsídios para o seu estudo. – In : *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, nº10, Agosto, 1963,Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos,1963.

BRANDÃO, Domingos de Pinho – Trabalhos de Nasoni ainda desconhecidos - In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto,* Vol. XXVII, Março-Junho, 1964.

BRÉHIER, Louis - *L´art Chrétien ,son développement Iconographique des origenes a nos jours* - Paris : Librairie Renouard, Laurant Éditeur, 1918.

CALVO, Pedro; CHAGAS, Filipe das; RODRIGUES Jorge - *Paraphrasis do psalmo Beati Immaculati in via 118*.Cõposta pello P.M.Fr.Pedro Calvo (….) Com um modo breve de ter oração mental e meditação da Payxão ,repartidas pellos dias da somana . Ordenadas pello Padre Filipe das Chagas, Lisboa : Impresso por Jorge Rodrigues,1618.

CAMPIS, Herman; RABELO Alberto - *Flos Sanctorum em Linguagem português* - Lisboa : [s.n.], 1513.

CAMPOS, Correia de – *Imagens de Cristo em Portugal* – Lisboa: Bertrand, [s.d.]

CARDOSO, Jorge – *Agiológio Lusitano* – Edição Facsimilada, Tomo III, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.

CARDOSO, José Maria Pedrosa d´ Abreu – *O Canto Litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII. Os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra* - Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais Apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra - Coimbra : [s.n.], 1998, 2 Volumes.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500- 1550). Análise Geométrica, Iconográfica e significado Iconológico.* Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras de Letras do Porto, Porto, 2004, 2 volumes.

CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio – *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

CATÁLOGO - *A Escultura de Coimbra. Do Gótico ao Maneirismo* – Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra 2003.

CLETO, Joel - *De Mafalda a Giraldo: Notas para a Datação da imagem do Bom Jesus de Matosinhos* – In: Actas das 3as Jornadas de História e Património Local, Leça do Balio, 17 e 18 de Outubro de 2003.

CLETO, Joel - *Matesinus (nº5). Revista de Arqueologia , História e Património de Matosinhos* . Matosinhos: Gabinete Municipal de Arqueologia e História, 2004.

CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos, Lenda, História e Património* - Matosinhos: Câmara Municipal, 2007

CLETO, Joel ; FARO, Susana – Imagem do Bom Jesus de Matosinhos. Um velho e famoso náufrago – In: "*O Comércio do Porto"*. Revista de Domingo, Porto, 15 de Abril de 2001.

CLETO, Joel ; LAGO Isabel – *Em Busca de um Mito: As Imagens de Nicodemos. Notícias de uma investigação* – In: Actas das 3as Jornadas de História e Património Local , Leça do Balio,17 e 18 de Outubro de 2003.

CLETO, Joel ; OLIVEIRA Maria José – Confrarias do concelho de Matosinhos. Inventário da documentação existente no Arquivo Histórico Municipal de Matosinhos – In: *O Tripeiro*, 7ª Série, Ano XII/nº5, Maio de 1993.

CORREIA, Maria Helena – *A Música na época de D. João V* - Revista ICALP, Vol. 20 e 21, Julho, Outubro de 1990.

COSTA, Avelino da – A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média. In: *Lusitânia Sacra.* Lisboa :[s.n.], 1957.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes; RODRIGUES Dalila (Coord.) – *Oficinas Regionais. VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte* – Viseu, 21 a 25 de Outubro de 1991. Instituto da História da Arte da Universidade de Coimbra. Instituto Politécnico de Viseu, Tomar: [s.n.], 1996.

CRISTO, Estêvão – *Liber Passionum de Estêvão de Cristo*, Lisboa, 1595.

CROSNIER, Augustin-Joseph – *Iconographie Chrétienne. Étude des sculptures, peintures, qu´on Recountre sur les Monuments religieux du Moyen-Age*. - Paris: [s.n.], 1848.

CUNHA, D. Rodrigo da – *Catálogo e História dos Bispos do Porto* - Porto: Impresso por João Rodriguez Impressor de sua Senhoria, 1623.

DENZINGER, Heinrich; HÙNERMANN Peter — *El magistério de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum.* Segunda edición corrigida. Barcelona: Herder, 2000.

DIAS, Pedro – *A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão* – In: CRAVEIRO, Maria de Lurdes; RODRIGUES, Dalila (Coord.) – *Oficinas Regionais .VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte* - Viseu ,21 a 25 de Outubro de 1991 - Tomar: Instituto da História da Arte da Universidade de Coimbra. Instituto Politécnico de Viseu,Tomar: Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1996.

*DICIONÁRIO DA BÍBLIA* – Lisboa: Publicações D. Quixote 1996.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco – *Tratado de Iconografia*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.

*EVANGELHOS APÓCRIFOS* – Lisboa: Estampa 1991.

FABIÃO, José Maria Gonçalves (Padre) – A Devoção, Romaria e Festa do Bom Jesus de Matosinhos. Sua origem e evolução. In: *Boletim da Câmara Municipal de Matosinhos*, nº32 - Matosinhos : Câmara Municipal de Matosinhos, 1988.

FAITANIN, Paulo - *A Hierarquia Celeste. A Angeologia de Santo Tomás de Aquino* – Cadernos da Aquinate nº5, Rio de Janeiro: Instituto Aquinate, 2009

FELGUEIRAS, Guilherme – *Monografia de Matosinhos* - Matosinhos: [s.n.], 1958.

FERREIRA, João Albino Pinto – A Escultura do Bom Jesus de Bouças. Nótula Histórica e Etnográfica. In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Volume XXI, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958.

FREITAS, António Coelho de – *Tratado da Veneranda, et prodigiosa imagem do Senhor de Bouças de Matozinhos, em que se contem o manifesto da Procissaõ solemne, em que foi levada à Cidade de Porto pella necessidade das doenças, em 2. de Abril do anno de 1696* - Coimbra: Officina de Joseph Ferreyra Impressor da Universidade e do S. Oficio, 1699.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha – Breve Memória do Mosteiro de Nª Senhora da Conceição em Leça de Matosinhos, In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Fascículo IV, vol.3, Porto, 1940.

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – O Mosteiro de S. Salvador de Bouças. Notícia Histórica (Séculos X-XVI) – Matosinhos : *Boletim da Câmara Municipal de Matosinhos*, 7 de Junho de 1960. - Vol. Nº 7.

FUSCONI, Giulia – *Disegni decorativi del barocco romano* – Roma: Edizione Quasar, 1986.

GARCIA, Prudêncio Quintino – *João de Ruão. Documentos para a Biografia de um Artista da Renascença* – Coimbra: Imprensa da Universidade, 1913.

GERALDO, José Amadeu Coelho Dias - A devoção do povo português a Nossa Senhora nos tempos modernos, In: *Revista da Faculdade de Letras*: História, II, 04, 1987.

GOMES, Maria de Fátima Oliveira ; OSÓRIO Maria Conceição Azeredo Pinto – *A Irmandade do Bom Jesus de Bouças e seus reflexos na vila de Matosinhos* – Porto: Instituto Português do Património Cultural,1995.

GONÇALVES, Flávio – A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa – In: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II Série, Vol. III, Porto, 1986.

GONÇALVES, Flávio – *A Talha da Capela da "Árvore de Jessé" da igreja de S. Francisco do Porto e seus autores* – Porto : Livraria Fernando Machado, 1971

GONÇALVES, Flávio – "Para a compreensão de um retábulo no século XVII" In: Jornal *"O Comércio do Porto"*, 24 de Janeiro de 1961.

GOUVEIA, António Camões – *As Artes e o Sagrado* – In: AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. 2 – Centro de estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro: Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

GREEN, Rosalie; EVANS, Michael; BISCHOFF, Christine; CURSHMANN, Michael – *Herrad of Hohenbourg. Hortus Deliciarum* (Reconstruction) - Londres: The Warburg Institute / University of London, 1979.

HANI, Jean – *Le Symbolisme du Temple Chrétien*, Paris: La Colombe, Editions du Vieus Colombier, 1962.

LAGO, Isabel – *Uma Rota de Fé. A Devoção ao Bom Jesus de Matosinhos no Brasil*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2003.

LIMA, José da Silva – Teologia das expressões artísticas. Elementos para uma estética cristã. In: *Revista Theologica*. A Arte e a Igreja. Ruptura ou comunhão? II Série, Vol XXX, Fasc. 1 – Braga: Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia de Braga, 1995.

LURKER, Manfred – *Diccionario de Imagenes y Simbolos de la Biblia* – Cordoba: Ediciones El Almendro, [s.d].

MÂLE, Emile – *L´Art Religieux du XII$^{eme}$ Siècle en France. Etude sur les origines de L´Iconographie Du Moyen Age* - Paris: Librairie Armand Colin, 1947.

MÂLE, Émile – *L'Art Religieux du XIII $^{eme}$ Siècle en France. Etude sur L´Iconographie Du Moyen Age et sur ses sources d´inspiration* - Paris: Librairie Armand Colin, 1948.

MÂLE, Émile – *L'Art religieux de la fin du Moyen-âge en France.Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d' ínspiration* – Paris : Libraire Armand Colin, 1949.

MÂLE, Émile – *L'Art Religieux de la fin du XVI$^{eme}$ Siècle ,du XVII$^{eme}$ Siècle et du XVIII$^{eme}$ Siècle.Étude sur l' Iconographie après le Concile de Trente* – Paris: Librairie Armand Colin, 1951.

MANDROUX - FRANÇA, Marie Thérèse – L' image ornementale et la literature artistique importées du XVI $^{eme}$ au XVIII $^{eme}$ siècle: un Patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portuguais, in: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto: 2ª série Vol.1, 1983.

MANDROUX - FRANÇA, Marie Thérèse – Information artistique et « Mass-media » au XVIII $^{eme}$ Siécle: la difusion de l'ornement gravè Rococo au Portugal – In : *Bracara Augusta*, Braga, vol .XXVII, nº64 (76), 1973.

MARIZ, Pedro de – *História do Bem Aventurado Sam João de Sahagum, Patrão Salamantino, Primeira Parte e as Historias da Invenção y maravilhas do Sancto Crucifixo de Burgos e da Paixão da Imagem de Christo N. R. feyta pelo Sancto Varão Nicodemos entre as quais entrão outras muytas , também pias e admiráveis* - Lisboa: Antonio Alvarez, 1609.

MARQUES, João Francisco – "*As Formas e os Sentidos. Devoção à Paixão de Cristo*" – In: AZEVEDO , Carlos Moreira (Dir.) – *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. 2 – Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro: Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

MARTINS, Fausto Sanches – *As imagens das Nossas Igrejas*. In: I Congresso sobre a Diocese do Porto .Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão (de 5 a 8 de Dezembro de 1998) - Braga: A.C. Litografia. Edição Universidade Católica - Centro Regional do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, vol. I, 1998.

MARTINS, Fausto Sanches – *Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo* – In: I Congresso Internacional do Barroco -Actas II volume (Separata), Porto : Reitoria da Universidade do Porto, 1991

MARTINS, Mário – *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa* – Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Cultura Presidência do Conselho de Ministros, Biblioteca Breve nº35, Lisboa: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand, 1979.

MARTINS, Mário – Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e século XVI). *Lusitânia Sacra*. Lisboa , [s.n.], 1961.

MATTOSO, José – *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa* – Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

*MISSAL BÍBLICO* – [s.l], [s.n], 1947.

MOLANUS, Jean – *Traité des Saints Images*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996, 2 volumes.

*NOVA História da prodigiosa imagem e celebérrima imagem do Bom Jesus de Bouças escrita sobre a obra do académico, António Cerqueira Pinto, ilustrado com novos e importantes acrescentamentos, por um presbítero da diocese do Porto*, Porto: [s.l.], 1870.

NOVA VULGATA. Bibliorum Sacrorum Editio. - Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1979.

*OFFICIO de la Vírgem María segun la reforma del Santo Concilio de Trento y del Papa Urbano VIII.Dispuesto para el uso de las religiosas de la Visitacion de Nuestra Señora* – Valencia : Oficina de Joseph de Orga 1796.

OLIVEIRA, Miguel de (Padre) – "O Cristo dos que choram" – In: *Cristo na Arte. Algumas esculturas do século XII ao século XIX existentes no Porto. Exposição documental e artística promovida pela Câmara Municipal do Porto e realizada pelo Gabinete de História da Cidade nos Clautros da Sé*. Documentos e Memórias para a História da cidade do Porto,XXVII, Porto: Câmara Municipal do Porto.Gabinete de História da cidade, 1995.

OLIVEIRA, Miguel Martins de – A Misericórdia de Matosinhos. In: *Jornal de Matosinhos* – Suplemento. Matosinhos. 549 (7 de Junho de1991).

PACHECO, Francisco – *El arte de la pintura* - 2ªedição. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

PASSARINI, Filippo – *Nuove Inventione d'ornamenti d'architectura e d'entagli diversi utili ad argentieri,intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno/inventati et intagliati da Filippo Passarini* – Roma: De Rossi, 1698.

PEREIRA, José Fernandes (Dir.); PEREIRA, Paulo Pereira (Coord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* – Lisboa: Editorial Presença,1989.

PINTO, António Cerqueira – *Catálogo dos Bispos do Porto, composto pelo illustrissímo D.Rodrigo da Cunha nesta segunda impressão addicionado e com supplementos de várias memórias ecclesiasticas desta diocesi no discurso de onze séculos illustrado* - Porto, Officina Prototypa Episcopal,1742.

PINTO, António Cerqueira – *Tratado da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado Que com o título de Bom Jesus de Bouças se venera no Lugar de Bouças (Matozinhos*) Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1737.

PORTAL, Fréderic – *Des Coleurs Symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Âge et les Temps modernes*. Paris: Treutel and Würtz Libraires, 1834.

PORTELA, SILVA Ermelindo – *La Religión del Obispado de Tuy en los siglos XII a XIV*. Compostellanorum (nº20). Santiago de Compostela, 1975

POZZO, Andrea – *Perspectiva Pictorum et Architectorum* – Roma: Stamperia di Gio,1693-1700, 2 Volumes.

RÉAU, Louis – *Iconografia del Arte cristiano. Iconografia de la Biblia – Nuovo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Tomo I / Vol. 2, 1996.

RÉAU, Louis – I*conografia del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, Tomo2/Vol.3.

RÉAU Louis – *Iconografia del Arte Cristiano, Iconografia de los Santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997-2001,Tomo 2 /Vol 4.

RÉAU Louis – *Iconografia del Arte Cristiano, Iconografia de los Santos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997-2001,Tomo 2 /Vol 5.

*RESUMO Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*. [s.l.], [s.d.].

REYCEND, João Baptista – *O Sacrosanto e Ecuménico Concilio de Trento em Latim e Português* – Lisboa: na Officina Patriare , de Francisco Luis Ameno, 1781, Vol. II.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Construção de Capelas pela Irmandade do Senhor dos Passos – Uma Via Crucis no Espaço Urbano. In: *Poligrafia* 1. - [s.l.]: Edição do Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1992.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais. In: *Museu* - IV Série nº 5, Porto, [s.d.].

RODRIGUES, Jorge Manuel da Conceição – *A Confraria das Almas do Corpo Santo de Masssarelos e suas congéneres de Mareantes*. Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2002.

ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Do Altar Cristão, a Evolução até à fixação do modelo pela Reforma Católica*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, orientada pela Doutora Natália Correia Guedes apresentada à Universidade Lusíada, Lisboa,1999

ROSA, Maria de Lurdes – Quatro Infantes entre a tradição e a modernidade: os príncipes de "Cister" – Teresa Sancha, Mafalda e Pedro, encontram os Mendicantes. In: AZEVEDO, C. (coord.) – *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, Vol. 1.

SALGADO, Helidoro – *O culto da Imaculada. Estudos críticos e Históricos*. Porto: livraria Chardron de Lello e Irmão Editora, 1905.

SANTA Brígida di Suezia – *Rivelazioni*. Milão: Gribaudi [s.d].

SANTA Brídgida di Suezia – *Ciò che disse Cristo a Santa Brigida. Le Rivelazioni* – [s.l.]: San Paolo, [s.d.].

SANTOS, Reinaldo dos – *A Escultura em Portugal .Séculos XII a XV*. Lisboa: [s.n.], 1948.

SANTOS, Reinaldo dos – *A Escultura em Portugal. Séculos XVI a XVIII* – Lisboa: [s.n.], 1950.

SANTOS, Reinaldo dos – *A Evolução e o Sentido Cultural da Arte Portuguesa*. Separata do Livro «Portugal». Edição S. N. I. – Lisboa: Oficinas Gráficas Casa Portuguesa, 1946.

SARAIVA, José Hermano – *História de Portugal – Dicionário de Personalidades*. Lisboa: QUIDNOVI, 2004. Vol. 16.

SARAIVA, José Hermano (Coord.) ; GALVÃO, Duarte – *Biografias da História de Portugal – D. Afonso Henriques* – Cap. XIV, Vol. 32, Lisboa: QUIDNOVI, 2004.

SCHILLER, Gertrud — *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries London Publishers Limited, 1972, Vol 2.

SERRÃO, Vitor – "A Pintura perspéctica de Tectos" In: *História da Arte em Portugal – O Barroco* – Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SMITH, Robert C. – *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

SMITH, Robert C. – *Nicolau Nasoni – Arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte,1966.

SMITH, Robert C. – *The Art of Portugal 1500-1800* . Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1968.

SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos*. Matosinhos: Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos, 2001.

TREVISAN, Armindo – *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: Editora Age, 2003.

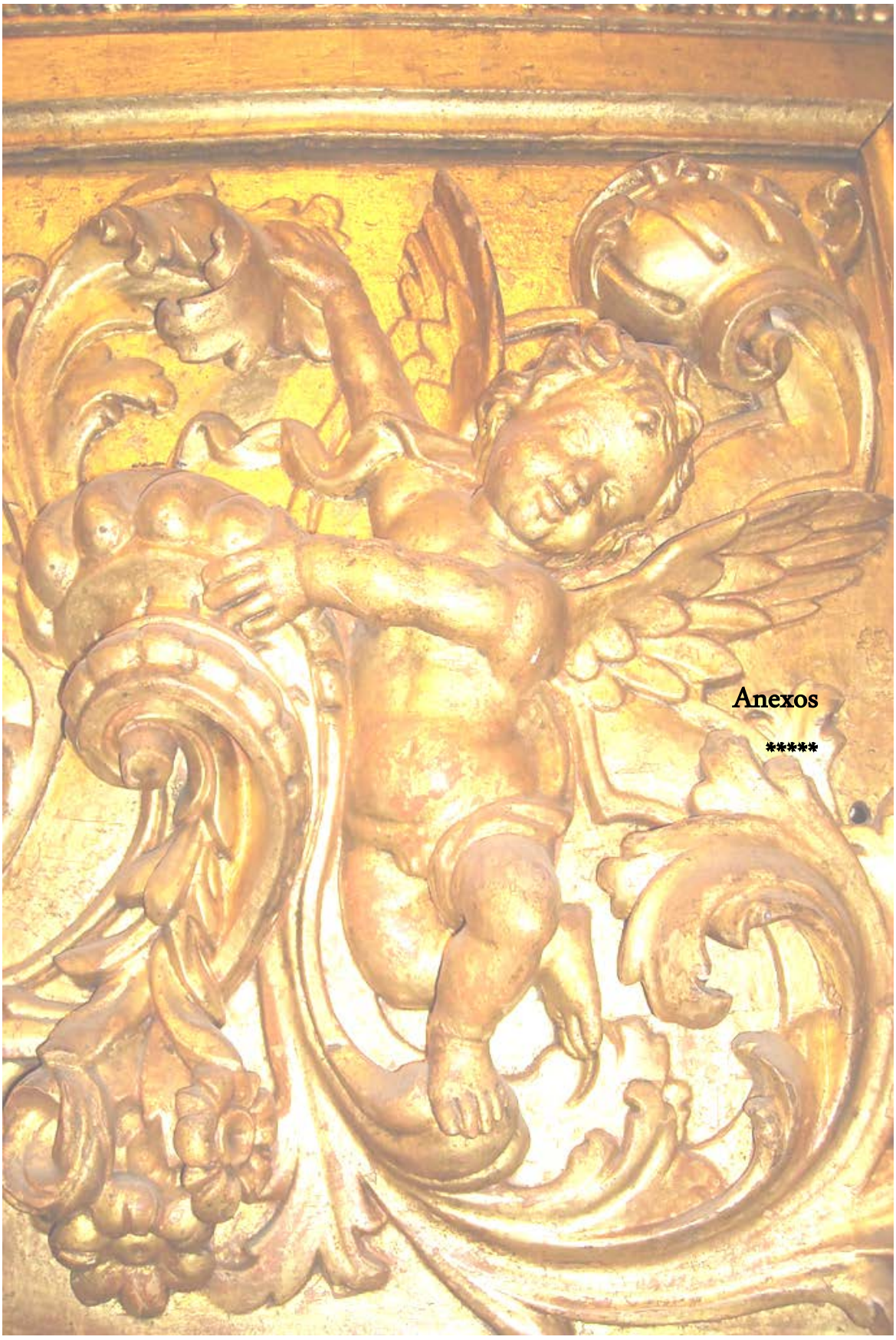
VALBOM, José da Costa – *O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos*. Porto: Tipografia da Oficina de S. José, 1983.

VASCONCELOS Joaquim de – *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.

VORAGINE, Giacopo di – *Legendario delle Vite De Santi*. Veneza: [s.n.], 1588.

VORAGINE, Tiago de – *Legenda Áurea*. Porto: Livraria Civilização Editora, 2004, Tomo I.

ZILLES, Urban (Coord.) – "Evangelho de Nicodemos" – In: *Evangelhos Apócrifos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.



# Anexos

*****

## Índice dos Anexos

### Anexo 1

Tabela 1 – Estudos efectuados sobre a Imagem do Bom Jesus de Matosinhos ..... 205

Tabela 2 – A Narração da Paixão do Senhor. Referências Bíblicas da Paixão, Morte e Ressurreição do Senhor segundo os Quatro Evangelistas ..... 207

### Anexo 2

Tabela 1 – Síntese dos três ciclos de obras realizados na igreja do Bom Jesus de Matosinhos entre os séculos XVI e XVIII ..... 211

Tabela 2 – Algumas obras de Luís Pereira da Costa ..... 222

Tabela 3 – Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos: Encomendas, Artistas e obras entre 1700 – 1762 ..... 223

### Anexo 3

Esquema 1 – Interior da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos: disposição dos retábulos ..... 228

Esquema 2 – Disposição dos oito painéis da Paixão de Cristo da Capela-mor ..... 229

Esquema 2.1 – Painéis do lado da Epístola ..... 229

Esquema 2.2 – Painéis do lado do Evangelho ..... 230

Esquema 3 – Os versículos Bíblicos do tecto em caixotões da abóbada da capela-mor: uma proposta para uma leitura iconográfica ..... 231

Esquema 3.1 – Disposição dos versículos Bíblicos no tecto em caixotões da abóbada da Capela-mor : identificação e organização dos versículos ..... 232

Esquema 3.2 – Disposição dos versículos bíblicos do tecto em caixotões da abóbada da Capela-mor: identificação dos versículos que poderão estar associados à Lenda do aparecimento da imagem do Bom Jesus e ao seu culto na freguesia de Matosinhos ..... 234

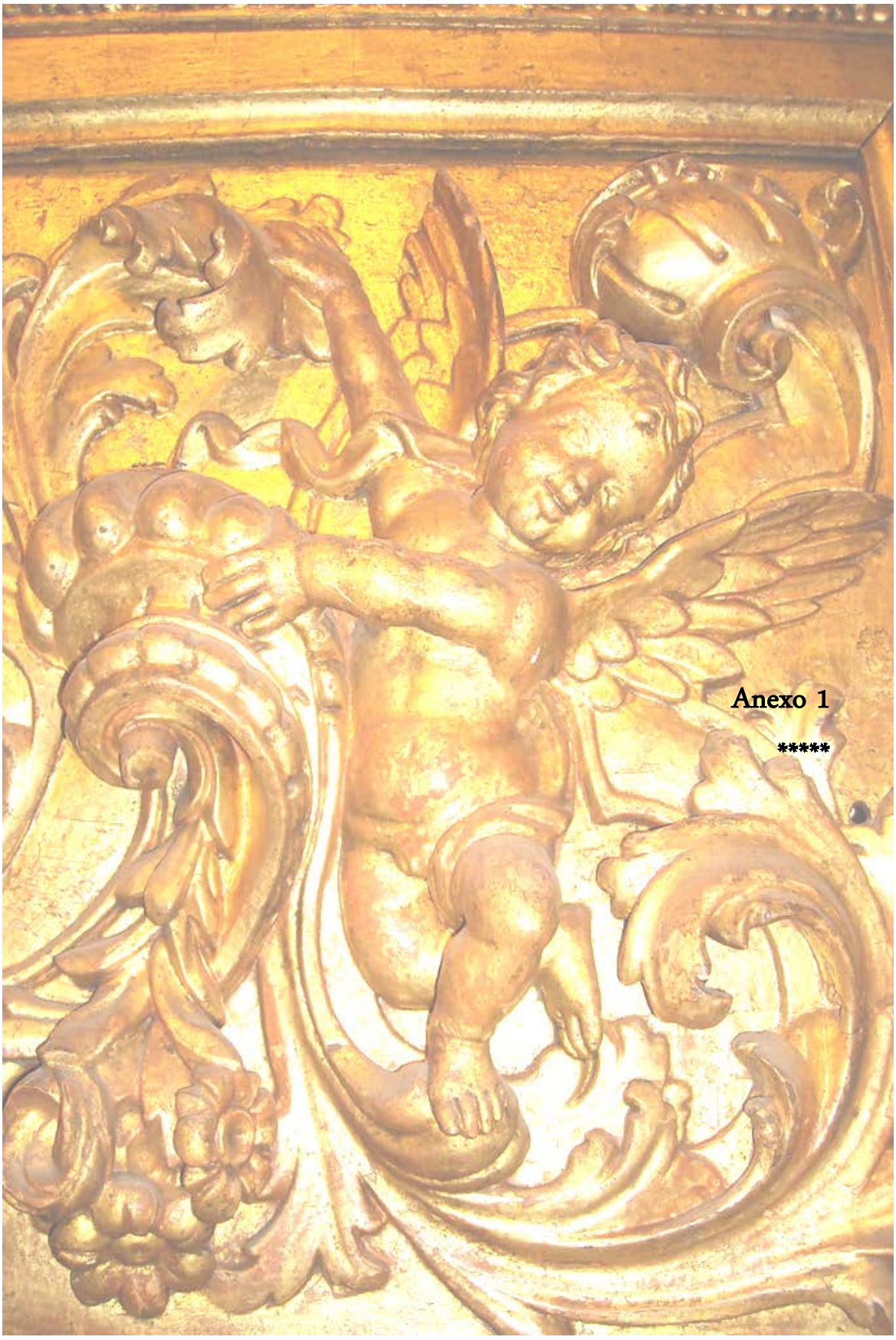
Tabela 1 – Citação e tradução dos versículos bíblicos em latim pintados nos caixotões do tecto da abóbada da capela-mor ..... 236

