

CEM N.º 14
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA



CEM N.º 14

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Edição: CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto
www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Diretora: Amélia Polónia

Editores do *dossier* temático:
Lúcia Rosas, Ana Cristina Sousa

Capa: Santa Luzia. Fotografia de Renato Castro

Design gráfico: www.hldesign.pt

Composição, impressão e acabamento:
Rainho & Neves, Lda.

Distribuição: Companhia das Artes

N.º de edição: 2144

Tiragem: 500 exemplares

Depósito Legal: 321463

ISSN: 2182-1097

DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-1097/14>

Periodicidade: Semestral

Revista sujeita a *peer review* e indexada em:
CAPES Periódicos, Latindex, Open Science Directory,
Ulrichsweb, Worldcat (registo da revista); BASE, DOAJ,
RCAAP, EBSCO e PROQUEST (indexação por artigos)

A edição *online* respeita os critérios do OA (*open access*)

Junho 2022

Trabalho financiado por Fundos Nacionais através
da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia,
no âmbito do projeto UIDB/04059/2020



EDITORIAL *pág. 5*

APRESENTAÇÃO

IMAGEM E DEVOÇÃO: MÚLTIPLAS LEITURAS E ANÁLISES

■ Lúcia Rosas, Ana Cristina Sousa *pág. 7*

IMAGEM E DEVOÇÃO

PRÁTICAS DE DEVOÇÃO NO CINEMA: UMA ANÁLISE DE *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* DE C. T. DREYER (1928)

■ Hugo Barreira *pág. 23*

ONCE UPON A TIME THERE WAS A HANDSOME MAN. THE VIRTUE OF A SAINT TRAVELLING ACROSS SOUTH-EASTERN EUROPE

■ Sílvia Marin Barutcieff *pág. 39*

BETWEEN DEVOTIONAL PRACTICE AND PROPAGANDA: MIRACULOUS IMAGES OF THE VIRGIN MARY IN MARIAN PILGRIMAGE CHURCHES IN SLOVENIAN STYRIA

■ Tina Bratuša *pág. 53*

A LA LUZ DE UN CANDELABRO: EL EXVOTO JUDÍO DE LA FIESTA DE LA DEDICACIÓN

■ Gabriela Benner *pág. 75*

NOS BASTIDORES DA CASA ARTE SACRA FÄNZERES: DA MATERIALIDADE À ESPIRITUALIDADE DA ESCULTURA SACRA

■ Cecília Mónica dos Santos Cardoso *pág. 89*

LA MUERTE DE CRISTO EN LA GALICIA MEDIEVAL: UN RECORRIDO POR LOS MEDIOS Y FORMAS DE LAS IMÁGENES ESCULTÓRICAS DEL CRUCIFICADO

■ Sara Carreño *pág. 111*

DISCURSOS LITÚRGICOS EN PIEDRA Y METAL. DE LOS ALTARES DE OVIEDO, SAHAGÚN Y COMPOSTELA A LOS DE MONDOÑEDO, RIBAS DE SIL Y O INCIO

■ Javier Castiñeiras López *pág. 129*

EL MILAGRO EN LA PASIÓN DEL APÓSTOL SANTIAGO EL MAYOR: IMÁGENES MEDIEVALES PARA EL RELATO HAGIOGRÁFICO

■ David Chao Castro *pág. 143*

SANTIAGO EL MAYOR, TAUMATURGO: TEXTOS E IMÁGENES MEDIEVALES PARA SUS MILAGROS *POST MORTEM*

■ Marta Cendón Fernández *pág. 161*

MILAGRE E DEVOÇÃO: O CONTRIBUTO DAS CRÔNICAS FRANCISCANAS PARA O ESTUDO DE IMAGINÁRIA DEVOCIONAL ENCONTRADA NO BRASIL (SÉCULOS XVI E XVII)

■ Rafael Ferreira Costa *pág. 187*

IMAGENS DE SANTA CECÍLIA NA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVII E XVIII: DEVOÇÃO, USOS E FUNÇÕES, FONTES E MODELOS

■ Sónia Duarte *pág. 201*

A PROCISSÃO DE CINZAS DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DO PORTO: REMINISCÊNCIAS PROFANAS DAS IMAGENS E PRÁTICAS SOCIAIS