Tabela 2 – Tecto da nave da igreja: Painéis alegóricos da Exaltação da Santa Cruz ..... 251

Tabela 3 – Hinos litúrgicos para a Exaltação da Santa Cruz ..... 254

Tabela 4 – Celebração da Liturgia da Semana Santa: Leituras Bíblicas ..... 255

Tabela 5 – A simbologia das cores ..... 257



**Anexo 1**

*****

**Tabela 1** – Estudos efectuados sobre a Imagem do Bom Jesus de Matosinhos

| **Autor** | **Obra** | **Data** |
|---|---|---|
| Pedro de Mariz [365] | História do Bem Aventurado Sam João de Sahagum, Patrão Salamantino, Primeira Parte e as Historias da Invenção y maravilhas do Sancto Crucifixo de Burgos e da Paixão da Imagem de Christo (…) | 1609 |
| António Coelho Freitas [366] | Tratado da Veneranda et Prodigiosa Imagem do Senhor de Bouças de Matozinhos (….) | 1696 |
| António Cerqueira Pinto [367] | História da Prodigiosa Imagem de Christo crucificado (….) | 1737 |
| Obra anónima [368] | Nova História da Prodigiosa e celebérrima imagem do Bom Jesus de Matosinhos, escrita sobre a obra do Académico António Pinto Cerqueira, ilustrada com novos e importantes acrescentamentos (….) | 1870 |

[365] MARIZ , Pedro de - *História do Bem Aventurado Sam João de Sahagum, PatrãoSalamantino, Primeira Parte e as Historias da Invenção y maravilhas do Sancto Crucifixo de Burgos e da Paixão da Imagem de Christo N. R. feyta pelo Sancto Varão Nicodemus entre as quais entrão outras muytas, também pias y admiráveis* – Lisboa : Antonio Alvarez ,1609

[366] FREITAS, António Coelho de – *Tratado da Veneranda, et prodigiosa imagem do Senhor de Bouças de Matozinhos, em que se contem o manifesto da Procissão solemne, em que foi levada à Cidade de Porto pella necessidade das doenças em 2. de Abril do anno de 1696 / escrito pello Reytor da sua Igreja, & capellão seu Antonio Coelho de Freytas aprovado por Exame Privado na faculdade dos Sagrados Canones : dedicado ao mesmo Senhor ),* Coimbra: Officina de Joseph Ferreyra Impressor da Universidade, & do S. Officio, 1699

[367] PINTO, António Cerqueira – *Tratado da Prodigiosa Imagem de Christo Crucificado Que com o título de Bom Jesus de Bouças se venera no Lugar de Bouças (Matozinhos*) Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1737

[368] *NOVA História da prodigiosa imagem e celebérrima imagem do Bom Jesus de Bouças, escrita sobre a obra do académico, António Cerqueira Pinto, ilustrado com novos e importantes acrescentamentos, por um presbítero da diocese do Porto, Porto: [s.l.], 1870.* O autor debruça-se, embora em traços gerais, sobre a história da Real Confraria do Bom Jesus de Matosinhos. Esta obra existe no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos. Trata-se de uma obra anónima datada de 1870, onde são feitos alguns apontamentos sobre o aparecimento da imagem do Bom Jesus e seu respectivo culto na cidade de Matosinhos. Esta obra pode ser consultada no ASCMBJM, Documentos II, nº999 – Manuscrito século XIX, 77 folhas, 18 capítulos razoável estado de conservação.

| | | |
|---|---|---|
| Obra anónima [369] | Resumo Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos…, documento manuscrito não datado. | Não datado |
| João Albino Ferreira Pinto [370] | A Escultura do Bom Jesus de Bouças. Nótula Histórica e Etnográfica (…) | 1958 |
| Guilherme Felgueiras [371] | Monografia de Matosinhos | 1958 |
| José da Costa Valbom [372] | O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (…) | 1983 |
| Carlos A. Moreira de Azevedo[373] | Elementos para a Iconografia da cruz de Cristo na escultura Portuguesa | 1984 |
| Mário Barroca [374] | Algumas Iconografias. Cristo Crucificado | 2002 |
| Joel Cleto[375] | Senhor de Matosinhos, Lenda, História, Património | 2007 |

[369] *RESUMO Histórico do Apparecimento do Senhor de Matosinhos*, [s.l.], [s.d.].
Esta obra resulta de um estudo anónimo composto por 21 páginas manuscritas divididas por 5 capítulos. A obra encontra-se incompleta e anónima. Nestes 5 capítulos verificamos uma exposição do aparecimento da imagem do Bom Jesus de Matosinhos na Praia do Espinheiro. O autor traça algumas considerações acerca da data precisa do aparecimento da Imagem e das lendas que lhe estão associadas. O facto desta obra referir a obra de António Cerqueira Pinto leva-nos a concluir que será datável após 1737.Esta obra pode ser consultada no ASCMBJM, Documentos II, nº 998

[370] FERREIRA, João Albino Pinto – *A* Escultura do Bom Jesus de Bouças. Nótula Histórica e Etnográfica. In: Separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Volume XXI, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958.

[371] FELGUEIRAS, Guilherme -*Monografia de Matosinhos* – Matosinhos: [s.n.], 1958.

[372] VALBOM, José da Costa – *O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos*. Porto: Tipografia da Oficina de S. José, 1983.Neste estudo monográfico acerca do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, o autor debruça-se nos capítulos IV e V sobre a Imagem do Bom Jesus.

[373] AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Elementos para a Iconografia da Cruz de Cristo na Escultura Portuguesa* – In: *Humanística e Teologia*, Tomo IV (Maio - Agosto), Fasc.2, Porto: Instituto de Ciências Humanas e Teológicas, 1983, pp.213-234

[374] BARROCA, Mário – Algumas Iconografias. Cristo Crucificado. In: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira; BARROCA; Mário – *História da Arte em Portugal – O Gótico* – Lisboa : Editorial Presença, 2002,p.185.

[375] CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos, Lenda, História, Património* – Matosinhos : Câmara Municipal, 2007

**Tabela 2** – A Narração da Paixão do Senhor. Referências Bíblicas da Paixão, Morte e Ressurreição do Senhor segundo os Evangelistas

| **Episódios da Paixão, Morte e Ressurreição do Senhor** | **S. Mateus (Cap. 26-28)** | **S. Marcos (Cap.14-16)** | **S. Lucas (Cap.22-24)** | **S. João (Cap.13-20)** |
|---|---|---|---|---|
| Anúncios da Paixão | 1º Mt 16,13-23<br>2º Mt 17,21-22<br>3º Mt 20, 17-19 | 1ºMc 8,27-33<br>2ºMc 9,30-32<br>3ºMc 10,32-34 | 1ºLc 9,18-22<br>2ºLc 9,44,45<br>3ºLc 18,31-34 | — |
| Preparação da Última Ceia | Mt 26,17-19 | Mc 14,12-16 | Lc 22,7-13 | — |
| Última Ceia | Mt 26,17-29 | Mc 14,12-25 | Lc 22,7-23 | Jo 13,1-30 |
| Instituição da Eucaristia<br>I Cor.11,23-25 | Mt 26,26-29 | Mc 14,22-25 | Lc 22,14-18 | — |
| Jesus lava os pés aos seus discípulos | — | — | — | Jo 13, 1-20 |
| Agonia no Getsémani | Mt 26,36-46 | Mc 14,32-42 | Lc 22,39-46 | Jo 17,1-5 |
| Prisão de Jesus | Mt 26,47-56 | Mc 14,43-52 | Lc 22,47-54 | Jo 18,1-11 |
| Jesus Perante Anás e Caifás | Mt 26,57-75 | Mc 14,53-72 | Lc 22,54-71 | Jo 18,13-27 |
| Jesus perante o conselho | Mt 26,57-68 | Mc 14,61-64 | Lc 22,66-71 | Jo 18,19-24 |
| Cenas de Ultrajes | Mt 26,67-68 | Mc 14,65 | Lc 22,63,65 | Jo 18,22 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Jesus Entregue a Pilatos | Mt 27,1-2 | Mc 15,1 | Lc 23,2-7 | Jo 18,28 |
| Jesus perante Herodes e Pilatos | Mt 27,11-26 | Mc 15,1-15 | Lc 23,1-25 | Jo 18,28 |
| Flagelação | Mt 27,26 | Mc 15,15 | — | Jo 19,1 |
| Cena de Opróbrios | Mt 27,27-32 | Mc 15,16-20 | — | Jo 19,2-3 |
| Coroação de Espinhos | Mt 27,27-30 | Mc 15,16,19 | — | Jo 19,2-3 |
| Condenação de Jesus | Mt 27,24-26 | Mc15,15 | Lc 23,24-25 | Jo 19,16 |
| Jesus a Caminho do Calvário | Mt 27,31-32 | Mc 15,20-22 | Lc 23,26-32 | Jo 19,16-17 |
| Crucificação | Mt 27,33-43 | Mc 15,22-32 | Lc 23,33-48 | Jo 19,18-24 |
| (Sete) Últimas palavras de Jesus na Cruz[376] | 4ª Mt 27,46 | 4ª Mc 15,34 | 1 ª Lc 23,34<br>2ª Lc 23,43<br>7ª Lc 23,46 | 3ª Jo 19,26-27<br>5ª Jo 19,28<br>6ª Jo 19,30 |
| Jesus morre na cruz | Mt 27,46-50 | Mc 15,34-37 | Lc 23,45-46 | Jo 19,28-30 |

[376] A narrativa da Paixão, segundo os evangelistas refere que Jesus profere sete expressões antes de morrer na Cruz. São elas:
1ª"*Pai Perdoa-lhes porque não sabem o que Fazem* " – (Lc 23,34)

2ª "*Em verdade te digo, hoje estarás comigo no Paraíso*" – (Lc 23,43"

3ª "*Mulher eis aí o teu filho: Eis aí a tua mãe*" – (Jo 19,26,27)

4ª "*Meu Deus, Meu Deus porque me abandonaste*" – (Mt 27,46); (Mc 15, 34)

5ª "*Tenho sede*" – (Jo 19,30)

6ª "*Tudo está consumado*" – (Jo 19,30)

7ª "*Pai nas tuas mãos entrego o meu espírito*" – (Lc 23,46)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Descimento da Cruz | Mt 27,57-59 | Mc 15, 42-45 | Lc 23,50-53 | Jo 19,38-39 |
| Sepultamento | Mt 27,59-60 | Mc 15,46-47 | Lc 23,54-56 | Jo 19,39-42 |
| Ressurreição | Mt 28,1-10 | Mc 16,1-10 | Lc 24,1-12 | Jo 20,1-18 |
| Ascensão | — | Mc 16,19-20 | Lc 24,50-53 | — |

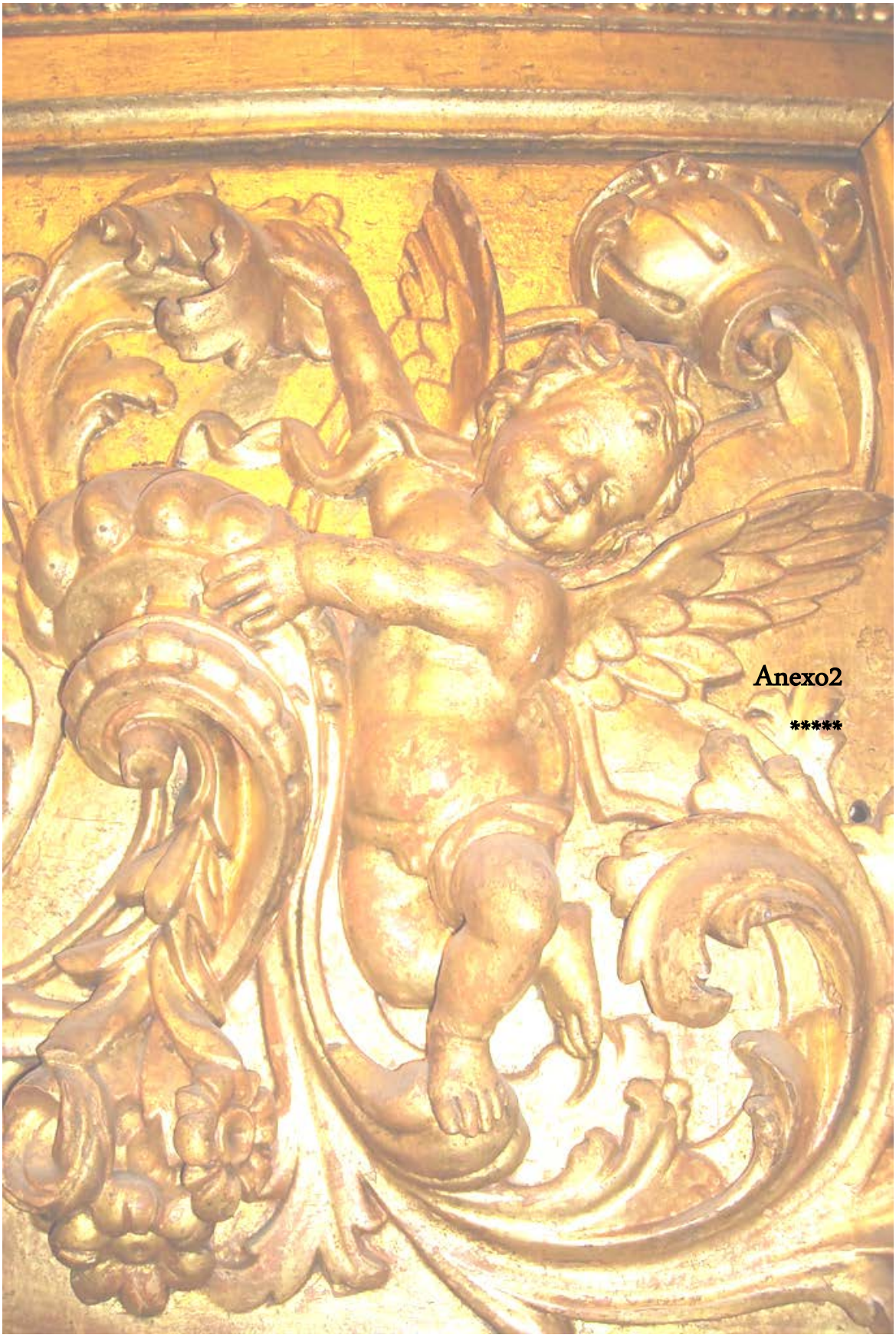

Anexo2
*****

**Tabela 1** – Síntese dos três ciclos de obras realizados na igreja do Bom Jesus de Matosinhos entre o séculos XVI e XVIII[377]

| **Século** | **Autor** | **Naturalidade** | **Função/ Especialidade** | **Ano** | **Contrato / Encomenda** | **Descrição da obra** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **1º Ciclo de obras**<br><br>Século XVI | João de Ruão | Coimbra | Arquitecto /Escultor | 1559<br><br>1562<br><br>1572 (9 de Julho) | Construção da Igreja (Encomenda da Universidade de Coimbra)<br><br>Abóbada da torre da igreja<br><br>Retábulo em Pedra de ançã | Não sabemos qual seria a configuração do retábulo e qual o material, embora se suponha ter sido de pedra ançã.<br><br>Esta obra parece ter resultado de uma parceria com Tomé Velho. |
| Século XVI | Manuel da Ponte | ---------- | Pintor | 1596<br><br>7 De Setembro e 7 de Outubro | Pintura do retábulo de pedra esculpido por João de Ruão ( pintura ordenada pelas Visitações) | ---------- |
| **2º Ciclo de obras**<br><br>Século XVII | Ambrósio Pereira | Localidade de Barcelos | Ensamblador /escultor | 1650 (26 de Abril) | Contrato para fazer o retábulo para o Crucifixo de Bouças | Retábulo aperfeiçoado na forma da traça com figuras de meio relevo com portas e ferros de madeira de castanho de |

[377] Esta tabela foi elaborada com base nas obras citadas de Domingos Pinho Brandão e dos Livros de Actas e de Contas da Confraria do Bom Jesus de Matosinhos

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | Boa Qualidade cortada em lua |
| Século XVII | João Pereira | Couto de Landim (termo da Vila de Barcelos) | Mestre e Oficial Imaginário | 1695 28 De Agosto | Contrato para acrescentos no retábulo de talha a introduzir no retábulo do Santo Cristo.<br><br>Construção de uma tribuna para o Santo Cristo.<br><br>Risco dos acréscimos feitos no retábulo. <u>Faleceu antes de concluir a obra.</u> | A Confraria pretendia introduzir alterações no retábulo executado entre 1650-1651 por Ambrósio Pereira.<br><br>O contrato refere que devia ser mandado fazer de novo a maior parte do retábulo do altar mor, uma tribuna para o Santo Cristo e outra acima desta para expor o Santíssimo e quatro colunas salomónicas, dois anjos ajoelhados para a tribuna de Santo Cristo segundo a traça original, uma banqueta para o altar-mor. Os anjos tinham já sido confiados a outro artista. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Século XVII | Gabriel Ferreira<br><br>Manuel Correia<br><br>Francisco do Rego | S. Miguel de Seide<br><br>Santa Maria de Landim | Mestres imaginários (de Retábulos) | 1696 (28 de Julho) | Contrato que os obriga a continuar a obra de modificação do retábulo iniciada por João Pereira. | Foram introduzidas pequenas alterações na planta de João Pereira. Tribuna que haviam de ser corcellar (?) Colunas de boas folhagens. |
| Século XVII | Manuel Ribeiro | Porto | Pintor /Dourador | 1697 (13 de Julho) | Contrato de douramento do retábulo - mor | Douramento do retábulo-mor.<br><br>A obra deveria seguir as condições do contrato.<br><br>Devia ser raspado o ouro velho, estofado e douradas as imagens, a banqueta de altar e a pintura de um painel com a imagem de Cristo Ressuscitado (retábulo executado por Ambrósio Pereira em 1650), painel que sofreu alterações em 1696.<br><br>São dadas indicações acerca da tribuna do Santo Cristo e dos |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | remates acima dos profetas decorados com anjos serafins e pássaros. Serão reformadas as imagens da Virgem e de S. João.<br><br>O mestre estava obrigado a mandar fazer um painel enta…de guimarais (Guimarães) … de uma imagem de Cristo Ressuscitado.<br><br>Estava ainda obrigado a colocar as arandelas que servem nas endoenssas no meio das colunas e assim(…) quatro estrelas em cada ( …) dos profetas. |
| Século XVIII | Cristovão Ruiz (Rodrigues) | Braga | Mestre organista de Braga | 1710 (27 de Março) | Contrato de encomenda de um novo órgão para a Igreja | (não aparece descrição do órgão, fólio manchado) |
| **3º Ciclo de obras**<br><br>Século | Luís Pereira da Costa | Porto | Mestre escultor / entalhador | 1726 (26 de Setembro) | Contrato de obra de talha para a capela-mor (retábulo, | A obra concretizou-se segundo os apontament |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| XVIII | | | | | tecto e lados) e arco cruzeiro e a execução de duas credências segundo os apontamentos (traça) de um religioso.<br><br>* Desta encomenda resultou a parceria entre Luís Pereira da Costa e Ambrósio Coelho | os de um religioso do qual nada se sabe em concreto<br><br>Apainelamento do tecto e paredes da capela segundo o risco, do arco cruzeiro.<br><br>Referência a um trono (possivelmente esta será a estrutura que suporta as imagens do Bom Jesus, da Virgem e de S. João evangelista.) |
| Século XVIII | Ambrósio Coelho | Santa Cristina de Cerzedelo (Guimarães) | Mestre escultor | 1726 (19 de Outubro) | Obra de Trespasse da obra de talha a Ambrósio Coelho que ficou encarregue de executar parte da talha e esculturas das ilhargas da capela-mor (anjos com arandelas) | Talha das ilhargas, anjos e arandelas.<br><br>A obra devia ser realizada tendo em consideração o risco dado ao mestre, considerando também as advertências quanto a frestas, painéis, tarjas balaustradas e qualidade da talha.<br><br>Os apontamentos dados para a talha |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | das ilhargas: Segundo a planta seria construída uma fresta entre três painéis de cada lado e estes serão de meio relevo dos Passos da Paixão de Cristo, principiando no passo da Ceia até ao Passo da Cruz às costas, como também sobre as cartelas se guarnecem os ditos painéis e frestas se farao sobre cada uma das que assentam uns anjos de seis palmos com umas arandelas nas mãos com as inclinações para a tribuna; os rapazes que descarregam em cima dos bilhotes dos frisos serão de três palmos de alto com uns fruteiros de flores e frutos uns para com os outros, tudo na forma da dita planta. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Século XVIII | Bento de Sousa<br><br>Caetano de Sousa Coutinho (Filho)<br><br>João Lopes da Maia<br><br>José Lopes (Filho)<br><br>Domingos Fernandes [378] | Refojos (Santo Tirso)<br><br>Braga<br><br>Braga<br><br>Braga | Mestre dourador<br><br>Mestre dourador<br><br>Mestre dourador<br><br>Oficial estofador<br><br>Oficial pintor | 1731 (9 de Novembro) a 1733 (28 de Junho) | Douramento, pintura e estofo da Capela – mor, cruzeiro, imagens e anjos<br><br>Gabriel Rodrigues (mestre que trabalhou nos espaldares do coro alto do Mosteiro de S. Bento da Vitória) aparece referido neste contrato como fiador dos mestres. | Os mestres estavam obrigados ao douramento, estofo e pintura da capela -mor e cruzeiro da mesma<br><br>José Lopes subcontrata seu pai José Lopes e Bento de Sousa para os estofos do retábulo do Bom Jesus e para o estofo de dezoito anjos, de oito painéis de meio relevo, das tarjas do tecto e das imagens de Nossa Senhora, S. João, dois profetas e atlantes |
| Século XVIII | Domingos Martins Moreira | Porto | Oficial Entalhador | 1746 (20 de Novembro) | Contrato dos Retábulos das Capelas do Santíssimo Sacramento (lado do Evangelho) e do Senhor dos Passos (lado da Epístola) e dos frontispícios das mesmas | As capelas dispõem-se simetricamente ladeadas por duas figuras femininas ostentando os símbolos da Paixão, assentes em cúpulas-dosseis |

[378] O nome de Domingos Fernandes aparece como oficial pintor numa procuração datada de 21 de Fevereiro de 1733" *como estando a trabalhar nas obras do Bom Jesus de Bouças*." Sobre este assunto consultar: ADP – Po 6,2ªsérie,nº22,ff.57v.-58

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | 1747 (22 de Julho)<br><br>1747-48<br><br>1747-48 | capelas.<br><br>Domingos Martins Moreira recebe um pagamento da Igreja. Seria esta quantia o pagamento de algum retábulo da nave lateral?<br><br>Recebe o pagamento pela peanha que fez para S. José.<br><br>Executa os dois Púlpitos da Igreja. | sendo possivelmente estas figuras da autoria de Domingos Martins Moreira.<br><br>Os retábulos foram executados de acordo com os apontamentos. |
| Século XVIII | José da Mota Manso | Porto | Mestre dourador | 1750 (21 de Junho)<br><br>1750-51<br><br>1751-52 (10 de Outubro) | Contrato para o douramento e pintura do retábulo, ilhargas e frontispício da Capela do Santíssimo Sacramento<br><br>Douramento por fora da capela do santíssimo Sacramento<br><br>Retábulos laterais da igreja e seu douramento | A igreja apresenta quatro retábulos laterais situados na nave da igreja. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | Do lado da epístola temos os retábulos de S. Pedro e da Arvore de Jessé, do lado do evangelho estão os retábulos de S. José e o da Sr.ª da Graça (actualmente de Nossa Senhora da Conceição). Estes retábulos devem ter sido concluídos em 1751, a semelhança entre eles sugere serem da autoria do mesmo mestre (possivelmente da autoria de Domingos Martins Moreira que executou obra de talha nas capelas colaterais ao altar-mor entre 1746 e 1748. Entre 1751 - 52 José da Mota Manso é contratado para dourar o retábulo de S. José. No livro de contas da misericórdia (1718-1755) aparece a despesa do |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | douramento do retábulo de S. Pedro na mesma altura. |
| Século XVIII | Manuel da Costa Andrade | Porto | Entalhador | 1753-55 | Varandas, Sanefas das janelas | ---------- |
| Século XVIII | João Baptista<br><br>João António | ---------- | ---------- | 1756-57 | Oito capitéis em talha dourada para as colunas da igreja (?) | (Os capitéis que ornavam as colunas da nave já não existem) |
| Século XVIII | Luís Pinto Leitão | Porto | Dourador | 1754-55 | Douramento das sanefas e varandas bem como os oito capiteis de talha das colunas e sanefa da Porta da Sacristia | ---------- |
| | | | | 1757-58 | Pagamento de dois ciriais um para a o altar de s. José e outro para o altar-mor<br><br>Pagamento de uma mesa nova . | |
| ---------- | ---------- | ---------- | ---------- | 1758-59 | Despesa da confraria por um acréscimo ou reparo no retábulo de S. José. Pagamento do douramento da mesa nova. | ---------- |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Século XVIII | José Teixeira Guimarães | ---------- | Mestre entalhador | 1772-74 | Dois bancos de encosto e seu douramento. Pintura de uma terceira bancada. | Actualmente Existem 6 bancos na igreja, sendo quatro deles (comprovados )documentalmente da autoria de José Teixeira Guimarães , sendo os outros dois possivelmente da sua autoria ou cópias dos quatro bancos já existentes .Para além destes existem também dois bancos em pau preto com o monograma da confraria do Bom Jesus ,que se situavam antigamente na capela-mor e transferidos posteriormente para o coro da igreja.<br><br>No ano de 1772 é referido no Livro de contas da misericórdia de Matosinhos o pagamento de duas bancadas para a igreja. |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | Em 1774 é referida a pintura de duas bancadas e seu douramento. |
| ---------- | ---------- | ---------- | ---------- | 1774-75 | Douramento do coro da igreja | O livro de contas não revela o nome dos mestres.[379] |

**Tabela 2**- Algumas obras de Luís Pereira da Costa [380]

| Data | Obra |
|---|---|
| 1718-19 | Talha para a Casa do Cabido (Porto) |
| 1722 | Retábulo do Senhor Jesus da Igreja de Santa Marina (Vila Nova de Gaia) |
| 1724 | Talha da Capela de Santa Isabel da Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Porto)<br>Talha da Capela de S. António da igreja do Convento de São Francisco (Porto)<br>Retábulo - mor da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos (Porto) |
| 1726 | É referido como fiador de Caetano da Silva Pinto no contrato de arrematação dos seis retábulos do corpo da Sé (Porto)<br>Faz o modelo de uma cadeira para o cadeiral da capela-mor da Sé (Porto)<br>Talha da Capela-mor e frontispício do arco cruzeiro da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos |

[379] No Livro de Contas da Confraria do Bom Jesus ,não é mencionado o nome do mestre responsável pelo douramento do coro, no entanto aparecem as seguintes referências : "*Pello que emportou a pintura e dourado do coro (63$200)* " ,em 1774 ; e no ano seguinte ,"*Pello que se deu aos pintores de pintar o que faltava no coro (28$800).* Sobre este assunto consultar : ASCMBJM – Livro de Contas de 1756 a 1778,ff. 112v. e 117

[380] Tabela elaborada com base em : ALVES, Natália Marinho Ferreira - *A escola de Talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal* - Lisboa : Edições Inapa, S.A, 2001.

| | |
|---|---|
| 1727 | Retábulo - mor da Sé, de parceria com Miguel Francisco da Silva (Porto)<br>Caixas de órgãos da Sé (Porto) |
| 1729 | Talha do coro e caixas de órgãos do Convento de São João de Tarouca (Tarouca)<br>Retábulos -mor e colaterais da Igreja de Santa Casa da Misericórdia (Mangualde) |
| 1731 | Participa na vistoria o retábulo - mor da Sé de Viseu, juntamente com os mestres entalhadores Miguel Francisco da Silva e Gaspar Ferreira<br>Retábulo e tribuna da capela-mor da igreja de Oliveira de Azeméis (Oliveira de Azeméis) |
| 1733 | Retábulo de Nossa Senhora dos Fiéis das Almas da igreja do Convento de Monchique (Porto)<br>Retábulo - mor do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição (Mangualde) |
| 1735 | Retábulos laterais da Igreja do Bom Jesus da Cruz (Barcelos) |
| 1736 | Frontais dos retábulos laterais da igreja do Bom Jesus da Cruz (Barcelos) |

**Tabela 3**- Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos: Encomendas, Artistas e obras entre 1700- 1762 [381]

| **Freguesia** | **Igreja** | **Data** | **Autor(es)** | **Obra** |
|---|---|---|---|---|
| Matosinhos | Igreja do Bom Jesus de Matosinhos (Confraria do Bom Jesus) | 26 de Setembro de 1726 a 1774-1775 | (Ver obras e autores citados no Anexo 2, tabela1) | Obra de talha dourada da igreja do Bom Jesus (Ver descrição desta obra no Anexo 2, tabela 1) |
| Leça da Palmeira | Igreja de Leça da Palmeira (Matriz) | 3 de Setembro de 1701 | Domingos Nunes (mestre entalhador portuense) | Ajustes no Retábulo -mor<br>Alterações no remate superior anos depois da sua execução.<br>Introdução de dois corpos |

[381] Esta tabela têm como objectivo traçar o percurso cronológico das obras de talha e de alguns mestres entalhadores, douradores e imaginários que trabalharam nas obras da igreja do Bom Jesus e consequentemente nas várias igrejas da freguesia de Matosinhos. Esta tabela foi elaborada de acordo com as obras citadas de Domingos de Pinho Brandão e destacamos a negrito os nomes dos mestres que efectuaram obra de talha dourada na igreja do Bom Jesus de Matosinhos.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | com seis colunas salomónicas revestidas com "parras" cachos e pássaros em cada corpo e seu remate .Referências a painéis e imagens.[382] |
| Guifões | Igreja de s. Martinho de Guifões | 13 e 14 de Agosto de 1706 | **Manuel Ribeiro**(Mestre pintor) | Pintura e douramento do retábulo -mor da igreja[383] |
| Leça da Palmeira | Igreja de Leça da Palmeira (Matriz) | 21 de Setembro de1712 /17 de Setembro de 1713 a 25 de Janeiro de 1714 | Ordenação do douramento do retábulo (Determinações do visitador) [384] | Douramento do retábulo |
| S. Mamede de Infesta | Igreja de S. Mamede de Infesta | 5 de Janeiro de 1735 | João de Oliveira Durão | Retábulo da capela-mor (risco de Nicolau Nasoni, este retábulo não subsistiu sendo substituído em1866 pelo retábulo que veio do Convento de Monchique)[385] |
| Leça da Palmeira | Igreja de Leça da Palmeira(Matriz) | 10 de Fevereiro de 1735 | Domingos Moreira | Obra de carpintaria no corpo da igreja, "*forramento"* de painéis do tecto na forma da planta do tecto da capela-mor[386] |
| Leça da Palmeira | Igreja de Leça da Palmeira (Matriz) | 27 de Novembro de 1737 | **Manuel da Costa Andrade** /Manuel José | Retábulo da Capela do Senhor dos Passos segundo a planta do arquitecto Francisco do Couto Azevedo. O retábulo possui as |

[382] Acerca deste assunto consultar: ADP – Po 1,4ªsérie, nº208, ff.154v.-156 ; BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação II.,pp103-107 IDEM - *Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos*(…) , pp.59-61

[383] *Ibidem* ,pp.273-278 ; *Ibidem - de Talha dourada no concelho de Matosinhos*(…) , pp.64-65 ;acerca deste assunto consultar :ADP – Po 9 ,3ª série , nº11,3º caderno,ff.28-30

[384] *Ibidem* ,pp.411-412 , 430-436 ;Arquivo Paroquial de Leça da Palmeira – Livro de Visitações (desde 1674),ms,ff41v.-42 e 54v.

[385] Acerca deste assunto consultar: BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação III, pp.302-304; IDEM - *Trabalhos de Nasoni ainda desconhecidos* - In: Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol. XXVII, Março-Junho,1964-118-145; ADP – P o 9,3ªsérie, nº34B,ff.89v.-90v.

[386] Acerca deste assunto consultar: BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III ,pp.305-306 ;ADP – Po 9,3ª série , nº34B ,ff.182-183

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | imagens de Cristo crucificado , o Senhor preso à coluna e do Senhor preso.[387] |
| Lavra | Igreja de (S. Salvador de ) Lavra | 2 de Novembro de 1738<br><br>Trespasse - 3 de Novembro de 1738 [388] | Inácio Francisco Trespassa a obra a **Manuel da Costa de Andrade** | Obra de talha de dois retábulos colaterais com seu frontispício de acordo com os apontamentos e molde efectuado na igreja de S. Salvador de Ramalde.[389] |
| Lavra | Igreja de (S. Salvador de ) Lavra | 25 de Julho de 1750 | **Luís Pinto Leitão** / João de Couto Teixeira | Douramento dos retábulos colaterais e frontispício da Igreja.[390] |
| Lavra | Igreja de (S. Salvador de ) Lavra[391] | 4 de Julho de 1754 /22 de Julho de 1755-56 | Francisco Pereira Campanhã/José Dias | Obra de dois retábulos laterais em talha dourada um para o lado do Evangelho(actualmente designado de retábulo do Sagrado coração de Jesus) e um para o lado da Epístola(anteriormente designado de retábulo de S. António ).[392] |
| Guifões | Igreja de s. Martinho de Guifões | 12 de Abril de 1755 | Manuel da Rocha | Obra de talha dourada no retábulo -mor ,tribuna e retábulos colaterais .[393] |

[387] *Ibidem* ,pp.355-358, 374-375; ADP – Po 6,2ªsérie,nº23,f.178-178v.

[388] Acerca deste assunto consultar: Trespasse da obra dos retábulos colaterais e frontispício da Igreja de Lavra a Manuel da Costa Andrade In: BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação III ,pp.374-375 ;IDEM – *Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos* (…), pp.65-67; 92-95

[389] *Ibidem* ,pp.371-373 ;ADP – Po.8,nº204,ff.20v.-22

[390] *Ibidem* ,pp.567-572; ADP – Po 7, 2ªsérie, n.96, ff178-179v. ; Ainda acerca deste assunto consultar :BRANDÃO , Domingos de Pinho – *Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos (…),* pp.65-66 ;94-95

[391] Gostávamos de referir que o retábulo - mor da igreja de Lavra foi construído anteriormente a 1772 , data em que é ordenada a pintura da tribuna do retábulo -mor, pelo que se supõe este ter sido executado pouco antes. Acerca deste assunto consultar : *BRANDÃO, Domingos de Pinho - Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos (…),* p.65

[392] IDEM – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação IV,pp.86-91; *Ibidem - Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos (…),* pp.66-67,96-97; ADP – Po2,nº289,ff.118-119v.

[393]BRANDÃO , Domingos de Pinho - *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto* (…) – Documentação IV, pp.101-106 ;IDEM - *Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos* (…),pp.64-65,90-92; ADP – Po 9,3ª série,n120,ff12-13v.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Perafita | Igreja de Perafita | 2 de Novembro de 1759 | Francisco José da Silva | Obra de Talha do arco e frontispício[394] |
| Leça da Palmeira | Igreja de Leça da Palmeira(Matriz) | 12 de Maio de 1762 | ---------- | Acréscimo no retábulo - mor efectuado em 1701 por Domingos Nunes (ordenações do Visitador em 1762).[395] |

[394] BRANDÃO , Domingos de Pinho - *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto (…)* – Documentação IV,pp.151-155 ;IDEM - *Obra de Talha dourada no concelho de Matosinhos* (…),pp.68-69 ;97-98

[395] *Ibidem* - pp.59,61 ;Arquivo Paroquial de Leça da Palmeira – Segundo Livro de visitações, f.15,f.36



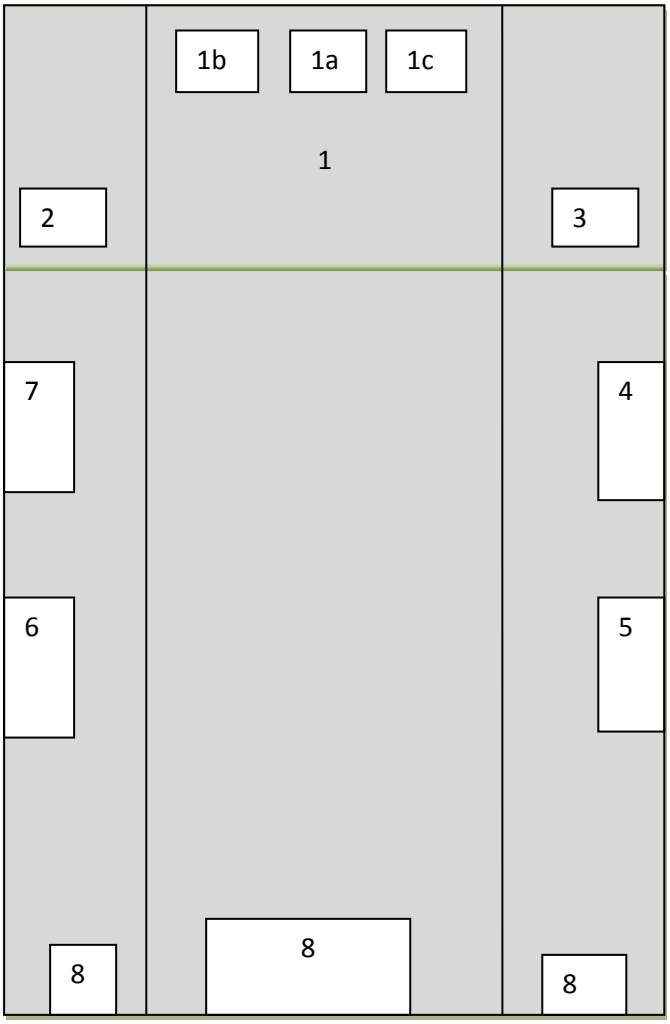
Anexo3

*****

**Esquema 1** - Interior da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos: disposição dos retábulos

Descrição do interior da igreja:

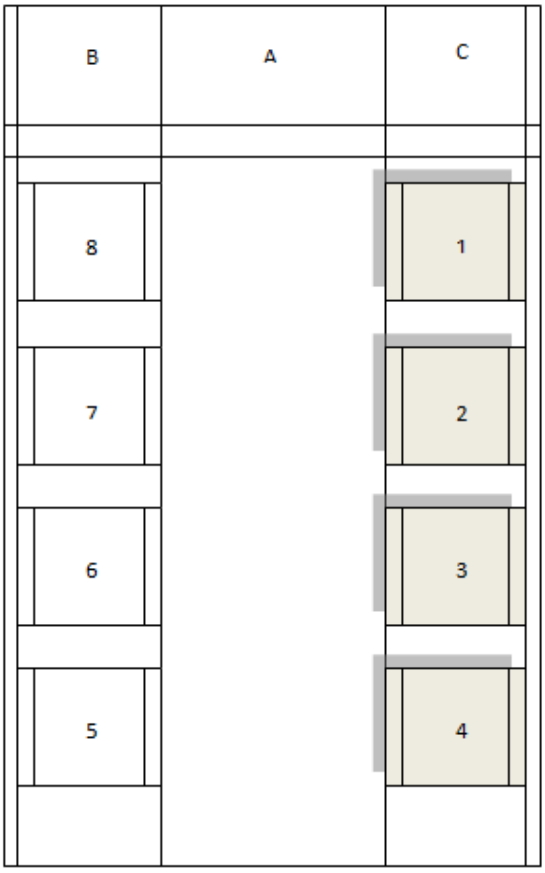
A Igreja é composta por três naves, uma central e duas laterais e por uma capela-mor(1) que se situa na cabeceira da Igreja. As naves são divididas por três arcos redondos, sustentados por colunas de ordem jónica. No arco cruzeiro situam as capelas do Santíssimo Sacramento(2) e do Senhor dos Passos(3). Em cada nave lateral existem dois altares. Do lado da Epístola , situam-se os altares da Árvore de Jessé(4) e S. Pedro (5); e do lado do Evangelho os altares de S. José(6) e de Nossa Senhora da Conceição(7) que se correspondem simetricamente.




Legenda:

1-Capela -mor
1a – Tribuna com as Imagens do Bom Jesus de Matosinhos, da Virgem e de S. João Evangelista
1b - Tribuna com a Imagem de José de Arimateia
1c – Tribuna com a Imagem de Nicodemos
2- Altar do Santíssimo Sacramento
3 -Altar do Senhor dos Passos
4-Altar da Árvore de Jessé
5 -Altar de S. Pedro
6- Altar de S. José
7- Altar de Nossa Senhora da Conceição
8- Portas

**Esquema 2** – Disposição dos oito painéis da Paixão de Cristo da Capela-mor
**Esquema 2.1** – Painéis do lado da Epístola




Legenda:

A – Imagem do Bom Jesus
B- Imagem de José de Arimateia
C – Imagem de Nicodemos



1- Painel da *"Última Ceia"*



2- Painel da "*Oração no Horto*"



3- Painel de "*Cristo perante os Sacerdotes"*



4 – Painel da "*Flagelação de Jesus"*

**Esquema 2.2** – Painéis do lado do Evangelho



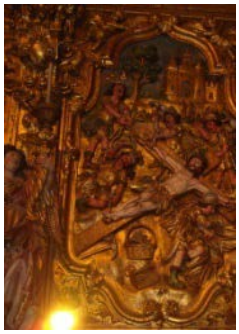
5 – Painel da "*Cena de Opróbrios*"



6 – Painel do *"Ecce Homo"*



7 – Painel de "*Cristo a Caminho do calvário*/Encontro com Santa Verónica"



8- Painel da "*Crucificação do Senhor*"




Legenda :

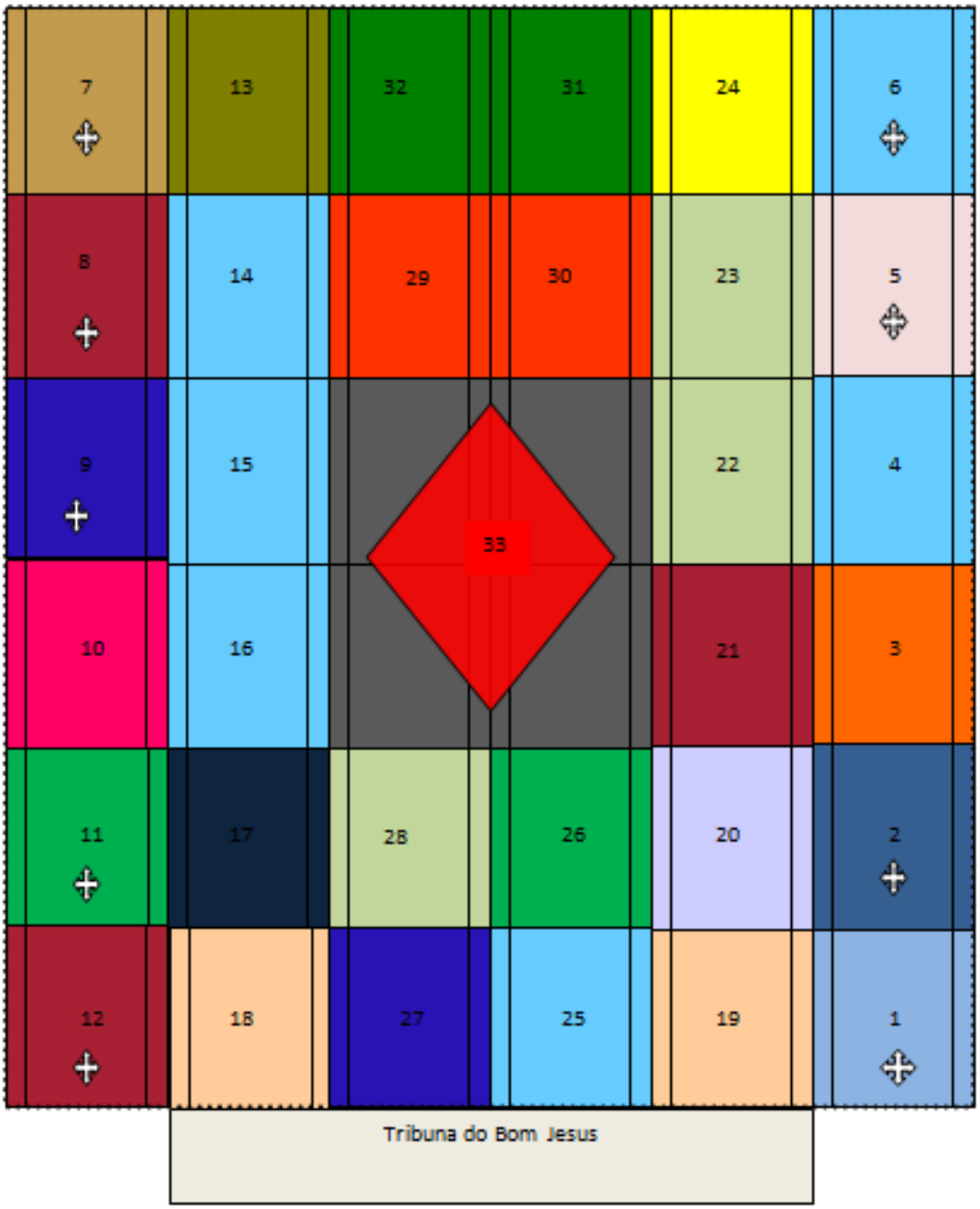
A – Imagem do Bom Jesus
B- Imagem de José de Arimateia
C – Imagem de Nicodemos

**Esquema 3 -** Os versículos Bíblicos do tecto  em caixotões da abóbada da capela-mor : uma proposta para uma leitura iconográfica




Figura A - Pormenor dos versículos Bíblicos pintados no  tecto da abóbada da capela-mor
(Confrontar com os esquemas 3.1 e 3.2)

**Esquema 3.1** – Disposição dos versículos Bíblicos no tecto em caixotões da abóbada da Capela-mor : identificação  e organização dos versículos



**Legenda do Esquema 3.1** :



Versículos Bíblicos que referem os episódios da Paixão de Cristo narrados nos oito painéis (Versículos 1,2,5,6,7,8,9,11,12)

S. Tomás de Aquino (Sermão do Corpus Christi) (Versículo 1)

Livro do Génesis (Versículos 22,23,28)

Livro de Job (Versículo 24)

Livro dos Salmos (Versículos 4,6,14,15,16,25,)

Livro dos Provérbios (Versículo 10)

Livro da Sabedoria (Versículos 18,19)

Livro do Eclesiástico (Versículo 3)

Isaías (Versículo 20)

Ezequiel (Versículo 13)

Oseias (Versículo 5)

Naum (Versículo 7)

Evangelho segundo S. Mateus (Versículos 8,12 , 21)

Evangelho segundo S. Marcos (Versículos 11,26)

Evangelho segundo S. Lucas (versículos 2)

Evangelho segundo S. João (Versículos 9,27)

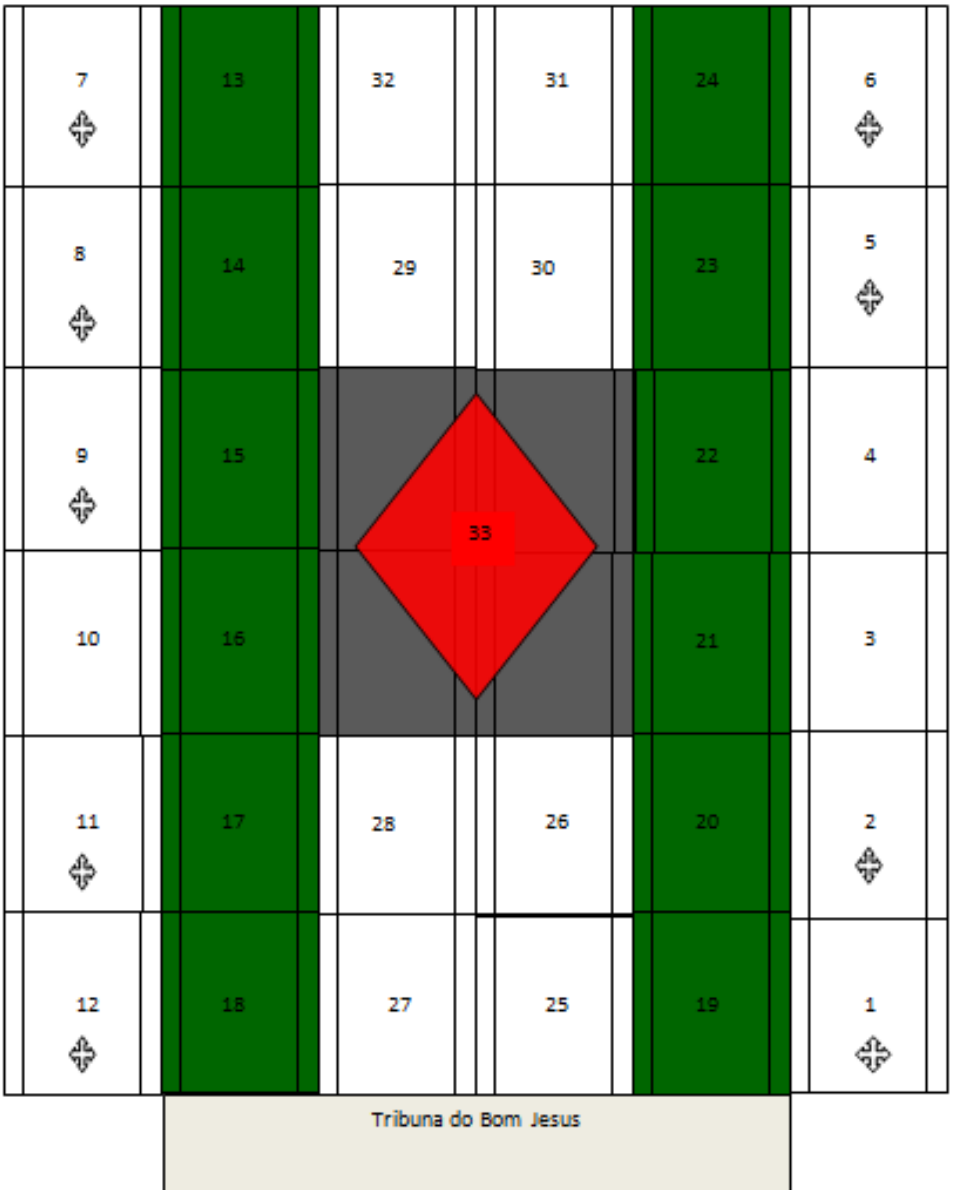
Epistola de S. Paulo aos Romanos (Versículos 29, 30)

Primeira Epístola de S. João (Versículo 17)

Apocalipse (Versículos 31, 32)

Painel pintado com a imagem de Cristo Ressuscitado em Glória

**Esquema 3.2** – Disposição dos versículos bíblicos do tecto em caixotões da abóbada da Capela-mor : identificação dos versículos que poderão estar associados à Lenda do aparecimento da imagem do Bom Jesus e ao seu culto na freguesia de Matosinhos [396]




[396] Destacamos a negrito ,na legenda deste esquema, os versículos que consideramos serem analogias evidentes ao aparecimento e culto da imagem do Bom Jesus

**Legenda do Esquema 3.2 :**

 Versículos Bíblicos que referem os episódios da Paixão de Cristo narrados nos oito painéis: versículos 1,2,5,6,7,8,9,11 e 12

 Versículos bíblicos que se referem a episódios simbólicos que podem ser entendidos como possíveis analogias ao aparecimento e culto da imagem do Bom Jesus

13 – " As suas raízes mergulhavam nas águas abundantes", Ezequiel 31,7

**14 – "Viram-vos as águas senhor, as águas vos viram" ,Livro dos Salmos 76,17**

15- "O Senhor trovejou sobre águas imensas", Livro dos Salmos 28,3

**16- "Vós abriste um caminho pelo mar, uma senda no meio de muitas águas",Livro dos Salmos 76,20**

**17 – "Ei-lo Jesus Cristo aquele que veio pela água", Primeira Epístola de S. João 5,6**

18 – "Excedendo a sua força habitual o fogo ardia no meio da água", Livro da sabedoria 16,19

19 – "o fogo era mais violento de baixo da chuva", Livro da Sabedoria19,20

20 – "água lhe é assegurada" ,Isaías 33,16

**21 – "Saiu logo da água" , Mateus 3,16**

**22 – "Eis-me aqui de pé junto desta fonte onde as filhas dos habitantes da cidade virão buscar água" , Génesis,24,13**

**23 – " Chegando hoje à fonte " ,Génesis, 24,42**

**24 – "Maravilhas incalculáveis",Livro de Job 5,9**

**Tabela 1** – Citação e tradução dos versículos bíblicos em latim pintados nos caixotões do tecto da abóbada da capela-mor [397]

| **Fotografia do Versículo** | **Mensagem do Versículo** | **Referencia da Vulgata** | **Tradução ( segundo a Bíblia)** |
|---|---|---|---|
| 1.   | «Passiones suae Memoriale perenne» D.Thomas[398] | « Unde ,Ut árticus hujus caritátis imménsitas fidélium córdibus infligerétur , in última coena, quando Pascha cum discípulis celebráto,transitúr us erat de hoc mundo ad Patrem ,hoc Sacraméntum instítuit,tamquam **passiónis suae mémoriále perénne**, figurárum véterum impletívum, miraculórum ab ipso factórum máximum ; et de sua contristátis abséntia solátium singuláre relíquit» | «Foi a fim de que a bondade sem limites de que o seu grande amor pode ser levado para casa nos corações dos seus fiéis que , quando ele celebrou a Páscoa com os seus discípulos, na última Ceia foi determinado, então ,sabendo que a sua |

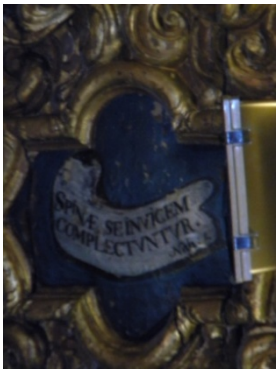
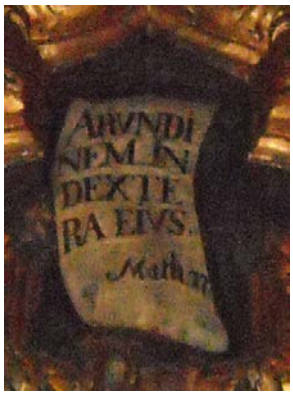
[397] Gostaríamos de referir que o tecto em caixotões da capela – mor é constituído por trinta e três painéis pintados, sendo que trinta e um são citações da Vulgata ,um citação de um Sermão ,e um outro representa uma pintura da imagem de Cristo Ressuscitado em Glória. Os painéis com citações da Vulgata referem diversos episódios Bíblicos que abrangem a Vida, Paixão ,Morte e Ressurreição de Cristo, bem como alguns episódios do Antigo e Novo Testamentos. Aquando a tradução destes mesmos versículos podemos constatar que foram pintadas no tecto apenas expressões ou pequenas frases dos vários livros e capítulos da bíblia sendo necessário transcrevermos a frase ou versículo inteiro para podermos compreender a sua simbologia. Destacamos a negrito as expressões da Vulgata e respectiva tradução.