■ João Luís da Mota Torres Fernandes *pág. 227*

O CULTO AO MENINO JESUS A PARTIR DO SANTUÁRIO MARIANO (1707-1723): IMAGENS E DEVOÇÕES

■ Tiago Moita *pág. 243*

OS SANTOS D'AFURADA. ARTE, DEVOÇÃO E COMUNIDADE. DIMENSÃO ARTÍSTICA, DEVOCIONAL E ANTROPOLÓGICA

■ Cátia Oliveira

Ana Cristina Sousa

Maria Leonor Botelho *pág. 267*

IMAGE ET DÉVOTION DOMESTIQUE. ENQUÊTE À PARTIR DE TESTAMENTS TOURNAISIENS DU XV^e SIÈCLE

■ Thor-Oona Pignarre-Alternatt *pág. 285*

L'IMAGE DE SANTA MARIA CITRA MONTES À SAINT-NIZIER DE LYON : LE RÔLE DE LA COMPOSITION DE L'ESPACE ECCLÉSIAL DANS L'ORGANISATION D'UN CULTE

■ Nicolas Reveyron *pág. 297*

IMAGENS DA VIA CRUCIS: CENÁRIOS DE RITUALIZAÇÃO, SACRALIZAÇÃO E DEVOÇÃO, NO NORTE E CENTRO DE PORTUGAL

■ Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Sofia Nunes Vechina *pág. 321*

«O DIABO ANDA À SOLTA»: O CULTO A SÃO BARTOLOMEU NA FOZ DO DOURO

■ Marisa Pereira Santos *pág. 345*

DEVOCIÓN Y CULTO A LA SANTA VERÓNICA EN LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

■ Antonio Joaquín Santos Márquez *pág. 363*

NOTÍCIAS E RECENSÕES

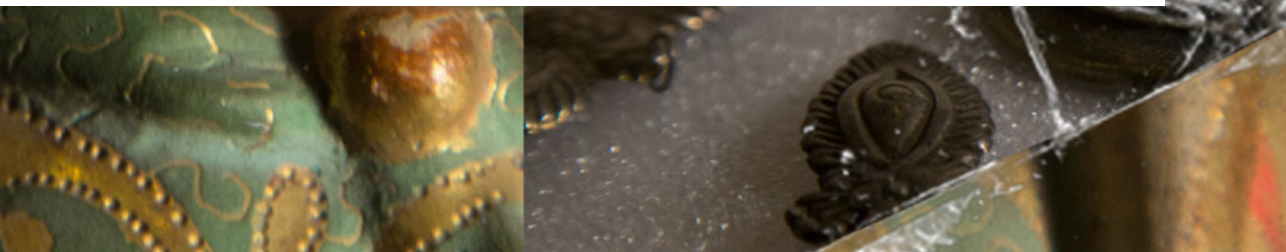
CARVALHO, JOSÉ ADRIANO DE FREITAS (2020). *DA ARTE DE CONVERSAR NA CORTE E NO PALÁCIO — DE CORTE NA ALDEIA (1619) A ARTE DE GALANTERIA (1628)*. PORTO: CITCEM; EDIÇÕES AFRONTAMENTO. 170 PP.

■ João Carlos Gonçalves Serafim *pág. 377*

OFICINAS DE INVESTIGAÇÃO CITCEM 2021/2022

■ Carla Sequeira

Joana Lencart *pág. 382*



CONSELHO EDITORIAL

Amélia Polónia
Alice Lucas Semedo
Conceição Meireles Pereira
John Thomas Greenfield
Lúcia Rosas
Luís Borges Gouveia
Maria João de Oliveira e Silva
Maria Norberta Amorim
Mário Jorge Barroca
Ana Paula Soares
Isabel Pereira Leite
Mariana Selas

CONSELHO CONSULTIVO

Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade NOVA de Lisboa)
David Reher (Universidade Complutense de Madrid)
Fernando Rosas (Universidade NOVA de Lisboa)
Francisco Bettencourt (King's College)
Hilario Casado Alonso (Universidade de Valladolid)
Ingrid Kasten (Universidade de Berlim)
Joaquim Ramos Carvalho (Universidade de Coimbra)
Jochen Vogt (Universidade de Essen)
Jorge Alves Osório (Universidade do Porto)
José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)
José Pedro Paiva (Universidade de Coimbra)
José Portela (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)
Maria de Fátima Sá e Melo Ferreira (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)
Maria Helena Cruz Coelho (Universidade de Coimbra)
Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)
Mathieu Poux (Universidade Lumière Lyon II)
Mona Haggag (Universidade de Alexandria)
Nuno Gonçalo Monteiro (Universidade NOVA de Lisboa)
Octávio de Medeiros (Universidade dos Açores)

APOIO À EDIÇÃO

Vasco Sistelo
Marta Sofia Costa

O presente número, subordinado ao tema *Imagem e Devoção: múltiplas leituras e análises*, coordenado por Lúcia Rosas e Ana Cristina Sousa, é dado ao prelo em convergência com as prioridades de investigação estabelecidas no seio do CITCEM e naturalmente projetadas nesta sua «bandeira» editorial: a revista «CEM».