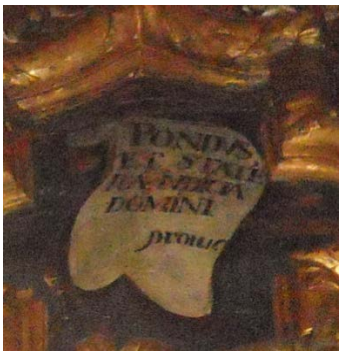
[398] Esta citação não é uma referência da Vulgata como os restantes versículos .A Expressão *Passionis suae Memoriale perenne* faz parte de um Sermão de S. Tomás de Aquino , nomeadamente do Ofício do *Corpus Christi* , Segunda Nocturna , Lição VI, Opúsc. 57, refere-se à Instituição da Eucaristia executada durante a Última Ceia através da Transubstanciação, segundo a qual o pão e o vinho se tornam no corpo de Cristo. S. Tomás de Aquino foi dos primeiros teólogos a defender esta ideia, sendo que na quarta estrofe do hino que compôs para a celebração da festa do Corpo de Deus, Hino *Pange, lingua, gloriósi Córporis mystérium.* (Canta Lingua o glorioso Mistério do Corpo de Deus), expressa em poucas palavras a doutrina eucarística. *" Verbo feito carne, torna pela sua Palavra o pão e vinho em seu corpo e seu sangue. Para além do entendimento do sincero coração a fé é o suficiente."*Acerca deste assunto consultar a tabela 3 do Anexo 3. O Sermão e o hino que citamos estão disponíveis para consulta on-line em: http://www.breviary.net/propseason/trinitytide/propseasonpent015.htm. Acedido a 14 de Maio de 2011, às 9:52.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Sermão de S. Tomás de Aquino , *Corpus Christi* , Segunda Nocturna , Opúsc. 57, Lição VI | hora estava afim de que ele deve afastar-se deste mundo para o Pai tendo amado os seus que estavam no mundo, amou-os até o fim, e instituiu este sacramento . **Por este sacramento é a eterna luz, mostrando de sua morte até que ele venha novamente ,** este sacramento é o cumprimento consagrado de todos os tipos e figuras antigas, este Sacramento , é a maior maravilha que já fez e a alegria, poderoso deles que agora tendes tristeza, até que ele virá novamente, e assim, seu coração se alegrará(…)<br><br>Sermão de S. Tomás de Aquino , *Corpus* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | *Christi* , Segunda Nocturna , Lição VI ,Opúsc. 57 |
| 2.<br>  <br> | «*Factus in Agonia Prolixius Orabat*»<br><br>Luc 22 | «Apparuit autem illi angelus de caelo confortans eum. Et **factus in agonia prolixus orabat .**»<br><br>Lc 22,43 | «Apareceu-lhe então um anjo do céu para confortá-lo. **Ele entrou em agonia e orava ainda com mais instância** e o seu suor tornou-se como gotas de sangue a escorrer pela terra.»<br><br>Lc (Suprema Angústia)<br><br>22,43-44 |
| 3.<br>  <br> | « *Rigabo Hortum Meum Plantationum »*<br><br>Escles.24 | « Dixi : **Rigabo hortem meum plantationum** et inebriabo prati mei fructum»<br><br>Livro do Eclesiástico 24,42 | «Eu Disse : **regarei as plantas do meu jardim**, darei de beber aos frutos do meu prado»<br><br>Livro do Eclesiástico 24,42 (Elogio da Sabedoria e da Lei) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4.<br>  <br> | *«Funes Ceciderunt Mihi in praeclaris»*<br><br>Ps.15 | **«funes ceciderunt mihi in praeclaris** etenim hereditas mea præclara est mihi»<br><br>Livro dos Salmos , Sal.15(Hebr.16),6 ,Escolher unicamente a Deus | «O cordel mediu para mim um lote aprazível: muito me agrada a minha herança»<br><br>Livro dos Salmos , Sal.15(Hebr.16),6 ,Escolher unicamente a Deus (Poema de David) |
| 5.<br>  <br> | "*In funiculis Adam Trahe nos un viniculis Charitatis* "<br><br>Oseea | **"In funiculis humanitatis trahebam eos in vinculis caritatis** et fui eis,quasi qui elevant infantem ad maxillas suas et declinavi ad eum , ut vesceratur"<br><br>Oseias – O amor incansável de Deus prevalecerá - 11, 4 | **" Segurava-os com laços humanos, com laços de amor**; fui para eles como o que tira da boca uma rédea, e dei-lhes alimento."<br><br>Oseias – O amor incansável de Deus prevalecerá - 11, 4 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6.<br>  <br> | «*Congregata Sunt Super me Flagella*»<br><br>Ps.34 | «et adversum me lætati sunt et convenerunt **congregata sunt super me flagella** et ignoravi »<br><br>( Salmo 34 (Hebr.35), 15) | «Quando tropecei, eles reuniram-se para se alegrar; eles **dilaceraram-me sem parar.** »<br><br>Livro dos Salmos – *Contra os perseguidores do Justo* - Sal.34(Hebr.35),15 . |
| 7.<br>  <br> | *« Spinae Se Invicem Compleactuntur* »<br><br>Nah 1 | «Sicut ***spinae se invicem*** *condensae* se invicem **complectentes** et sicut potatores inebriati consumentur quasi stipula omnino arida»<br><br>Naum 1,10 | «Porque entrelaçados como espinheiros, ébrios do seu vinho,serão consumidos como palha seca»<br><br>Naum 1,10 |
| 8.<br>  <br> | «*Arundinem In Dextera Eius.*»<br><br>Math 27 | «et plectentes coronam de spinis posuerunt super caput ejus et **harundinem in dextera ejus** et genu flexo ante eum inludebant dicentes have rex Judæorum »<br><br>(Mateus, 27,29) | «Depois **teceram uma coroa de espinhos, meteram-lha na cabeça e puseram-lhe na mão uma vara**. Dobrando os joelhos diante dele diziam com escárnio"Salvé Rei dos |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | Judeus»<br><br>(Mateus – Cena de Ultrajes – 27,29) |
| 9.<br><br>  <br> | « *Et Dicit eis Ecce Homo*»<br><br>Joan 19 | «Exiit ergo Iesus foras, portans spineam coronam et purpureum vestimentum.**Et dicit eis : "Ecce Homo" .»**<br><br>(Jo 19,5) | «Apareceu então Jesus trazendo a coroa de Espinhos e o manto púrpura. **Pilatos disse: "Eis o Homem". »**<br><br>(Jo. 19 |
| 10.<br><br>  <br> | *« pondus et statera Indicia Domini»*<br><br>Prov. 16 | **"pondus et statera** judicia **Domini** sunt et opera eius omnes lapides sacculi ."<br><br>(Provérbios 16, 11) | «**Balança e peso justos são do Senhor**, e são obra sua todos os pesos da bolsa.»<br><br>Provérbios 16,11 |
| 11.<br><br>  <br> | *«Crucifige eum»*<br><br>Marc 19(erro ) | «Et postquam illuserunt ei , exuerunt illum purpuram et induerunt eum vestimentis suis.Et educunt illum,ut **crucifigerent eum**»<br><br>Mc 15,20 | « Depois de terem escarnecido dele, tiraram-lhe a púrpura, , deram-lhe de novo as vestes e **conduziram-no fora para o crucificar»**<br><br>Mc 15,20<br><br>(Cena de Opróbrios) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 12 .<br>  | *« Tradectur ut Crucificatur »*<br><br>Math 26 | « Tunc dimisit illis Barabbam ;Iesum autem flagellatum ***tradit, ut crucifigeretur»***<br><br>Mt 27,26 | « Libertou então Barrabás, mandou Açoitar Jesus e **entregou-o para ser Crucificado»**<br><br>Mt 27,2 |
| 13.<br>  | «*Radex Ilius Iusta Aquas»*<br><br>Ezech.32 | «eratque pulcherrimus in magnitudine sua et in dilatatione arbustorum suorum erat enim **radix illius juxta aquas multas »**<br><br>Ezequiel 31,7 | «Era Belo pela sua grandeza, pela extensão dos seus galhos porque **as suas raízes mergulhavam nas águas abundantes»**<br><br>Ezequiel 31,7 – (Apólogo do cedro.) |
| 14.<br>  | *«Viderunt te Aquae Deus»*<br><br>Ps.76 | **«Viderunt te aquæ ,Deus** ,viderunt te aquæ et doluerunt ;etenim commotae sunt abyssi »<br><br>Livro dos Salmos - *Esperança no meio das Calamidades* – sal.76 ( Hebr.77), 17 | ” **Viram-vos as águas, Senhor** , as águas vos viram, elas tremeram e as vagas se puseram em movimento . “<br><br>Livro dos Salmos - *Esperança no meio* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | *das Calamidades* – sal.76 ( Hebr.77), 17 |
| 15.<br>  <br> | *« Dominus Super aquas Multas»*<br><br>Ps.28 | «vox Domini super aquas Deus majestatis intonuit **Dominus super aquas multas»**<br><br>Salmo 28 (Hebr.29), 3 | «Ouve-se a voz do Senhor sobre as águas!<br><br>O Deus da grandeza impera aos trovões. O Senhor trovejou sobre as águas imensas! »<br><br>(Livro dos Salmos – *A voz de Deus na tempestade* - Sal.28(Hebr.29),3 |
| 16.<br>  <br> | *«semitae tuæ in aquis multis»*<br><br>Ps. 76, 20 | «in mari via tua et **semitae tuae in aquis multis** et vestigia tua non cognoscentur »<br><br>Livro dos Salmos 76(Hebr.77),20 | «Vós abristes um caminho pelo mar, **uma senda no meio de muitas águas**, permanecendo invisíveis os vossos passos »<br><br>Livro dos Salmos - *Esperança no meio das Calamidades* - Sal. 76 (Hebr.77) ,20 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 17.<br>  <br> | *« Hic est qui venit per aquam»*<br><br>Joan 5 | «**Hic est qui venit per aquam** et sanguinem,Iesus Christus ;non in aqua solum sed in aqua et in sanguine.Et Spiritus est veritas»<br><br>Primeira Epístola de S. João – Fé em Jesus Cristo – 5,6 | « **Ei-lo** , Jesus Cristo, **aquele que veio pela água** e pelo sangue; não só pela água, mas pela água e pelo sangue. E o Espírito é quem dá testemunho dele, porque o espírito é a verdade.”<br><br>Primeira Epístola de S. João – Fé em Jesus Cristo – 5,6 |
| 18.<br>  <br> | *“Quodam Tempore in Aqua”*<br><br>Sap.16 | « **Quodam** autem **tempore** et **in** médio **aquarum** supra virtutem ignis exardescit ut inaquae terrae genimina exterminet»<br><br>Livro da Sabedoria 16,19 | “Ora excedendo a sua força habitual, o fogo ardia mesmo no meio da água para destruir os frutos de uma terra iníqua…”<br><br>Livro da Sabedoria 16,19 *(Deus trata cada um segundo os seus méritos)* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 19.<br>  | «*Ignis Inaqua Valebat*»<br><br>Sap.19 | **«Ignis in aqua valebat** supra suam virtutem, et aqua exstinguentis naturae obliviscebatur.»<br><br>Livro da Sabedoria 19,20 | **« O fogo era mais violento de baixo da chuva**, e a água esquecia a propriedade que tem de extingui-lo»<br><br>Livro da Sabedoria 19,20 *(A passagem pelo Mar Vermelho)* |
| 20.<br>  | *«Aquae eius fideles sunt»*<br><br>Isai 32 | «iste in excelsis habitabit munimenta saxorum sublimitas ejus panis ei datus est **aquæ ejus fideles sunt".**<br><br>Isaías 33,16 | «Semelhante homem habitará nas alturas e terá por asilo os rochedos fortificados ;o pão lhe é dado e a **água lhe é assegurada**.»<br><br>Isaías 33,16 *(Angústia e libertação de Jerusalém)* |
| 21.<br>  | «*Confestim ascendit De aq(u)a*»<br><br>Math 3 | « Baptizatus autem Iesus , **confestim ascendit de aqua** ;et ecce aperti sunt ei caeli, et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam et venientem super se» | «Depois que Jesus foi baptizado, **saiu logo da água** .Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Mt 3,16 | o Espírito de Deus.»<br><br>Mt 3,16 (*Baptismo de Cristo /Início da sua missão)* |
| 22.<br><br>  | «*Ho Prope Fontem Aquae*»<br><br>Gen.24 | «Ecce ego sto **prope fontem aquae,** et filiae habitatorum huius civitatis egredientur ad hauriendam aquam. »<br><br>Gen.24,13 | «**Eis -me aqui , de pé , junto desta fonte** onde as filhas dos habitantes da cidade virão buscar água»<br><br>Génesis - Isaac e Rebeca - 24,13 |
| 23.<br><br>  | *«Hodie Ad Fontem Aquae »*<br><br>Gen 24 | «Veni ergo **hodie ad fontem** et dixi Domine Deus domini mei Abraham si direxisti viam meam in qua nunc ambulo»<br><br>Gen. 24 , 42 | «Ora **chegando hoje à fonte**, eu disse :"Senhor Deus do meu Senhor Abraão, se vos dignardes que seja bem sucedida a viagem que empreendi …»<br><br>Gen . - Isaac e Rebeca - 24,42. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 24.<br>  | «*Mirabilia Absque Numero*»<br><br>Job.5 | «qui facit magna et inscrutabilia et mirabilia absque numero»<br><br>Livro de Job. 5,9 | «Ele faz coisas Grandes e insondáveis, **maravilhas incalculáveis**.»<br><br>Livro de Job 5,9 |
| 25.<br>  | *« Qui facit mirabilia solus*»<br><br>Ps.71 | «Benedictus Dominus Deus , Deus Israel**, qui facit mirabilia solus»**<br><br>Livro dos Salmos, Salmo 71 (Heb.72),18 | «Bendito seja o Senhor, Deus de Israel, **só ele faz maravilhas"**<br><br>Livro dos Salmos 71<br><br>( Heb.72) ,18<br>*(Desejos de paz ao Messias, canto de Salomão)* |
| 26.<br>  | «*Mirabili in oculis nostris*»<br><br>Marc 12 | **"** a Domino factum est istud et **est mirabile in oculis nostris**".<br><br>Mc **12** , 11 | "Isto é obra do Senhor, e ela é **admirável aos nossos olhos"**<br><br>Mc 12,11[399]<br><br>(Parábola dos Vinhateiros /Pré-figuração |

[399] Este versículo faz referência ao Salmo 117 (Canto Litúrgico de Acção de Graças) ( Sal.117: 22,23)"A pedra rejeitada pelos arquitectos tornou-se a pedra angular. Isto foi obra do Senhor; é um prodígio para os nossos olhos".

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | do Sacrifício de Cristo)[400] |
| 27.<br>  | *«Fluent Aquae Vivae»*<br><br>Joan 7 | «Qui credit in me.Sicut dixit Scriptura , flumina de ventre eius **fluent aquae vivae»**<br><br>Jo 7,38 | « Quem crê em mim, como diz a Escritura : Do seu Interior manarão **rios de água Viva ».**<br><br>Jo 7,38[401]<br><br>(Festa dos Tabernáculos /Opinião dos Judeus acerca de Jesus) |
| 28.<br>  | *"Dicentes invenimus Aquam"*<br><br>Gen .26 | « Ecce autem venerunt in ipso die servi Isaac annuntiantes ei de puteo, quem foderant, atque **dicentes: " Invenimus aquam** "».<br><br>Génesis 26,32 | «Nesse mesmo dia, os escravos de Isaac vieram dar-lhe notícias do poço que estavam a cavar :"**Encontramos água ", disseram eles. "»**<br><br>Génesis 26, 32 |

[400] Acerca deste assunto consultar também Mt 21,45; Sal 117,22 ;Is.5,1-7

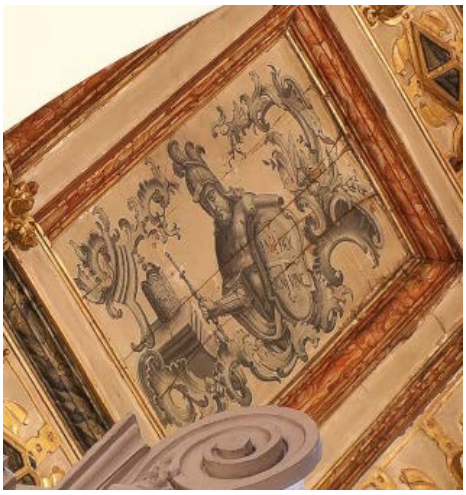
[401] O mesmo versículo tem referência em : Zac.14,8 "*Naquele dia jorrará água corrente de Jerusalém, metade para o mar de Nascente e metade para o mar de Poente; jorrará tanto no Verão como no Inverno.)*E em Is. 58,11"*O Senhor guiar-te-á no árido deserto, renovará o teu vigor. Serás como um Jardim bem irrigado como uma fonte de águas inesgotáveis*"

| | | | |
|---|---|---|---|
| 29.<br>  | *“ Ressurgens Exmortuis”*<br><br>Ad rom.6 | “scientes quod Christus **surgens ex mortuis** jam non moritur mors illi ultra non dominabitur .”<br><br>(Ad. romanos 6,9) | “Pois sabemos que Cristo **tendo ressuscitado dos mortos**, já não morre nem a morte terá mais domínio sobre ele.”<br><br>Epístola de S. Paulo aos Romanos – (6,9) – *Morte e vida com Jesus Cristo* |
| 30.<br>  | *“Iam Non Moritur”*<br><br>Ad. Rom.6 | “scientes quod Christus surgens ex mortuis **jam non moritur** mors illi ultra non dominabitur”<br><br>Epístola de S. Paulo aos Romanos – (6,9) – *Morte e vida com Jesus Cristo* | “… **já não morre** nem a morte terá mais domínio sobre ele.”<br><br>Epístola de S. Paulo aos Romanos – (6,9) – *Morte e vida com Jesus Cristo* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 31.<br>  | *“ Dabo Defonte Aquas Vitae”*<br><br>Apoc. 21 | “et dixit mihi factum est ego sum Alpha et Omega initium et finis ego sitienti **dabo de fonte aquæ vivæ grátis “**<br><br>Apoc. 21,6 | “<br>Novamente me Disse: Está Pronto! Eu sou o Alfa e o Ómega , o começo e o fim. A quem tem sede eu **darei gratuitamente de beber da fonte da água viva.**”<br><br>Apocalipse 21,6 |
| 32.<br>  | *“Accipiat Aquam Gratis”*<br><br>Apoc.22 | “Et Spiritus et sponsa dicunt: “ Veni! ”. Et, qui audit, dicat: “ Veni! ”. Et, qui sitit, veniat; qui vult, **accipiat aquam** vitae **grátis**<br><br>( Apoc. 22,17) | “O Espírito e a Esposa dizem : “Vem”.Possa aquele que houve dizer também : “Vem !” Aquele que tem sede venha! E que o homem de boa vontade **receba, gratuitamente água da vida!”**<br><br>Apocalipse 22, 17 – III A glória da Igreja Eterna , Jerusalém Celeste , IV – Epílogo (22,6-21).[402] |

[402] A propósito desta referência bíblica consultar I Cor 16,23- Maranatá (Vinde Senhor nosso)

**Tabela 2** – Tecto da nave da igreja :Painéis alegóricos da Exaltação da Santa Cruz

| **Fotografia do Painel /Localização** | **Mensagem** | **Referência** | **Tradução** |
|---|---|---|---|
| 1. Situa-se ao centro do tecto da nave lateral Sul  | *"In hoc Sign Vinc"* | "In Hoc Signum Vinces"<br><br>Referência à divisa do Imperador Constantino e a D. Afonso Henriques na aparição da Santa Cruz (Representada aqui pela imagem do Bom Jesus)<br><br>( Milagre da Batalha de Ourique)[403] | "Com este sinal (Signo) Vencerás" |

[403] Parece-nos clara a referência à cruz de Cristo (do Bom Jesus) e a exaltação da mesma através desta expressão no caixotão do tecto da nave sul. "*In Hoc Signum Vince* ", é uma expressão latina que significa "Com este signo vencerás", e está geralmente identificada com o Imperador Constantino (Primeiro imperador Cristão) na Batalha da Ponte Mílvio (episódio relatado na *Vita di Constantino*, de Eusebio de Cesareia), onde Constantino após uma visão mística da Cruz do Senhor sai vencedor desta batalha. Esta lenda profundamente divulgada inspirou a iconografia cristã dos temas associados à Exaltação da Verdadeira Cruz. Esta lenda encontra paralelismo em Portugal no chamado "Milagre da Batalha de Ourique", na figura de D. Afonso Henriques (Primeiro rei português católico) que na noite anterior à Batalha de Ourique presencia a aparição da figura de Cristo Crucificado que lhe confere vitória contra o rei mouro Ismar. "*O princepe D. Affonso poz os giolhos em terra e disse (…) algumas palavras devotas a Deos e à Virgem gloriosa sua madre (…) o princepe saindo de sua tenda (…) vio Nosso Senhor em hua Cruz no modo como padeceo pelos peccadores (…) e adorou-o mui devotamente com lágrimas (…) dizendo: "Senhor aos Ereges faz mister appareceres que eu sem nehuma duvida creio e espero em ti firmemente"*. Este episódio divulgado sobretudo a partir do Século XIV justifica a heráldica da monarquia portuguesa e que foi D. Afonso Henriques, certificado por Deus, que uniu Portugal e que este seria um Reino independente eternamente tal como Cristo prometeu. Acerca deste assunto consultar: SARAIVA, José Hermano (Coord.); GALVÃO, Duarte – *Como nosso Senhor appareceo aquella noite ao Princepe D. Affonso Anriques, posto na cruz como padeceo por nós* – In: *Biografias da História de Portugal – D. Afonso Henriques* – Cap. XIV, Vol.32, Lisboa: QUIDNOVI, 2004, pp.34-35

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2 .Situa-se ao centro do tecto da Nave central<br>  <br> | *"Tu Sola Excelcior"* | "Super omnia ligna cedrorum tu sola excelsior. in qua vita mundi pependit, in qua Christus triumphavit, et mors mortem superavit in aeternum."<br><br>*Canticum Benedictus* , Antífona, Laudes, I Vésperas [404]<br><br>Referência à Invenção e Exaltação da Santa Cruz , (Celebradas a 3 de Maio e a 14 de Setembro) Primeira invocação cantada na Celebração litúrgica da "Adoratio Crucis" na Sexta-feira Santa da Quaresma | "Tu és maior que todos os cedros, sobre o qual foi pendurada a vida do mundo e na qual Cristo celebrou um triunfo sobre a morte e permaneceu eterno" |

[404] Nos painéis 2 e 3 vemos representada a figura de uma rainha coroada que sustenta uma cruz. Pensámos ter encontrado aqui uma possível referência iconográfica relativa a Santa Helena e ao achamento da Santa Cruz na data de 3 de Maio ,tema a que já havíamos feito referência. Acreditamos que este versículo "*Tu sola Excelsior*", presente no caixotão central da nave da igreja do Bom Jesus de Matosinhos poderá referir-se simultaneamente à Exaltação da Cruz do Bom Jesus e consequentemente aos retábulos da Árvore de Jessé e de Nossa Senhora da Conceição. Esta expressão refere-se à celebração litúrgica da Exaltação da Santa Cruz, com festa celebrada a 14 de Setembro, no entanto esta expressão faz também parte do ofício da celebração da Natividade de Nossa Senhora ( e de Cristo) e da celebração litúrgica da "Adoração da Cruz". No chamado *Canticum Benedictus* (Antífona própria dos Santos), encontramos o Cântico de Zacarias. Este *Cântico é* constituído por numerosas reminiscências de profecias do Antigo Testamento, no qual se manifesta a profecia da vinda do Messias, descendente da casa de David e que "*Há-de iluminar os que jazem nas trevas e na sombra da morte e dirigir os nossos passos no caminho da paz*", (Cântico de Zacarias, Lc 1,68-79). O cântico *Benedictus* encontra paralelismo no Cântico *Magnificat*, cantado pela Virgem aquando a Visitação a Santa Isabel. Este cântico repleto de simbolismo encontra referências no Antigo Testamento, nos Salmos 88,11; 97,3;102,17; 106,9; 110,9, e em Isaías 41,8s. . Ambos os Cânticos foram utilizados após o Concílio de Trento na Oração comum da Igreja: o *Benedictus* nas laudes – Oração da manhã; o *Magnificat*, nas vésperas – oração da tarde. Acerca deste assunto consultar: *OFFICIO de la Vírgem María segun la reforma del Santo Concilio de Trento y del Papa Urbano VIII*. Dispuesto para el uso de las religiosas de la Visitacion de Nuestra Señora – Valencia: Oficina de Joseph de Orga, 1796, pp.135-136;194-195

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3. Situa-se ao centro do tecto da nave lateral Norte<br>  | *"Dulce Pondus"* | "Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis, nulla talem silva profert flore, fronde, germine, <u>dulce lignum dulce clavo dulce pondus</u> sustinens."<br><br>*Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*<br><br>de Venantius Fortunatus (Bispo de Poitiers)<br><br>Hino Litúrgico para a Exaltação da Verdadeira Cruz (Crux Fidelis)[405]<br><br>Celebração litúrgica da "Adoratio Crucis" na Sexta-feira santa da Quaresma | "Cruz fiel, entre todas as árvores és das mais nobres, nenhuma dessas traz a flor da madeira, folhas , sementes, doce lenho, doce cravo, doce peso que a sustenta" |

[405] Aqui vemos representada a mesma figura do painel anterior sustentando uma cruz com uma filactéria com a expressão "*Dulce Pondus*",frase que faz parte do Hino *Pange, Lingua, gloriosi proelium certaminis* (Canta língua) escrito no século VI pelo Bispo de Poitiers Venantius Fortunatus para a celebração litúrgica da Paixão de Cristo. Este hino, foi inserido após o século XVI (Concílio de Trento) nas liturgias da Igreja católica. Este hino inspirou também S. Tomás de Aquino na composição do seu Hino ao *Corpo de Deus* (Corpus Christi ) *Pange, lingua, gloriósi Córporis mystérium. (Canta Lingua o glorioso Mistério do Corpo de Deus)* .Acerca deste assunto ver a tabela 3 , do anexo 3 e respectivas notas de rodapé. A expressão "*Dulce Pondus*" , refere-se à *Crux fidelis*, ou seja à árvore da cruz na qual Cristo foi crucificado, uma clara analogia à exaltação da Santa Cruz de Cristo e ao Mistério da Eucaristia. Pensamos ter encontrado neste versículo uma possível ligação com o hino musical "*Crux fideles"*, obra de 1649 e da autoria de D. João IV , o Restaurador da independência de Portugal (tal como D. Afonso Henriques). Esta obra teve um profundo impacto na Música Sacra Portuguesa (sobretudo a música associada ao canto da Paixão do Senhor ) e profunda aceitação nas comunidades religiosas . Não esqueçamos também que D. João IV proclama , em 1646, Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal oferendo-lhe a coroa portuguesa e, consequentemente afirma no nosso país o culto à Imaculada Conceição. Acerca da actividade musical do Rei D. João IV consultar: CORREIA , Maria Helena – *A Música na época de D. João V* - Revista ICALP, Vol. 20 e 21, Julho, Outubro de 1990, pp.129-140 ; SARAIVA, José Hermano – *História de Portugal – Dicionário de Personalidades* – Vol.16, Lisboa :QUIDNOVI, 2004, pp.44-46

**Tabela 3** – Hinos litúrgicos para a Exaltação da Santa Cruz (Adoratio Crucis) [406]

| 1. **Venantius Fortunatus (Bispo de Poitiers)**<br><br>Pange, Lingua, gloriosi proelium certaminis [407] | **2. S. Tomás de Aquino**<br><br>Pange, Lingua, gloriósi Córporis mystérium [408] |
|---|---|
| Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis<br>et super crucis trophaeo dic triumphum nobilem,<br>qualiter redemptor orbis immolatus vicerit.<br>De parentis protoplasti fraude factor condolens,<br>quando pomi noxialis morte morsu corruit,<br>ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret.<br>Hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat,<br>multiformis perditoris arte ut artem falleret<br>et medelam ferret inde, hostis unde laeserat.<br>Quando venit ergo sacri plenitudo temporis,<br>missus est ab arce patris natus orbis conditor<br>atque ventre virginali carne factus prodiit.<br>Vagit infans inter arta conditus praesaepia,<br>membra pannis involuta virgo mater adligat,<br>et pedes manusque crura stricta pingit fascia.<br>Lustra sex qui iam peracta tempus implens corporis,<br>se volente, natus ad hoc, passioni deditus,<br>agnus in crucis levatur immolandus stipite.<br>Hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea;<br>mite corpus perforatur; sanguis, unda profluit,<br>terra pontus astra mundus quo lavantur flumine<br><br>**Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis,**<br>**nulla talem silva profert flore, fronde, germine,**<br>**<u>dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens.</u>**<br>**Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera,**<br>**et rigor lentescat ille quem dedit nativitas,**<br>**ut superni membra regis mite tendas stipite.**<br><br>Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi atque<br>portum praeparare nauta mundo naufrago,<br>quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore. | Pange, lingua, gloriósi<br>Córporis mystérium,<br>Sanguinísque pretiósi,<br>Quem in mundi prétium<br>Fructus ventris generósi<br>Rex effúdit Géntium.<br><br>Nobis datus, nobis natus<br>Ex intácta Vírgine,<br>Et in mundo conversátus,<br>Sparso verbi sémine,<br>Sui moras incolátus<br>Miro clausit órdine.<br><br>In suprémæ nocte cœnæ<br>Recúmbens cum frátribus,<br>Observáta lege plene<br>Cibis in legálibus,<br>Cibum turbæ duodénæ<br>Se dat suis mánibus.<br><br>**Verbum caro, panem verum**<br>**Verbo carnem éfficit;**<br>**Fitque sanguis Christi merum:**<br>**Et si sensus déficit,**<br>**Ad firmándum cor sincérum**<br>**Sola fides súfficit.**<br><br>(Esta estrofe refere-se à Transubstanciação)<br><br>**<u>Tantum ergo Sacraméntum</u>**<br>**Venerémur cérnui:**<br>**Et antíquum documéntum** |

[406] Gostávamos de referir que destacamos a negrito as estrofes essenciais para a justificação do nosso raciocínio acerca do simbologia destes Hinos para a interpretação dos painéis dos caixotões do tecto da nave.

[407] Este hino pode ser consultado on-line em : http://blog.adw.org/wp-content/uploads/PANGE-LINGUA-CRUX-FIDELIS-.pdf . Acedido a 14 de Maio de 2011 às 9:45

[408] Este hino pode ser consultado on-line em : http://www.breviary.net/propseason/trinitytide/propseasonpent015.htm. Acedido a 14 de Maio de 2011, às 9:52

| | |
|---|---|
| | **Novo cedat rítui:**<br>**Præstet fides suppleméntum**<br>**Sénsuum deféctui.**<br><br>Genitóri, Genitóque<br>Laus et jubilátio,<br>Salus, honor, virtus quoque<br>Sit et benedíctio:<br>Procedénti ab utróque<br>Compar sit laudátio |

**Tabela 4** – Celebração da Liturgia da Semana Santa : Leituras Bíblicas

| **Dias** | **Liturgia da Semana Santa/ Leituras Bíblicas** |
|---|---|
| **Domingo**<br><br>**(Procissão)** | A. Mateus 21,1,11 = Entrada messiânica de Jesus em Jerusalém<br><br>B. Marcos11,1-10 = Entrada de Jesus em Jerusalém, com vivas e ramos<br><br>Ou: João 12,12= Entrada de Jesus como profeta por excelência<br><br>C. Lucas 19,28-40 = Entrada de Jesus, salvador -profeta-rei<br><br>Missa<br><br>Isaías 50,4-7=Terceiro cântico do Servo: Sofrimento e confiança<br><br>Filipenses 2,6-11=aniquilou-se humilhou-se até à morte na cruz<br><br>A. Mateus 26,14-27,66 ou: 26,11-54 = Paixão de Nosso Senhor<br><br>B. Marcos 14,1 – 15,47 ou: 15,1-39) = Paixão de Nosso Senhor<br><br>C. Lucas 22,14-23,56 ou: 23,1-49 = Paixão de Nosso Senhor |
| **Segunda-feira** | Isaías 42,1-7 = Primeiro Cântico do Servo: apresentação<br><br>João 12,1-11= Seis dias antes da Páscoa, jantar em Betânia e unção dos pés de Jesus |
| **Terça-feira** | Isaías 49,1-6 = Segundo Cântico do Servo: a missão<br><br>João 13,21-33.36-38 = Jesus anuncia a traição de Judas |

| | |
|---|---|
| **Quarta-feira** | Isaías 50,4-9 a = Terceiro Cântico do Servo: sofrimento e confiança<br>Mateus 26,14-45 = Traído, o Filho do Homem |
| **Quinta-feira** | Santos Óleos<br>Isaías 61,1-3 a.6 a.8b-9 = O Espírito do Senhor repousa sobre mim<br>Apocalipse 1,5-8 = Jesus, pelo seu sangue, que nos fez sacerdotes<br>Lucas 4,16-21 = Jesus, lendo: o Espírito do Senhor repousa sobre mim<br><br>Ceia do Senhor<br>Êxodo 12,1-8.11-14 = Solene Ceia do cordeiro pascal<br>I coríntios 11,23,26 = a nova ceia pascal<br>João 13,1-15 = Jesus lava os pés dos apóstolos |
| **Sexta-feira** | Isaías 52,13-53,12 = Quarto cântico do Servo: paixão e glória<br>Hebreus 4,14-16;5,7-9 = Jesus, sumo-sacerdote, passou pelas mesmas provações que nós<br>João 18,1-19,42 = Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo |

**Tabela 5** - A Simbologia das cores[409]

| Cor | Simbologia |
|---|---|
| Negro e Branco | Noite e dia / trevas e luz /morte e vida |
| Vermelho | Sangue /guerra/martírio de Cristo /mistério da Eucaristia |
| Verde | Cor da cruz/esperança/regeneração |
| Azul | Céu / Cristo como Verdade |
| Ouro / Amarelo | Sol e luz/eternidade, símbolo de Cristo |
| Acabelado (castanho escuro) | Saudade |
| Alaranjado | Desafio |
| Amarelo Gualde | Desespero |
| Amarelo tostado | Esperança de avisado |
| Apavonado | Facilidade |
| Azeitonado | Melancolia |
| Azul celeste | Fé |
| Azul claro | Suspeitas |
| Azul escuro | Ciúmes |
| Branco | Castidade |
| Carmesim | Alegria |
| Cor de ouro | Soberba |
| Encarnado | Contentamento |
| Flor de Amoras | Jactância |
| Mescla | Despedida |
| Nácar | Erecção |
| Pardo escuro | Trabalhos |
| Peropinhão | Saudade |
| Prateado | Castidade forçada |
| Preto | Tristeza |
| Roxo | Amor |
| Roxo cor de passa | Amor encoberto |
| Rosa seca | Mágoas |
| Verde | Esperança |
| Verde escuro | Esperança Morta |
| Verde Mar | Confiança |
| Verdoso | Esperança perdida |

[409] A simbologia das cores nos retábulos de talha dourada adquire, segundo Natália Marinho Ferreira Alves, uma significação e linguagem muito próprias. Esta tabela foi elaborada com base na tabela publicada por Natália Marinho Ferreira Alves e tem como objectivo demonstrar, ainda que sumariamente a simbologia que as cores assumem quando inseridas retabilisticamente In: ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica*) – Porto : Arquivo Histórico Câmara Municipal do Porto, 1989. - Vol. I, p.225 e obra de PORTAL, Fréderic – *Des Coleurs Symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Âge et les Temps modernes*, Paris : Treutel and Würtz Libraires, 1834



# Apêndice documental

*****

## Índice do Apêndice Documental

**Documento 1 –** Contrato celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e o mestre imaginário João Pereira celebrado em 28 de Agosto de 1695 (ADP- Po 6,1ª série, nº65,f.173v) ..... 260

**Documento 2** – Contrato celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa, celebrado a 26 de Setembro de 1726 (ADP- Po 6,1ªsérie,nº77,ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva) ..... 263

**Documento 3** – "*Termo que fazem os oficiais e mais irmãos da Mesa do Bom Jesus de Bouças para tomarem a obra da Igreja a sua conta recebendo nove mil cruzados da Universidade de Coimbra além dos mais gastos que a dita Universidade tem feito*" – ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Julho de 1743,Livro 9,fol.6 ..... 266

**Documento 4 –** "*Termo da arrematação da obra da igreja feita pela Mesa do Senhor de que é tesoureiro Caetano Ferreira do Vale "* – ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Agosto de 1743,Livro 9,fol.7 ..... 267

**Documento 5 –** "*Termo que fazem os irmãos desta confraria para que o tesoureiro dela escrivão, possam alterar as obras que na igreja se fazem por uma planta que a Universidade de Coimbra deu, como padroeira para se fazer o frontispício dando oito mil cruzados para fazer a dita obra (…)* "- ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 15 de Outubro de 1743,Livro 9, (Fol. Não numerado)

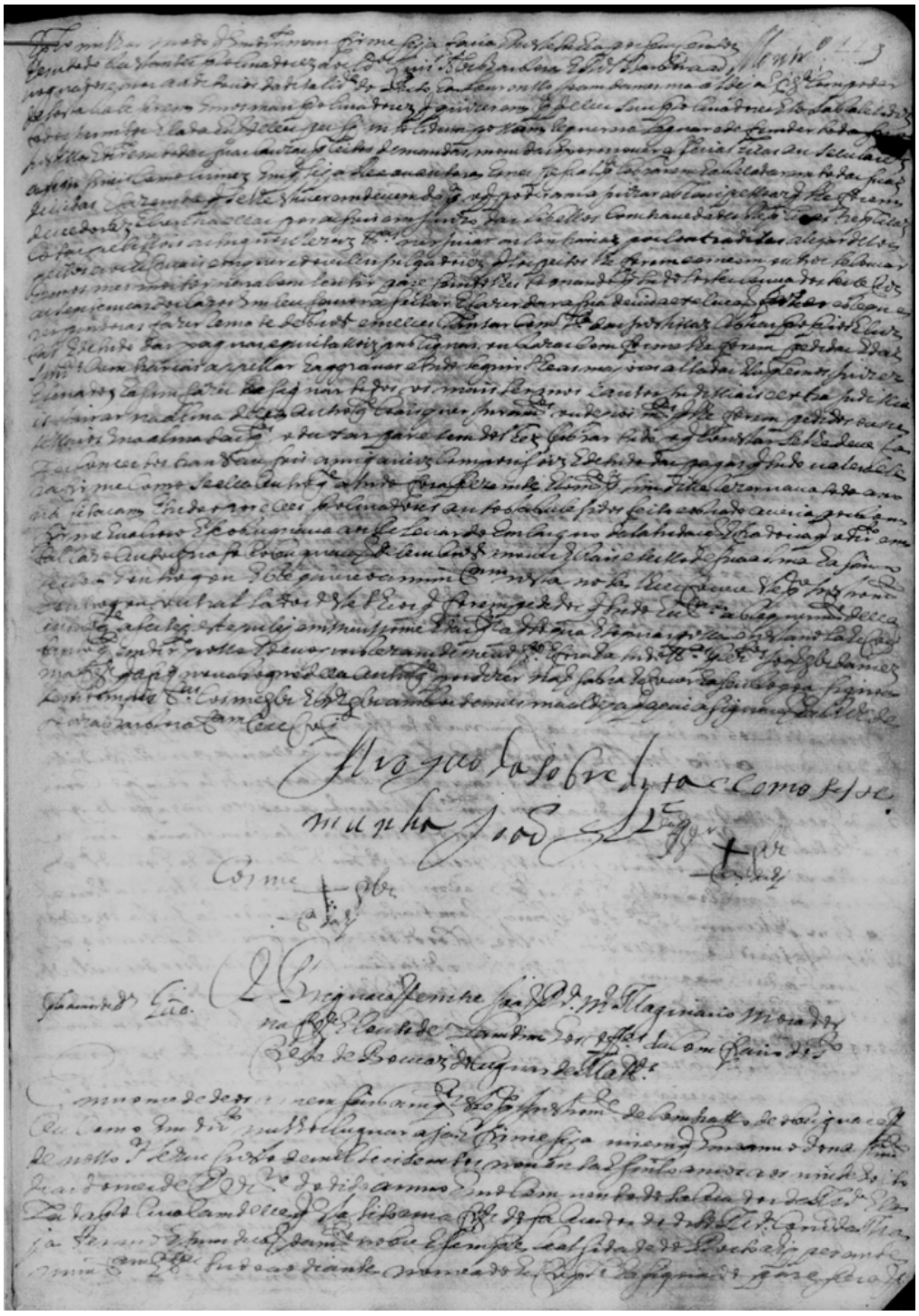
..... 268

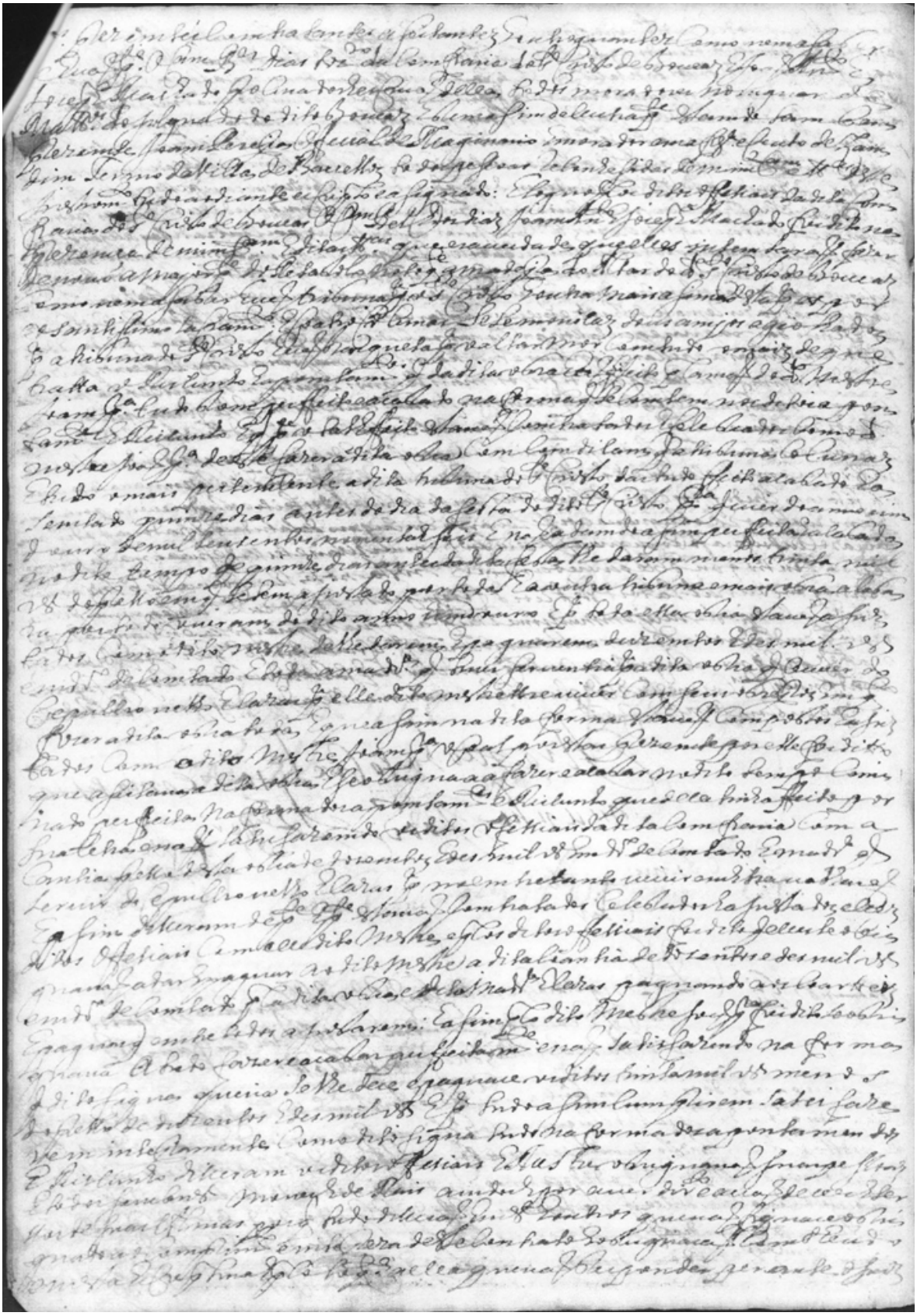
**Documento 6 –** *Termo que fez Manuel Dias deste lugar de Matosinhos para pedir por todo o reino (…)*". ASCMBJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 8 de Agosto de 1745,Livro 9,fol.17 ..... 270

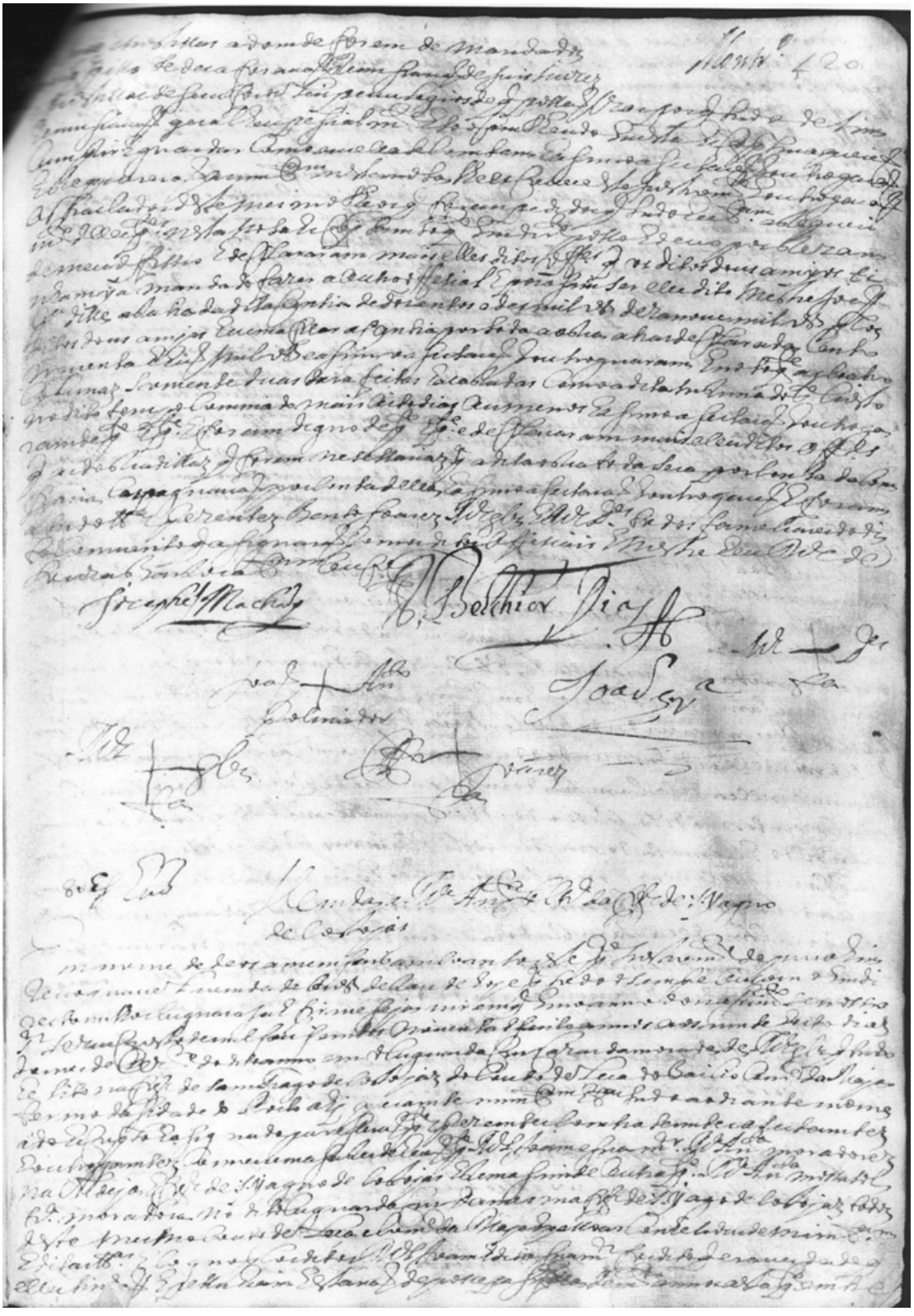
**Documento 7 –** "Termo da Mesa da Confraria de 10 de Outubro de 1751" – ASCMJM – 1º Livro de Termos (Actas), de 1696 a 1834,Acta de 10 de Outubro de 1751,fol.22 ..... 271

Documento 1- Contrato celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e o mestre imaginário João Pereira celebrado em 28 de Agosto de 1695 (ADP- Po 6,1ª série,nº65,f.173v)