Continua a ser dada prioridade às aproximações interdisciplinares e amplamente colaborativas, estabelecendo um desejável diálogo entre diversas disciplinas e permitindo apresentar, sobre um mesmo tema, enfoques e olhares diversos. Assim ocorre com este número. Cinema, arte, literatura, sociabilidade, materialidade e espiritualidade são palavras-chave que atravessam o *dossier* temático da «CEM» 14, que, tendo como tema central as devoções, as trata de forma multifacetada.

Imagens, cultos, ritos, representações, propaganda, sociabilidades comunitárias são componentes de uma análise plural, que mobiliza fontes de tipologia muito diversa e projeta distintas metodologias.

Autores nacionais e internacionais, com diferentes formações disciplinares, contribuem com trabalhos de ponta sobre as matérias em análise, integrando investigadores seniores e juniores, com particular destaque para estudantes de doutoramento, que encontram na «CEM» espaço de divulgação dos seus trabalhos, nivelados por elevados padrões de revisão científica levados a cabo por reputados especialistas.

Um *dossier* temático rico como o presente, com 19 contribuições, deixa pouco espaço para a inclusão de outras publicações, que encontrarão no próximo número da «CEM» espaço para divulgação. Duas outras componentes deverão ser notadas, porém: uma nota sobre as Oficinas de Investigação CITCEM, cuja missão e imagem de marca têm vindo a ser associadas ao árduo e qualificado trabalho de investigadores contratados do CITCEM, desta feita Carla Sequeira e Joana Lencart, e uma nota bibliográfica de relevo, que dá conta, no espaço certo, de mais uma valiosa publicação do Professor José Adriano de Carvalho, cuja militante presença e quali-

ficada produção científica honram o Centro de Investigação que integra desde os seus primórdios.

Uma palavra de agradecimento é devida a todos os que tornaram possível mais uma edição da «CEM», incluindo as coordenadoras do presente volume, os revisores científicos, os autores que generosamente para ela contribuíram, os membros do seu Conselho Consultivo, a Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e a Marta Costa, bolsreira de investigação que tem vindo a garantir os elevados padrões de edição não apenas das «CEM», mas de todas as publicações do CITCEM.

Amélia Polónia
(Coordenadora Científica do CITCEM)

APRESENTAÇÃO

IMAGEM E DEVOÇÃO: MÚLTIPLAS LEITURAS E ANÁLISES

O número 14 da revista «CEM», subordinado ao tema «Imagem e Devoção», enquadra-se no campo de ação do Grupo de Investigação do CITCEM «Património Material e Imaterial».

Na continuidade de encontros promovidos sobre a imagem, nomeadamente as Oficinas de Investigação «Práticas devocionais e imagens» realizadas por estudantes do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual e do Doutoramento em Estudos do Património, o objetivo deste número da revista é o de promover uma reflexão sobre as imagens e as práticas devocionais.

Impõe-se um agradecimento aos muitos revisores, originários de uma expandida geografia, que se disponibilizaram a colaborar neste número da «CEM», que publica um total de 19 artigos. O seu profissionalismo, os comentários pertinentes que nos fizeram chegar, a atenção dedicada com que avaliaram os artigos, bem como as perspetivas metodológicas e conceituais que imprimiram nas suas colaborações, valorizaram extraordinariamente esta publicação. A todos o nosso reconhecimento.

The late medieval image (be it a painted panel or a figure) was itself mobile or aimed at animating the viewer; it activated the entire sensorium; through encouraging the experience of specific space, weight, mass and volume; it encouraged manual manipulation. It was an active agent (agens, agent-actor according to Bruno Latour), a thing actively exhorting its power on people, their actions, rituals and customs; it was engaged in creating social ties, a network of the interdependencies of civilization and nature¹.

Convocamos aqui a obra de Antoni Ziembra porque, embora o autor se refira neste excerto à imagem na Idade Média tardia, a sua obra, como o próprio título indica, dedica-se ao *agenciamento* dos objetos artísticos. É justamente esta pers-

1 ZIEMBA, 2021: 51.

petiva, a do *agenciamento* das imagens na sua relação com a devoção, que está no centro dos objetivos deste volume da «CEM». Tratamos sobretudo de objetos que dão lugar a usos, manipulações, rituais, objetos que se escondem e se mostram, que se despem e se vestem, que se abraçam, que choram ou sangram, que se manifestam por ruídos ou palavras sussurradas e dos quais se comem partículas para que o seu poder salvífico e curador faça parte do corpo, do nosso corpo.