1/3

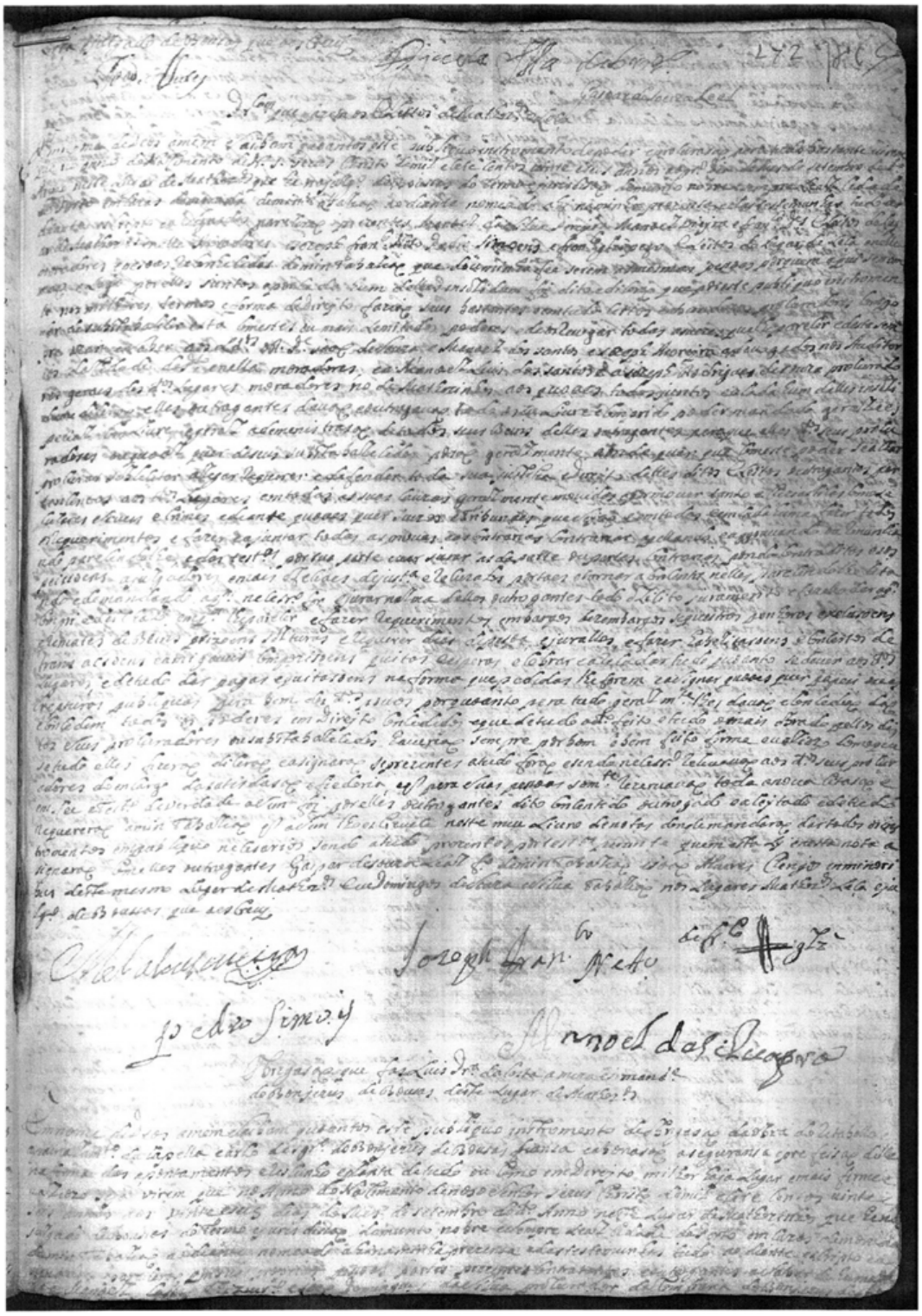


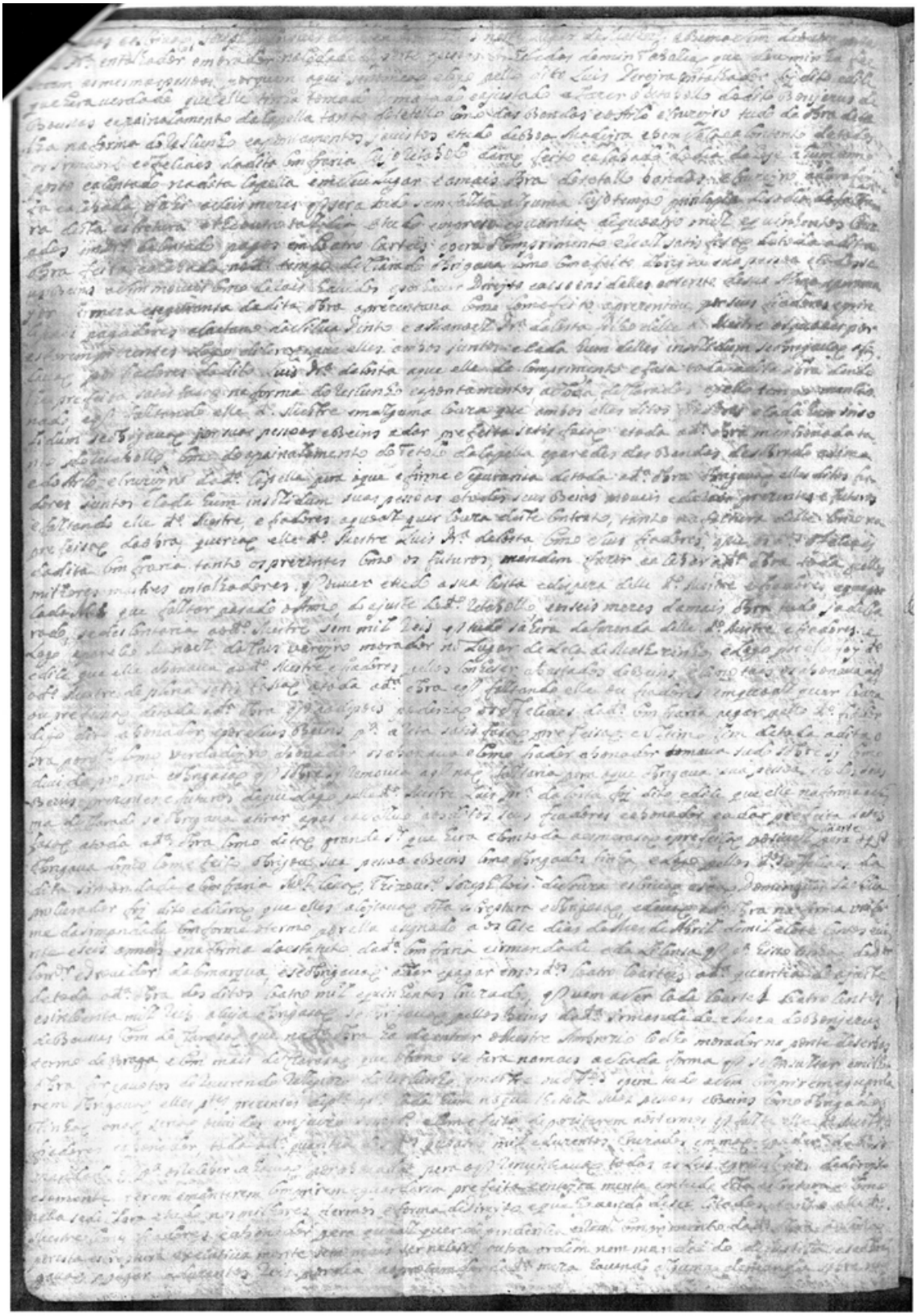


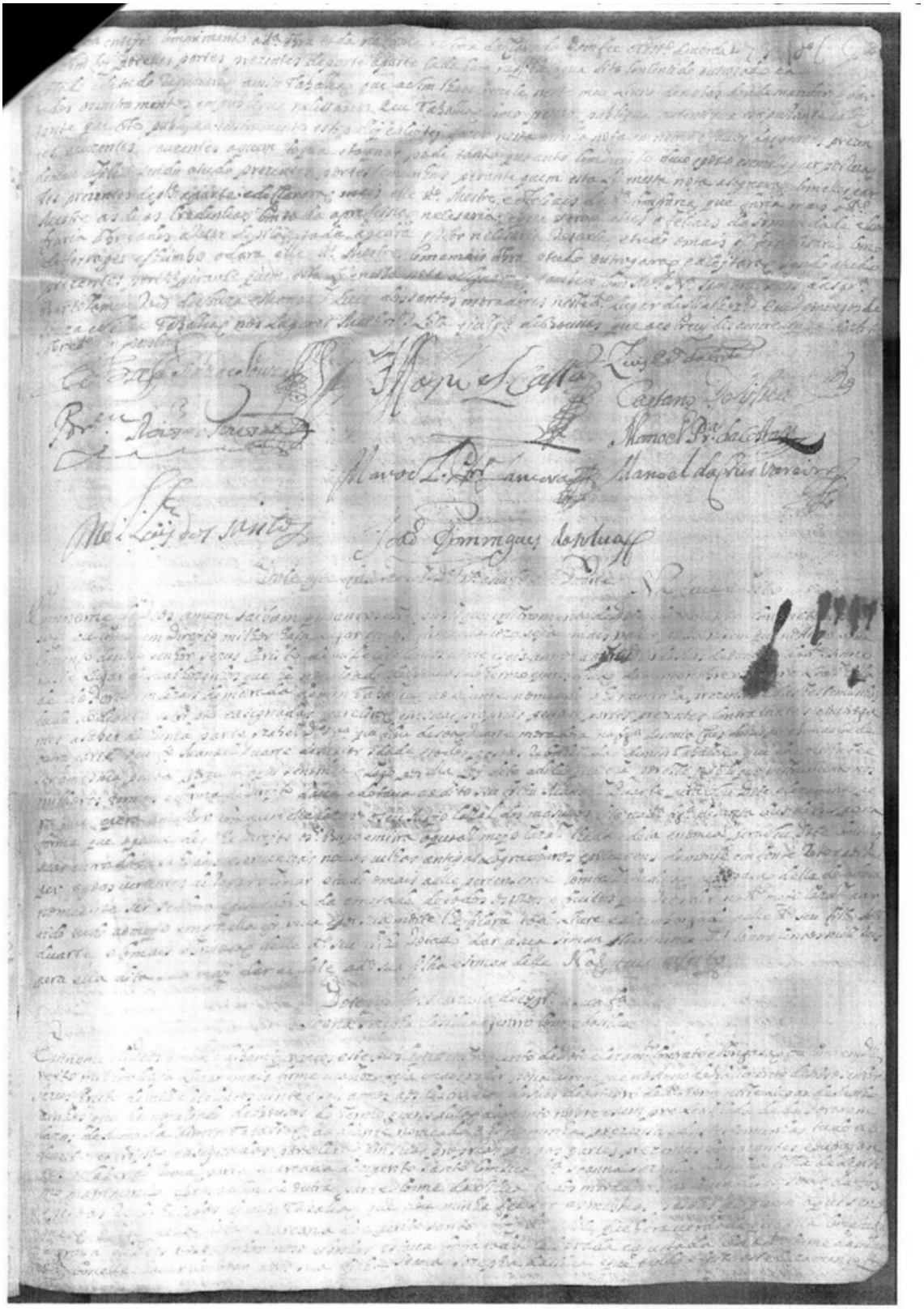


Documento 2 - Contrato celebrado entre a Confraria do Santo Cristo de Bouças e Luís Pereira da Costa ,celebrado a 26 de Setembro de 1726 (ADP- Po 6,1ªsérie,nº77,ff.172-173 – Livro notarial do tabelião Domingos Sousa e Silva)

1/3

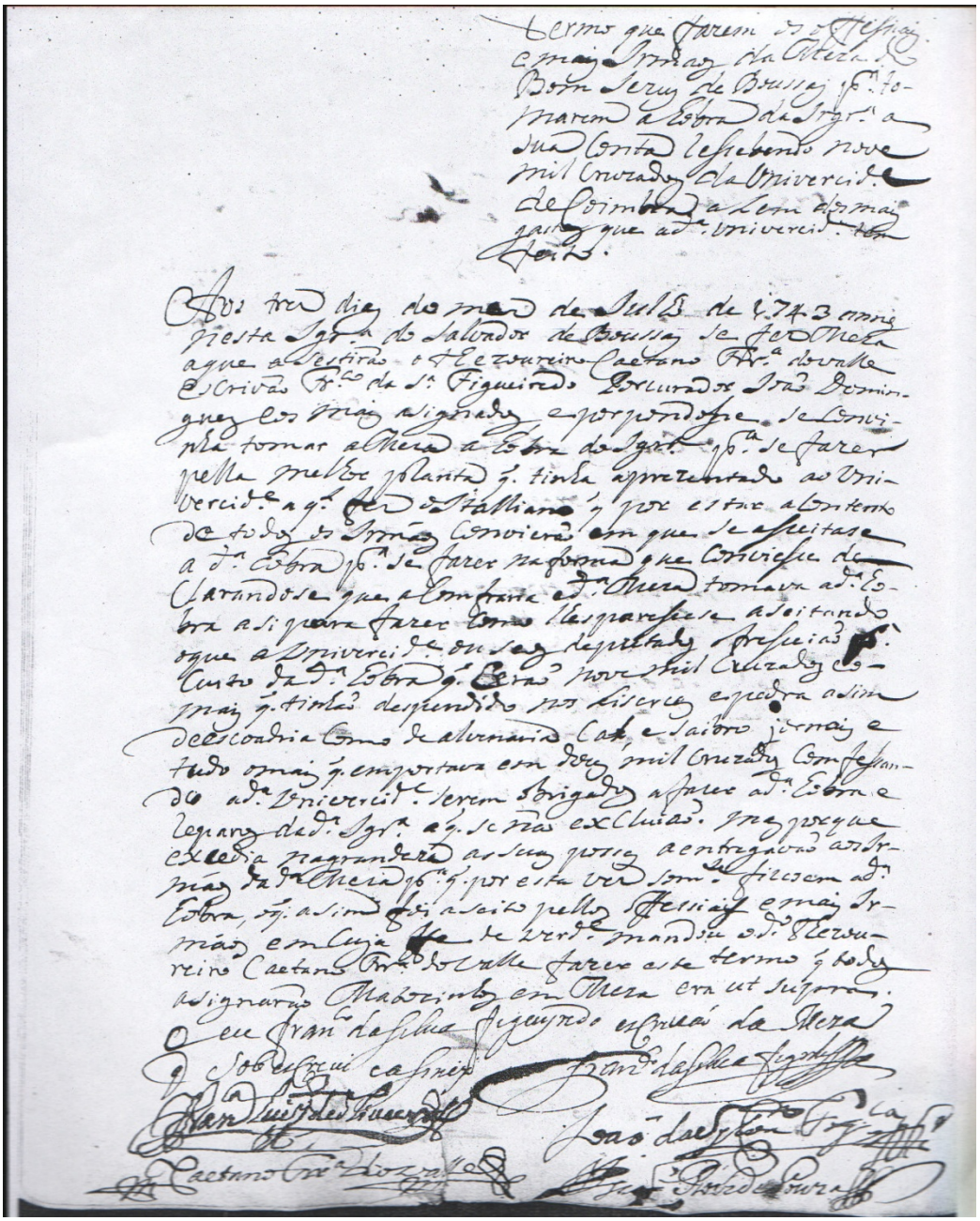






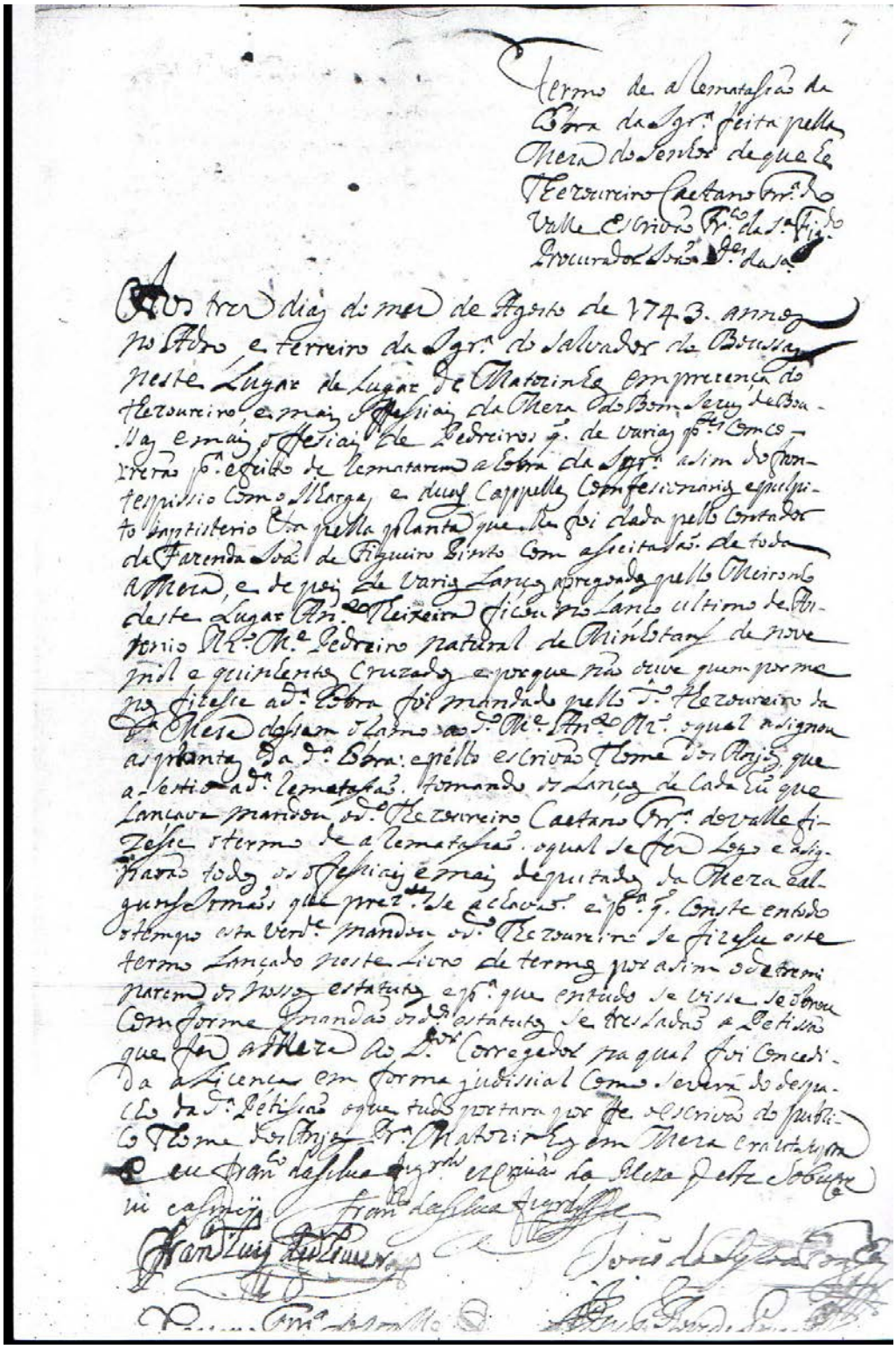
Documento 3 – "*Termo que fazem os oficiais e mais irmãos da Mesa do Bom Jesus de Bouças para tomarem a obra da Igreja a sua conta recebendo nove mil cruzados da Universidade de Coimbra além dos mais gastos que a dita Universidade tem feito*" - ASCMBJM – 1º Livro de Termos(Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Julho de 1743,Livro 9,fol.6

1/1



Documento 4 - "*Termo da arrematação da obra da igreja feita pela Mesa do Senhor de que é tesoureiro Caetano Ferreira do Vale* " – ASCMBJM – 1º Livro de Termos(Actas), de 1696 a 1834,Acta de 3 de Agosto de 1743,Livro 9,fol.7

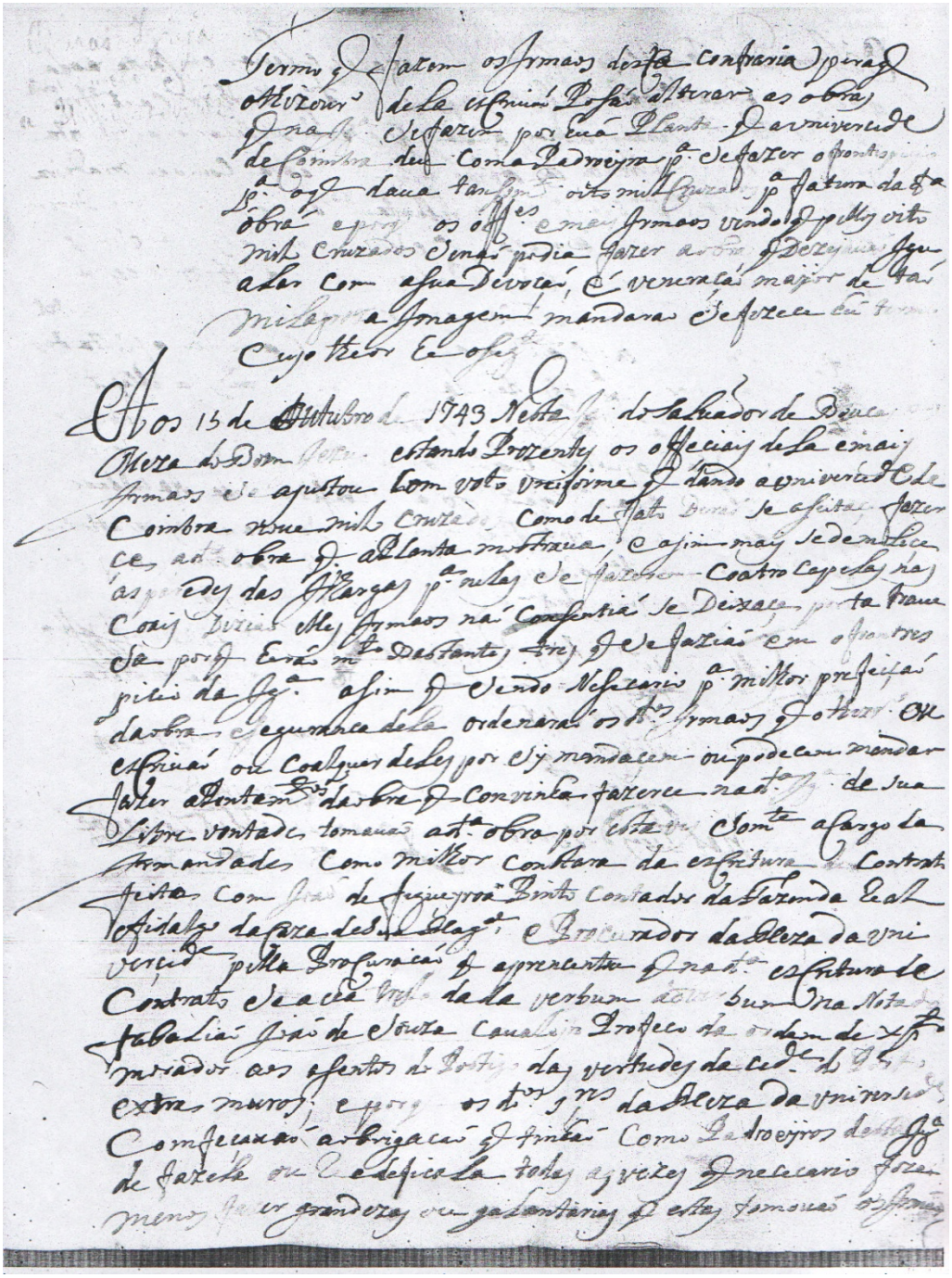
1/1



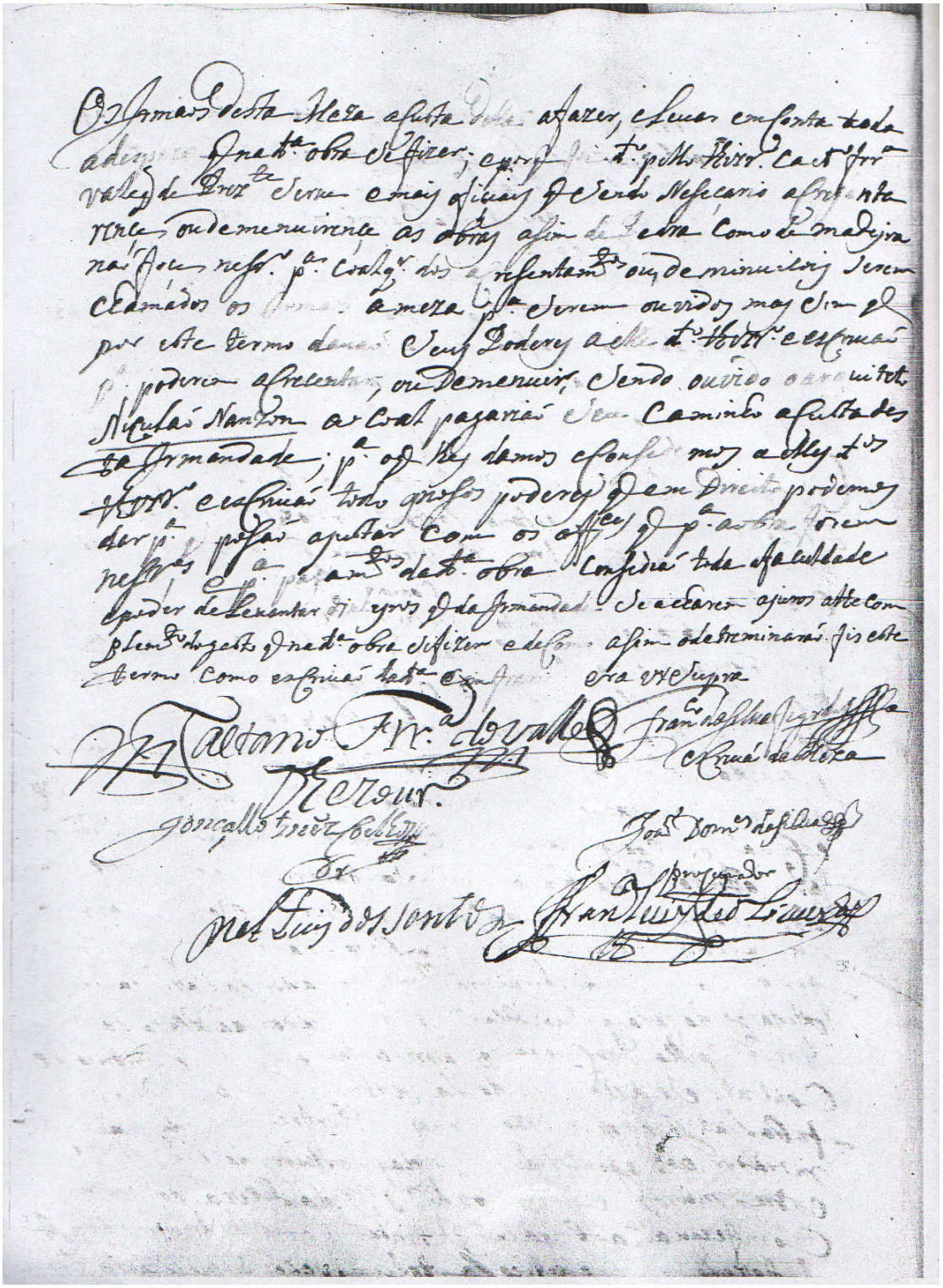
[267]

Documento 5- "*Termo que fazem os irmãos desta confraria para que o tesoureiro dela escrivão ,possam alterar as obras que na igreja se fazem por uma planta que a Universidade de Coimbra deu ,como padroeira para se fazer o frontispício dando oito mil cruzados para fazer a dita obra (…)* "-ASCMBJM – 1º Livro de Termos(Actas), de 1696 a 1834,Acta de 15 de Outubro de 1743,Livro 9,(fol. Não numerado)

1/2

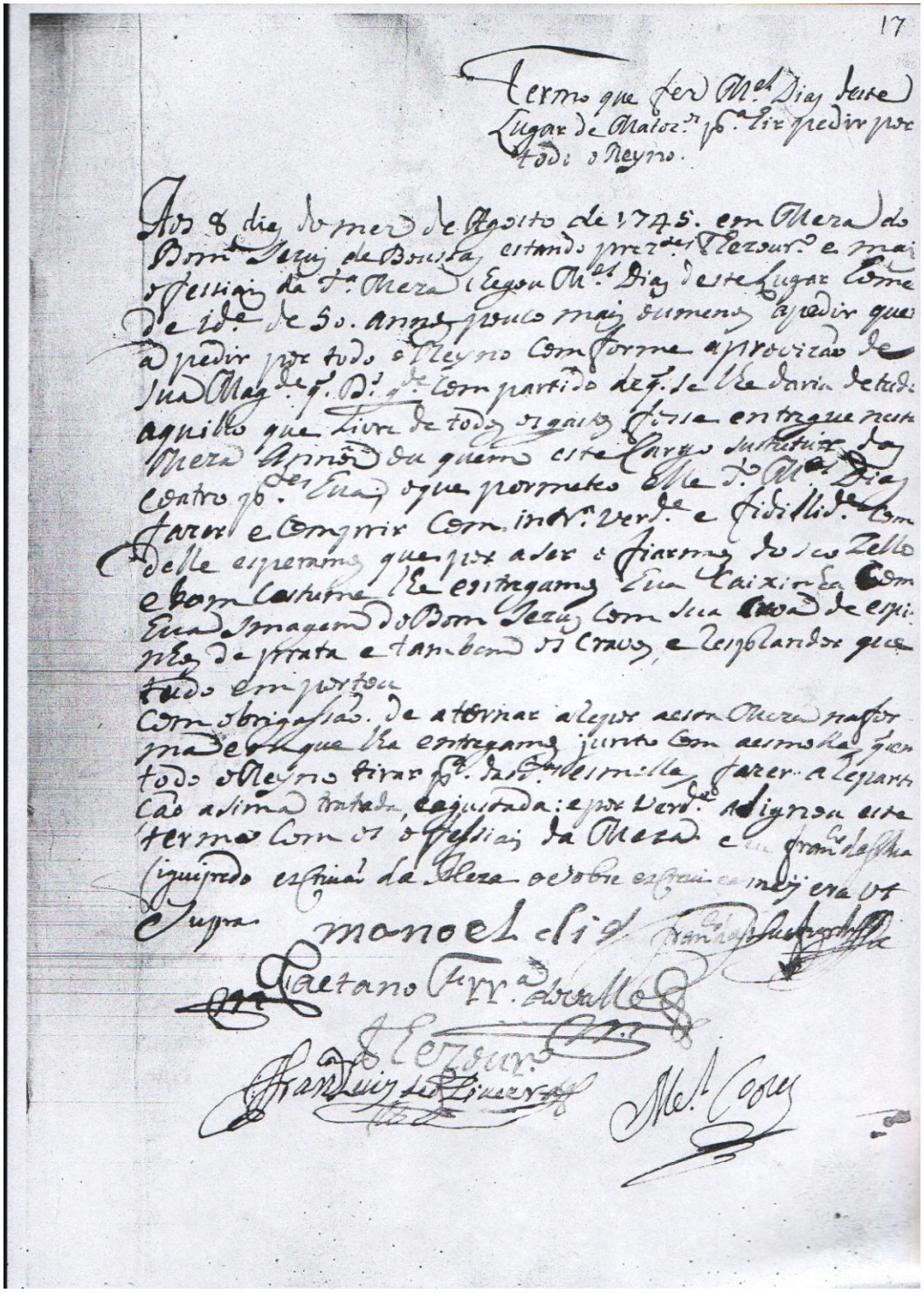


[268]

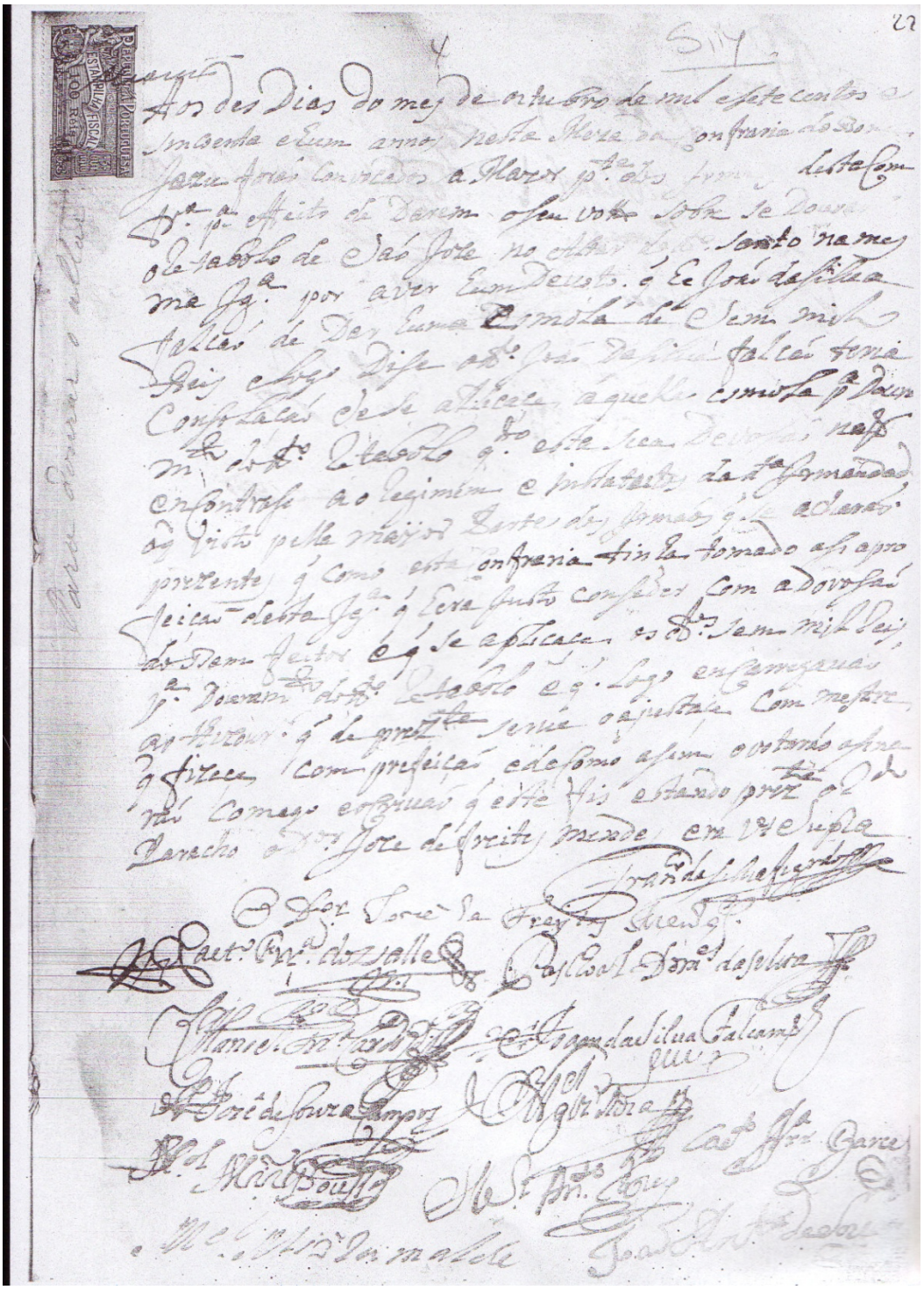


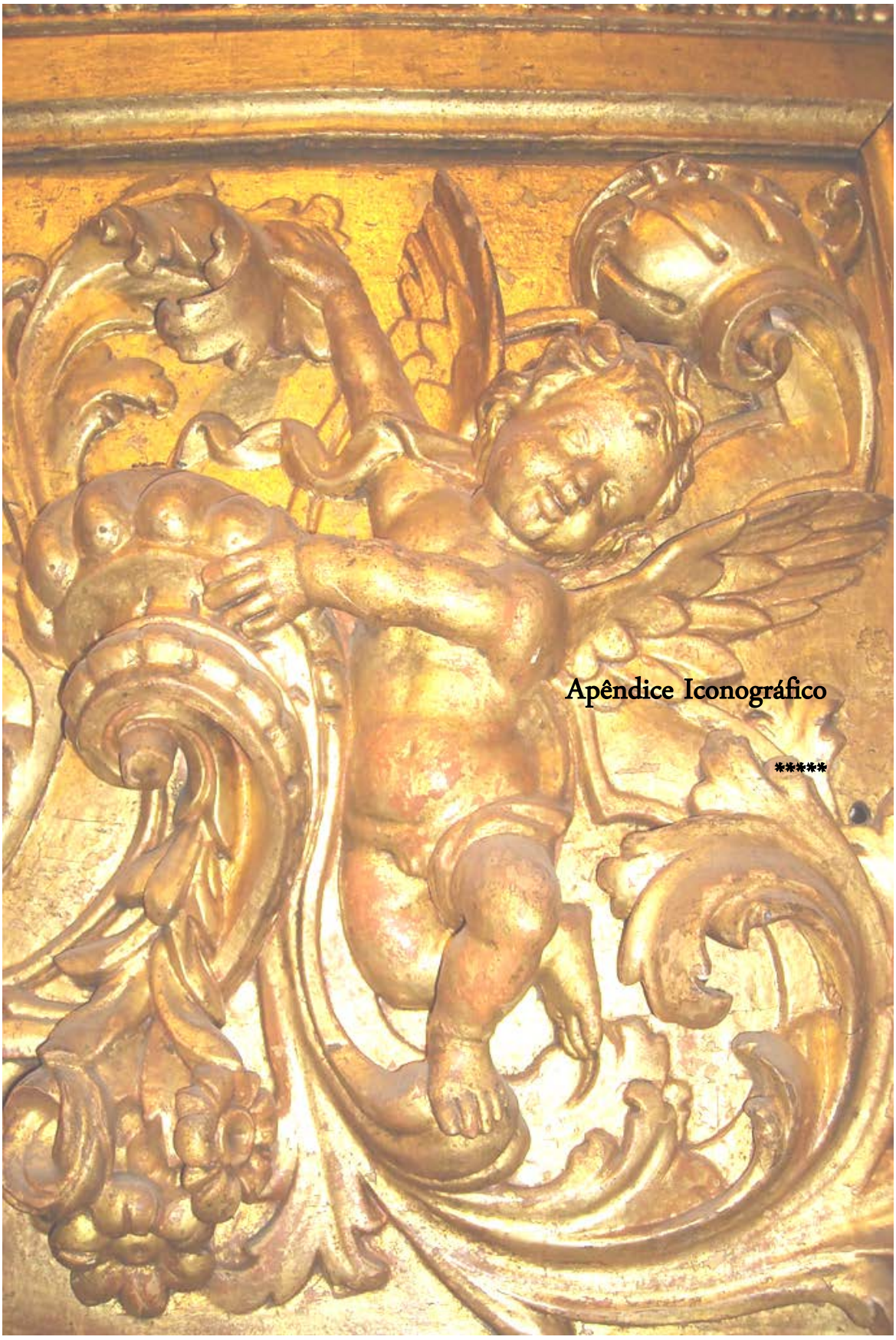
Documento 6- *Termo que fez Manuel Dias deste lugar de Matosinhos para pedir por todo o reino(…)”*.ASCMBJM- 1º Livro de Termos(Actas), de 1696 a 1834,Acta de 8 de Agosto de 1745,Livro 9,fol.17

1/1



Documento 7 – "Termo da Mesa da Confraria de 10 de Outubro de 1751" - ASCMJM – 1º Livro de Termos(Actas), de 1696 a 1834,Acta de 10 de Outubro de 1751,fol.22





# Apêndice Iconográfico

*****

## Índice do Apêndice Iconográfico


**Apêndice iconográfico 1 – Igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

Figura A – Fachada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos ..... 276

**Apêndice iconográfico 2 – Capela – mor da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

Figura B – Vista sobre a capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos ..... 277

Figura B1 – Pormenor da talha dourada do retábulo do Bom Jesus de Matosinhos e das imagens da Virgem, de S. João Evangelista, de Nicodemos e de José de Arimateia ..... 277

Figuras B1, B2, B3, B4 e B5 – Imagens da Virgem, de S. João Evangelista, de Nicodemos e de José de Arimateia na tribuna do Retábulo do Bom Jesus de Matosinhos ..... 278

**Anjos da Capela-mor: anjos tocheiros**

Figuras C, C1, C2, C3 e C4 – Anjos tocheiros dos lados do Evangelho e da Epístola inclinados para a tribuna do Bom Jesus ..... 279

**Querubins, putti e atlantes da capela -mor**

Figuras D1, D2, D3 e D4 ..... 281

**Anjos genuflectidos no remate do arco do retábulo do Bom Jesus ostentando o escudo simbólico das 5 chagas de Cristo (Referência à Confraria do Bom Jesus) e na tribuna de S. Salvador no remate do arco cruzeiro**

Figuras E1, E2, E3, E4 e E5) ..... 282

**Os oito painéis narrativos da Paixão do Senhor**

Figuras F1 a F8..... 284

Figura F9 – Túmulo do Bispo D. Giraldo Domingues, situado abaixo do painel do "Ecce Homo" na capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos ..... 286

**Elementos simbólicos e alegóricos da capela-mor**

**Alegorias do dia e da noite**

Figuras G1 a G4· ..... 287

Tribuna do altar-mor: Sacrário e pormenores do sacrário

Figuras H1 a H3 ..... 288

Tecto em Caixotões da Abóbada da capela-mor e pormenor da pintura de Cristo Ressuscitado em glória

Figuras I1 e I2 ..... 289

Apêndice iconográfico 3 – Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Figuras J1,J2,J3 ,J4, ..... 290

Anjos da Capela do Santíssimo Sacramento

Figuras J5, J6, J7, J8 e J9 ..... 292

Apêndice iconográfico 4 – Capela do Senhor dos Passos da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Pormenores da Talha dourada da Capela do Senhor dos Passos

Tribuna do Senhor dos Passos ,de Nossa Senhora (Stabat Mater) e do Senhor morto

Figuras K1 ,K2 e K3 ..... 294

Painéis com pinturas da Paixão do Senhor

Pinturas dos painéis do arco cruzeiro

Figuras K4, K5, K6,K7, K8,K9 ..... 296

Painéis com pinturas da Paixão do Senhor

Pinturas dos Painéis das ilhargas das capelas do Senhor dos passos

Figuras K10 e K11 ..... 298

Pormenores da talha da Capela do Senhor dos Passos

Figuras K12, K13, K14,K15 ..... 299

Frontispício da Capela do Senhor dos Passos onde está representado o monte Calvário e um anjo com os símbolos da Paixão (Lança e os três Cravos)

Figuras K16 e K17 ..... 300

**Apêndice iconográfico 5 – Retábulo de S. Pedro da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

**Pormenores da talha do retábulo de S. Pedro da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

Figuras L1 a L9 ..... 301

**Apêndice iconográfico 6 – Retábulo de S. José da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

**Pormenores da talha dourada do retábulo de S. José**

Figuras M1 a M3 ..... 304

**Apêndice iconográfico 7 – Retábulo da Árvore de Jessé da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

**Pormenores da talha dourada do retábulo da Árvore de Jessé**

Figuras N1 a N6 ..... 306

**Apêndice iconográfico 8 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

**Pormenores da talha dourada do Retábulo de Nossa Senhora da Conceição**

Figuras O1 a O6 ..... 309

**Apêndice iconográfico 9 – Outros elementos decorativos da talha da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**

**Sanefas**

Figura P1 ..... 312

**Púlpitos**

Figura P2 ..... 312

**Figuras Femininas com símbolos da Paixão**

Figuras P3 e P4 ..... 313

**Bancos**

Figuras Q1 e Q2 ..... 314

## Apêndice iconográfico 1 – Fachada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos



Figura A – Fachada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

## Apêndice iconográfico 2 – Capela – mor da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura B – Vista sobre a capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura B1 – Pormenor da talha dourada do retábulo do Bom Jesus de Matosinhos e das imagens da Virgem, de S. João Evangelista, de José de Arimateia (à Esq.) e Nicodemos de (à dir.)




Figura B2 – Imagem de Nossa Senhora na Tribuna do retábulo do Bom Jesus de Matosinhos




Figura B3 – Imagem de S. João Evangelista na tribuna do retábulo do Bom Jesus




Figura B4 – Imagem de José de Arimateia na tribuna do retábulo do Bom Jesus




Figura B5 – Imagem de Nicodemos na tribuna do retábulo do Bom Jesus

Anjos da capela -mor

Anjos tocheiros




Figura C – Anjos tocheiros do lado do Evangelho inclinados para a tribuna do Bom Jesus




Figura C1 – Anjo tocheiro do lado Evangelho




Figura C2 Primeiro Anjo tocheiro do lado do Evangelho




Figura C3 - Anjo tocheiro do lado da Epístola




Figura C4 – Anjo tocheiro da tribuna de José de Arimateia

Querubins, putti e atlantes da capela -mor (Figuras D1, D2, D3 e D4)












Anjos genuflectidos no remate do arco do retábulo do Bom Jesus ostentando o escudo simbólico das 5 chagas de Cristo (Referência à Confraria do Bom Jesus) e na tribuna de S. Salvador no remate do arco cruzeiro (FigurasE1, E2, E3, E4 e E5)





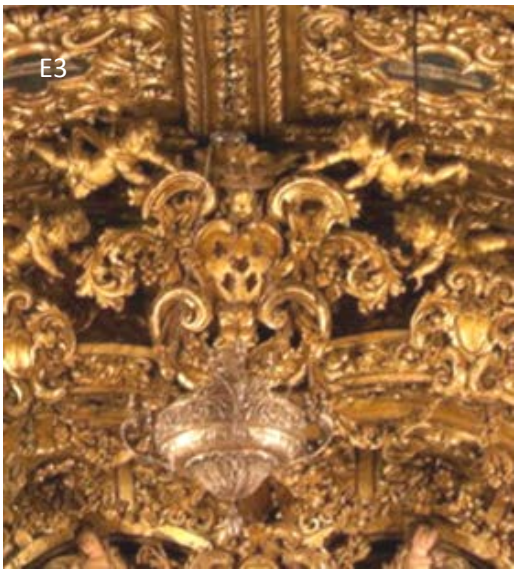




Figura E3 – Querubins com Escudo simbólico com as cinco chagas de Cristo (Remate superior do arco do retábulo –mor)

E4



Figura E4- Brasão da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos




Figura E5- Anjos genuflectidos com Escudo simbólico das Arma Christi ( três cravos e coroa de espinhos)

Os oito painéis narrativos da Paixão do Senhor (Figuras F1 a F8)


F1


F2


F3


F4













Figura F1 – Painel da "Última Ceia"; Figura F2 – Painel da" Oração no Horto" ;Figura F3 – Painel de "Cristo perante os Sacerdotes"; Figura F4 – Painel da "Flagelação do Senhor" ,Figura F5 – Painel da "Cena de Opróbrios"; Figura F6- Painel do "Ecce Homo"; Figura F7 – Painel de "Cristo a Caminho do Calvário" ;Figura F8 – Painel da "Crucificação do Senhor"




Figura F9 – Túmulo do Bispo D. Giraldo Domingues, situado abaixo do painel do “Ecce Homo” na capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

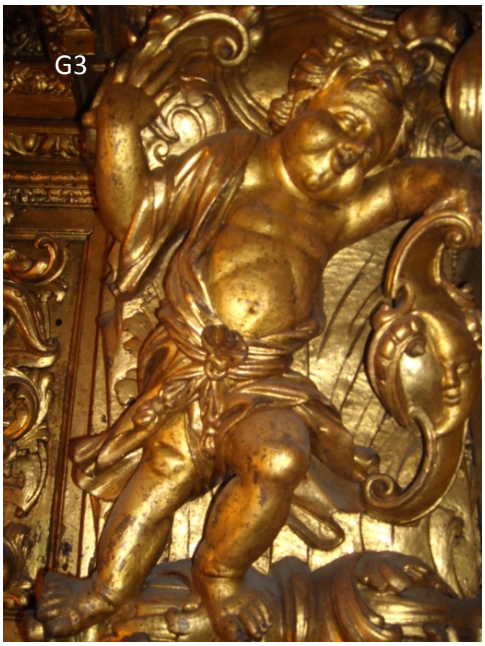
Elementos simbólicos e alegóricos da capela-mor

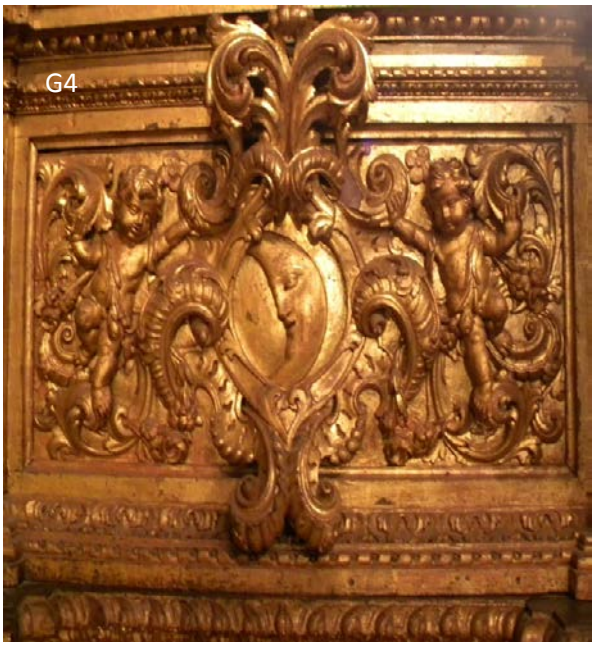
Alegorias do dia (Figuras G1 e G2) e da noite (Figuras G3 e G4)









Tribuna do altar-mor

Sacrário (Figura H1) e pormenores (Figuras H2 e H3)









**Tecto em Caixotões da Abóbada da capela-mor e pormenor da pintura de Cristo Ressuscitado em glória (Figuras I1 e I2)**




Figura I1 – Pormenor dos Versículos Bíblicos pintados nos caixotões do tecto da capela-mor




Figura I2 – Pormenor do painel do tecto da capela-mor que representa Cristo Ressuscitado em Glória

## Apêndice iconográfico 3 – Capela do Santíssimo Sacramento da igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura J1 – Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura J2 – Pormenor da talha da capela do Santíssimo Sacramento







Figuras J3 e J4 – Painéis narrativos da capela do Santíssimo Sacramento referentes aos episódios do "Lava-pés" (Figura J3) e da "Última Ceia" (Figura J4)

Anjos da Capela do Santíssimo Sacramento (Figuras J5, J6, J7 e J8)



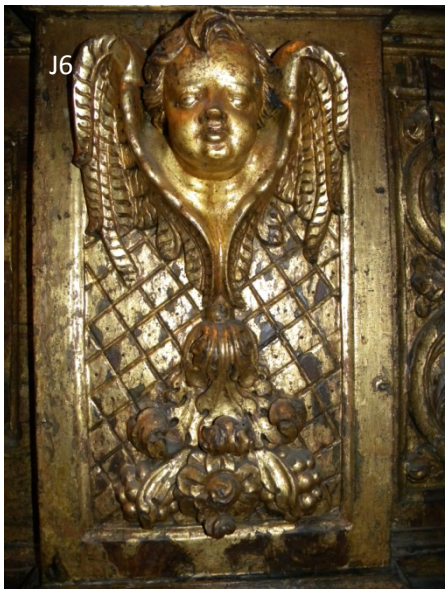












Figura J9 – Pormenor do frontispício da capela-mor do Santíssimo Sacramento onde está representada a Arca da Aliança e um anjo com os símbolos da Paixão (Cálice e cruz)

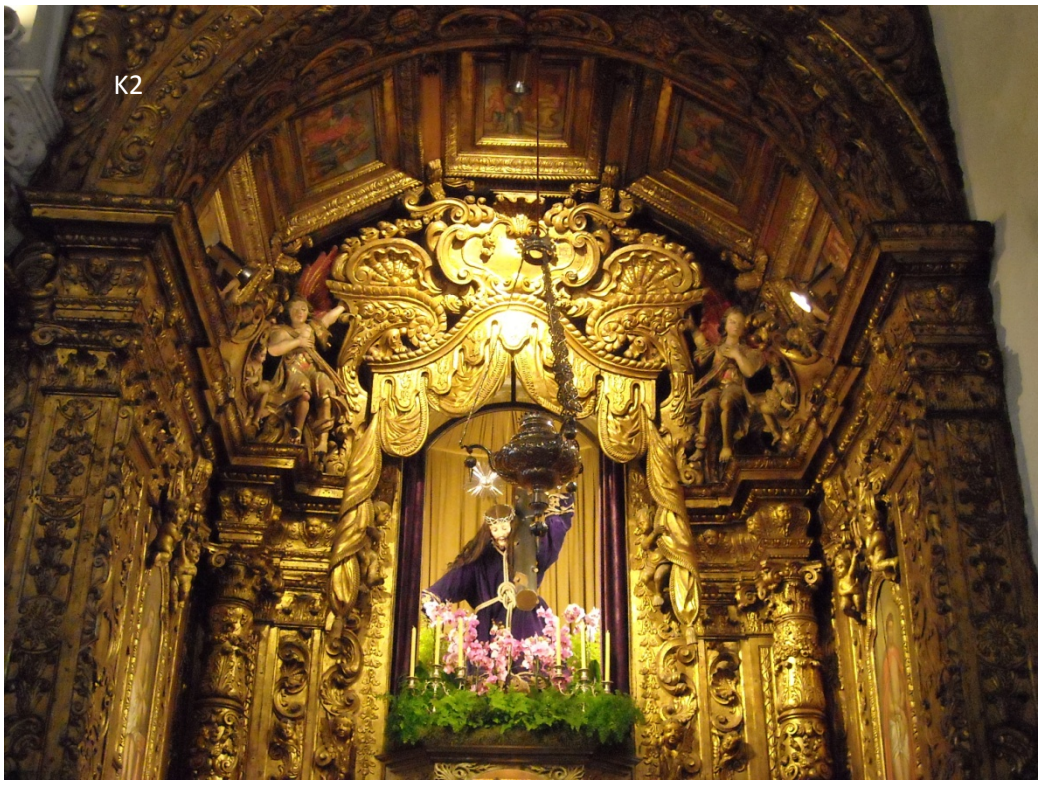
## Apêndice iconográfico 4 – Capela do Senhor dos Passos da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

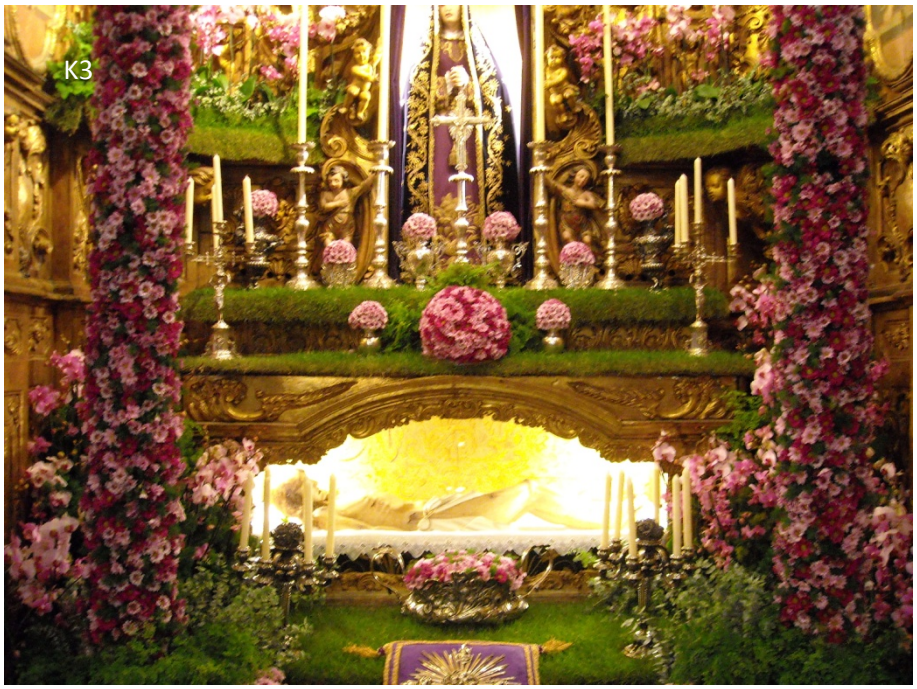



Figura K1 – Capela do Senhor dos Passos da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Pormenores da Talha dourada da Capela do Senhor dos Passos

Tribuna do Senhor dos Passos ,de Nossa Senhora (Stabat Mater) e do Senhor morto (Figuras K2 e K3)



Painéis com pinturas da Paixão do Senhor

Pinturas dos painéis do arco cruzeiro (Figuras K4, K5, K6,K7, K8,K9)



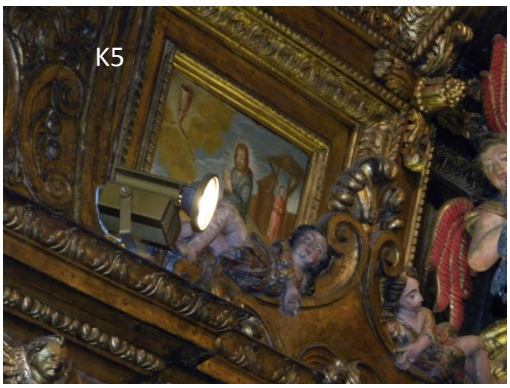







Figura K5 – Painel da "Oração no horto"

Figura K6 – Painel do "Beijo de Judas (Prisão de Jesus)

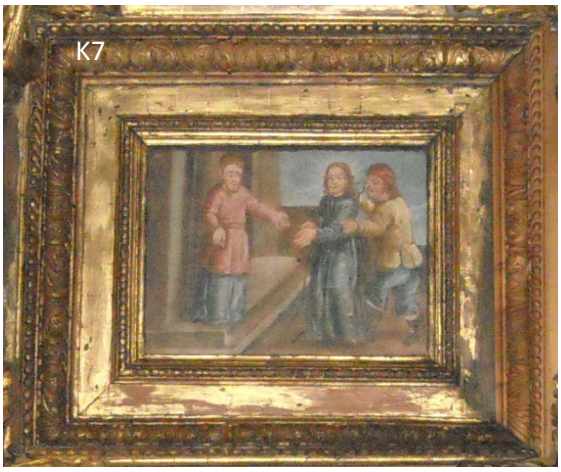









Figura K7 – Painel de “Cristo perante Caifás”

Figura K8 - Painel de “Cristo perante Pilatos”

Figura K9 – Painel de “Pilatos lava as mãos e entrega Jesus para ser crucificado”

Painéis com pinturas da Paixão do Senhor

Pinturas dos Painéis das ilhargas das capelas do Senhor dos Passos







Figura K10 – Painel de “Cristo atado à coluna”

Figura K11 – Painel “Senhor da Cana Verde” (Ecce Homo)

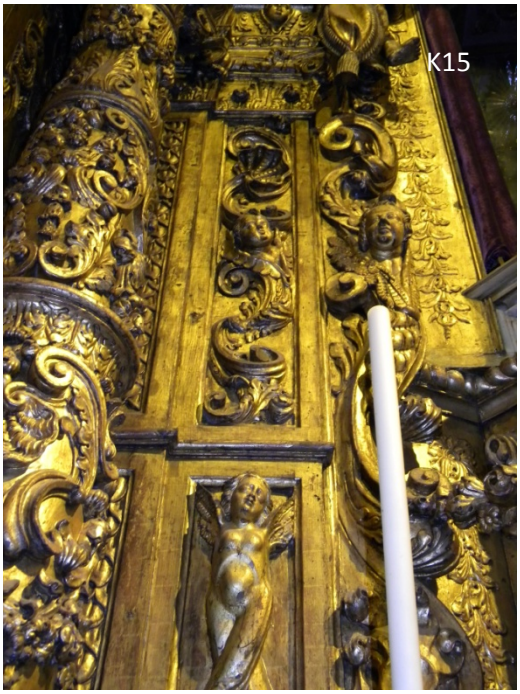
Pormenores da talha da Capela do Senhor dos Passos da igreja do Bom Jesus de Matosinhos (Figuras K12, K13, K14,K15)









Frontispício da Capela do Senhor dos Passos onde está representado o monte Calvário e um anjo com os símbolos da Paixão (Lança e os três Cravos) (Figuras K16 e K17)






## Apêndice iconográfico 5 – Retábulo de S. Pedro da igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura L1 – Retábulo de S. Pedro da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Pormenores da talha dourada do retábulo de S. Pedro (Figuras L1 a L9)



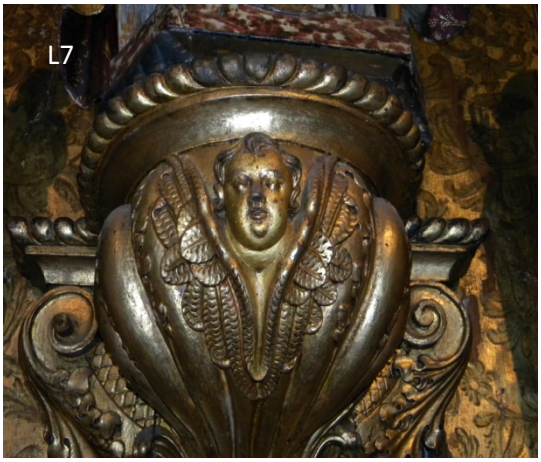







L5


L6


L7


L8

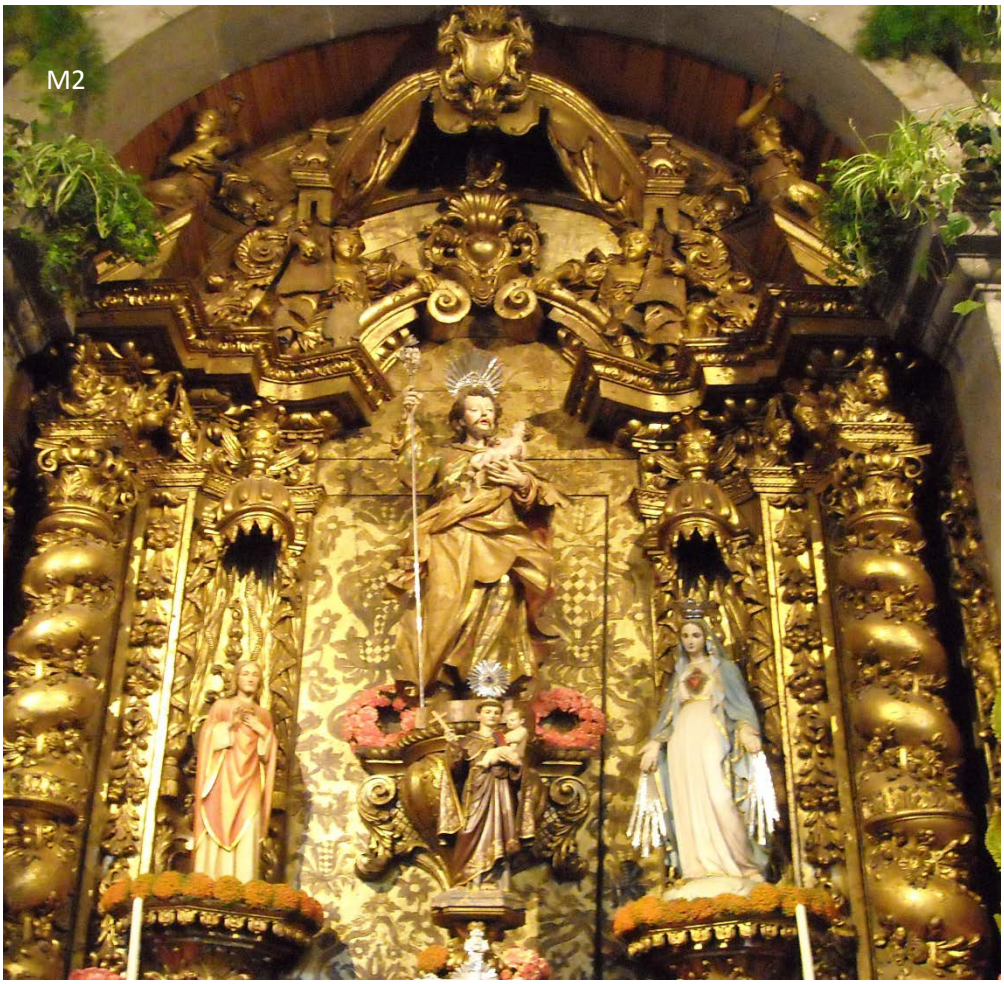

L9

## Apêndice iconográfico 6 – Retábulo de S. José da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura M1 – Retábulo de S. José da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Pormenores da talha dourada do retábulo de S. José (Figuras M2 e M3)






## Apêndice iconográfico 7 – Retábulo da Árvore de Jessé da igreja do Bom Jesus de Matosinhos




Figura N1 – Retábulo da Árvore de Jessé da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Pormenores da talha dourada do retábulo da Árvore de Jessé (Figuras N2 a N6)

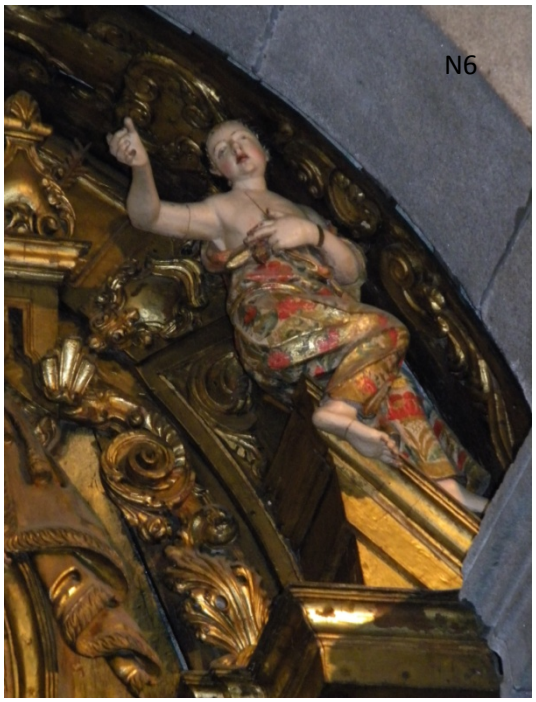






N4


N5


N6

**Apêndice iconográfico 8 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**




Figura O1 – Retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Pormenores da talha dourada do Retábulo de Nossa Senhora da Conceição (Figuras O2 a O6)







O4


O5


O6

Apêndice iconográfico 9 – Outros elementos decorativos da talha da igreja do Bom Jesus de Matosinhos

Sanefas e varandins (Figura P1)




Púlpitos (Figura P2)



Figuras femininas com símbolos da Paixão (Figuras P3 e P4)

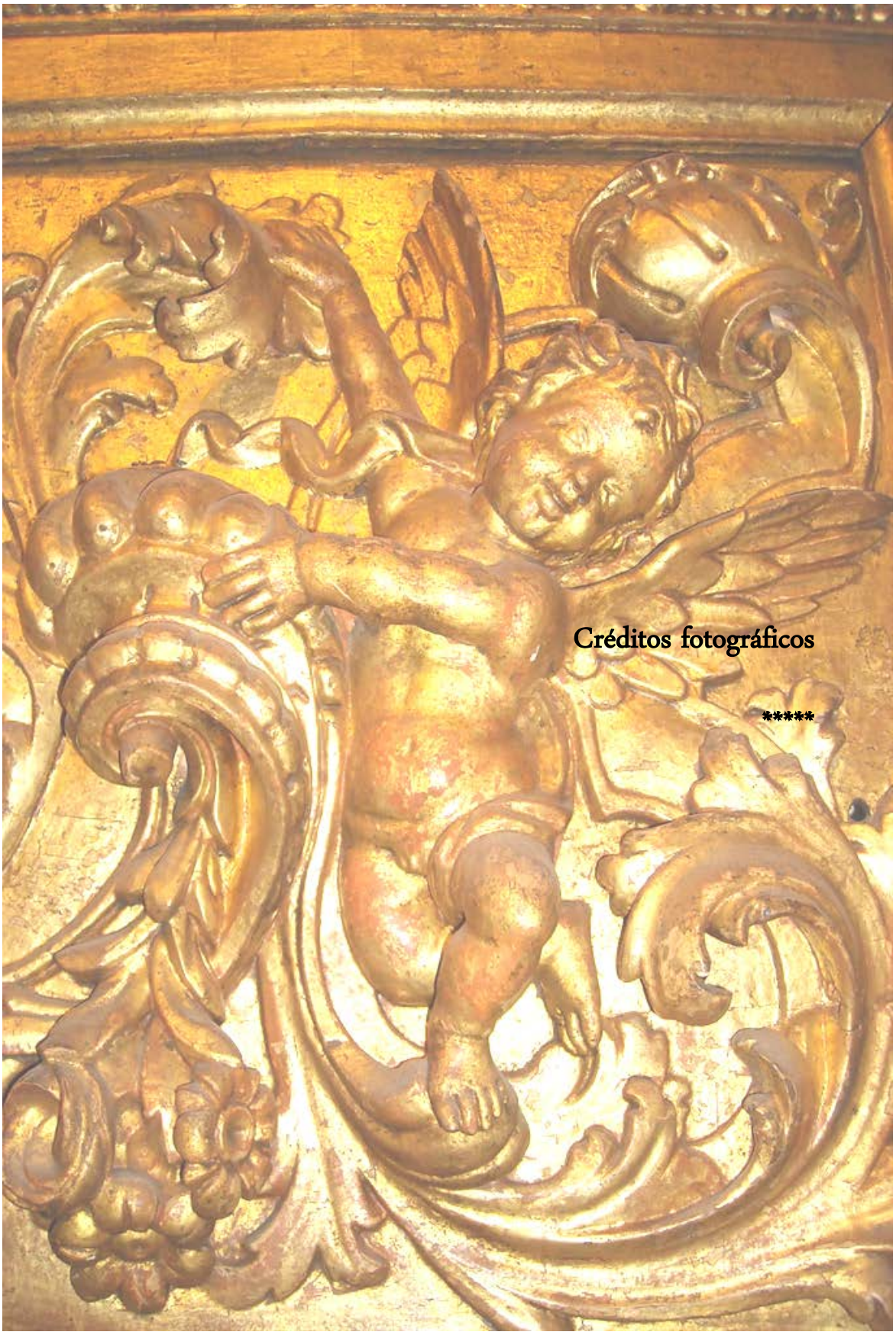





Bancos (Figuras Q1 e Q2)





## Créditos fotográficos

*****

## Créditos fotográficos :

Optámos por referir no fim do nosso estudo as fontes iconográficas que citámos ao longo dos três capítulos que constituem esta Dissertação de Mestrado e respectivos Anexos e Apêndices. Assim sendo, organizamos uma lista , por ordem alfabética ,onde constam os autores das imagens citadas identificando a sua proveniência .

**Albrecht Dürer** , figura 57D In: The Great Passion by Albrecht In: FLINT, Clarissa D. Source: Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951), Vol. 29, No. 5 (Sep. - Oct., 1935), pp. 61-65 Published by: The Art Institute of Chicago Stable URL: http://www.jstor.org/stable/4119229 Acedido em : 09/04/2011 09:36

**Albrecht Dürer** , figura 58C In: ALLAN .John M. A. – *The Humiliation and exaltation of our Redeemer in 32 prints, representing the original Wood-blocks of Albert Dürer* – Londres: George Routledge & Co., 1856,p.13 e 41

**Alexandre Maniés** , Figura 21 (Fotografia cedida)

**Andrea Pozzo** , figuras 38 , 65 e 72 In: POZZO, Andrea – *Perspectiva Pictorum et Architectorum* – Roma: Stamperia di Gio,1693-1700, 2Volumes

**Armando Trevisan** , Figura 2 In: TREVISAN , Armindo – *O rosto de Cristo : a formação do imaginário e da arte cristã* – Porto Alegre, RS :Editora Age,2003,p.36

**Augustin – Joseph Crosnier** , Figura 4 In : CROSNIER , Augustin – Joseph - *Iconographie Chrétienne. Étude des sculptures ,peintures, qu´on Recountre sur les Monuments religieux du Moyen- Age*. - Paris : [s.n.], 1848,pp.93 e 97

**Bristish Museum** , Figura 3 In: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps297856.jpg&retpage=20789

**Émile Mâle** – Figuras 48 e 48B In: , Émile – *L'art Religieux de la fin du XVI eme Siècle ,du XVII eme Siècle et du XVII Ieme Siècle.Étude sur l' Iconographie après le Concile de Trente* – Paris : Librairie Armand Colin, 1951, p.303

**Fachada da igreja do Bom Jesus de Matosinhos**, Figura A In: http://i.olhares.com/data/big/236/2368359.jpeg

**Filippo Passarini** , figura 43 e 61 IN : PASSARINI , Filippo – *Nuove Inventione d'ornamenti d'architectura e d'entagli diversi utili ad argentieri,intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno/inventati et intagliati da Filippo Passarini* – Roma : De Rossi, 1698 , Disponível on-line In: *Fotothek:* Abbildungen vollständig fotografiert - < http://foto.biblhertz.it/raro/Ca-PAS+590-2980+gr+raro >

**Gertrud Schiller** , Figura 14 IN : SCHILLER, Gertrud — *The Passion of Jesus Christ* .In: *Iconography of Christian Art* . Vol 2 , London : Lund Humphries London Publishers Limited, 1972, figura 465 (páginas não numeradas)

**Giulia FUSCONI**, Figura 41 In: FUSCONI, Giulia – *Disegni decorativi del barocco romano* – Roma :Edizione Quasar, 1986, p.140

**Hortus Deliciarum** , Figura 13 In: GREEN, Rosalie ;EVANS, Michael;BISCHOFF, Christine; CURSHMANN, Michael - *Herrad of Hohenbourg Hortus Deliciarum* (Reconstruction) - Londres : The Warburg Institute / University of London, 1979 ,p.138, Fol.150 (Pl.93)

**Il Volto Santo de Luca** , Figuras 8A e 8B IN: http://www.itclucca.lu.it/interessanti/luccacittadarte/2id/VOLSAN/IL%20%20VOLTO%20%20SANTO.html

**João Albino Pinto Ferreira** , Figura 19 In: FERREIRA, João Albino Pinto – *A Escultura do Bom Jesus de Bouças. Nótula Histórica e Etnográfica*. In: Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Volume XXI, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1958, p.251

**Joel Cleto** - Figuras: Folha de rosto( p.2);28 A e 28B In: CLETO, Joel – *Senhor de Matosinhos, Lenda, História e Património* - Matosinhos : Câmara Municipal, 2007,p.25

**Liliana Silva** – Figuras: Capa; Folha de Rosto (P.3); 1;12;20;22;24;25A;26;27;29;31;32;33A; 33B;33C;34A;34B;35;36;37;39;40;42;45;46A;46B;47;49;50;51A;51B;52A;52B;53A;53B;54 A;54B;55A;55B;55C;55D;56A;56B;57A;57B;57C;58A;58B;59A;59B;59C;59D;59E;59F;62;6 3;64;66;67;68;69;70; 71;73;Anexo 3,Todas as figuras inseridas nas tabelas e a Figura A; Apêndice iconográfico, Figuras: B; B1 aB5;C a C4;D1 aD4;E1;E2;E3;E5;F1 a F9;G1 a G4;H1 a H3; I1; I2; J1 a J9; K1 a K17; L1 a L9; M1 a M3; N1 a N6; O1 a O6; P1 a P4;Q1 e Q2

**Manuel Tavares Rodrigues de Sousa** , Figura E4 In: SOUSA, M.T. Rodrigues – *800 Anos de Devoção. A Confraria e o Bom Jesus de Matosinhos* – Matosinhos : Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos, 2001.

**Marie Thérèse Mandroux- França**, Figura 44 In :MANDROUX FRANÇA, Marie Thérèse – – Information artistique et « Mass-media » au XVIII $^{eme}$ Siécle : la difusion de l'ornement gravè Rococo au Portugal – In : *Bracara Augusta* , Braga , vol.XXVII, nº64(76),1973,p.436

**MASASMP** , Figuras 5 e 6 In : Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto In: http://cct.portodigital.pt/gen.pl?p=peca&op=bipeca&sid=cct.sections/1111103&pecaid=cct.pecas/3200022&fokey=cct.museus/32&coleccaoid=cct.coleccao/2

**MNAC** , figura 9 In: Museu Nacional de arte da Catalunha In: : http://art.mnac.cat/?&lang=en

**MNMC** , Figura 7 In: Museu Nacional de Machado de Castro In: http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/coleccoes/escultura/ContentDetail.aspx?id=129

**MSCMP** ,Figura 30 In: Núcleo Museológico do Museu da Santa Casa da Misericórdia do Porto In: http://cct.portodigital.pt/gen.pl?p=peca&op=bipeca&sid=cct.sections/1111103&pecaid=cct.pecas/3200022&fokey=cct.museus/32&coleccaoid=cct.coleccao/2

**Museu da Torre de Pisa** , Figura 17 In: http://digilander.libero.it/passionecristoarte/images/immagini-cr/cr-cro-pisa-x.jpg

**Museu do Louvre** , Figuras 23 e 25C In: http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT<>cnt_id=10134198673328199&CURRENT_LLV_ILLUSTRATION<>cnt_id=10134198673328199&CURRENT_LLV_OEUVRE<>cnt_id=10134198673236819&FOLDER<>folder_id=9852723696500857&&newWidth==563&&newHeight==706

**Museu do Louvre**, figura 16 In: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&langue=en&idNotice=1021

**Museu Victoria and Albert (Londres)** , figura 18 In: http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=imagetext&offset=0&limit=15&narrow=0&q=+medieval+altar+cross&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=

**Santo Cristo de Burgos** , figura 10 In: http://www.cristodeburgos.org/programas/index.php

**Santo Cristo de Ourense ,** Figura 11 In: http://www.obispadodeourense.com/catedral/recorrido/scristo/scristo.html

**Tecto da Sacristia da Igreja do Gesù em Roma** , figura 48 A In: http://maps.google.pt/maps/place?hl=pt-pt&biw=1041&bih=423&wrapid=tlif130244486115910&um=1&ie=UTF-8&q=sacristia+du+ges%C3%B9+,+rome&fb=1&gl=pt&hq=sacristia+du+ges%C3%B9+,&hnear=Roma,+Italy&cid=13632202531479742822

**Urs Graf** , Figura 60 In: Parshall, Peter - *The art of Memory and the Passion* – The Art bulletin, vol.81, nº3, 8Sep.,1999 ) , p.464 In: http://www.jstor.org/stable/3051352 . Acedido em : 9/04/2011 09:15




Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Porto, 2011