São várias as interrogações que se colocam acerca da função e usos das imagens de culto ou devoção. Quais eram (são) os seus usos? Quais as práticas e rituais em que se enquadram? De que forma as imagens são ativadas por gestos, palavras, sons, rituais, orações, deposição de *ex-votos*? Que outros objetos interagem com as imagens? Qual a importância da *viagem* na difusão das imagens? Em que medida é que a imagem pode ser entendida como suporte de permeabilidades culturais? De que forma a devoção é causa e efeito da produção artística?

Estas e outras questões de similar escopo têm sido alvo de uma profunda investigação, principalmente ao longo dos últimos 30 anos. As imagens de devoção são objetos que necessitam de ferramentas de investigação que vão além das suas qualidades estéticas e formais, muito embora estas não possam ser descuradas, já que fazem parte tanto da materialidade como da sua imensa capacidade de comover, atrair, provocar a contemplação. Como sintetizou García Avilés², nas últimas décadas houve importantes alterações no campo metodológico da História da Arte. De uma perspetiva centrada nas questões relacionadas com a produção da obra de arte, artistas, promotores, valores estéticos, modelos, etc., tem sido percorrido um caminho para as questões relacionadas com a receção da cultura visual do passado. Esta evolução plasma-se numa dupla viragem: uma viragem icónica e uma viragem antropológica. A viragem icónica tem um carácter essencialmente comparatista e incide na análise do impacto das culturas visuais do passado com os instrumentos críticos do presente. A viragem antropológica pretende atender à experiência social das imagens no passado, à apreensão da interação entre os homens de uma época e as suas imagens no contexto das categorias mentais e das representações sociais³.

A relação entre as imagens e as práticas devocionais convida a uma abordagem na longa duração, liberta da história dos estilos, uma vez que fenómenos similares se adaptaram a diversas linguagens plásticas, numa ampla diacronia. Como é sabido, uma imagem deve ser sempre sondada no seu tempo, como nos ensinou Panofsky. Todavia, a abordagem transcontextual que valoriza não unicamente o tempo da produção, mas, também, o seguimento da vida das imagens e as relações que com elas a humanidade estabelece permite detetar convenções,

² GARCÍA AVILÉS, 2013.

³ GARCÍA AVILÉS, 2013: 23.

gestos, atitudes de veneração e de medo, de atração e de repulsa e práticas de comunicação que emergem em tempos diversos e geografias muito diferenciadas.

A definição e articulação do espaço cultural têm uma estreita relação com as imagens e a devoção, já que ambas participam na sua configuração e reconfiguração desse mesmo espaço. Sobre os altares, nos retábulos ou encostadas às colunas de uma igreja ou capela, nas alas de um claustro ou no oratório de uma casa, as imagens formam núcleos devocionais, microespaços próprios e por vezes independentes, dentro do espaço eclesial ou doméstico.

A exposição *Imagens que se movem: devoções e práticas culturais na catedral do Porto*, patente na Sé do Porto entre 2019 e 2020 (com a permanência de alguns expositores ainda na atualidade), demonstrou justamente essa dinâmica de configuração e reconfiguração do espaço eclesial. Partindo da premissa de que os espaços sacros são realidades vivas em constante mutação, o projeto focou-se na mobilidade das imagens, sujeitas às transformações do espaço urbano, da liturgia e da arquitetura. A catedral foi encarada como uma realidade centrípeta e centrífuga das devoções que marcaram a história do Porto, estudando-se o percurso de algumas imagens da cidade para dentro da catedral e desta para a cidade. No largo tempo de vida da catedral portuense, as imagens e respetivas devoções foram alvo de mudança de lugar, de esquecimento ou de permanência, fenómenos ditados pelo tempo, pelas alterações do gosto, pela tradição ou pela novidade, pela crença no maior ou menor poder taumatúrgico da entidade sagrada que representam.

A devoção às imagens deixa profundas marcas no território, sacralizando-o, antropomorfizando-o e desencadeando uma série de ações: a edificação de capelas construídas para albergarem a imagem no local em que esta *apareceu*, o traçado de itinerários formais e informais, a atração pela romagem/viagem e o conjunto de lendas etiológicas que desencadeia, entre outras. Construídas frequentemente sobre afloramentos rochosos ou em lugares de deslumbramento paisagístico (os *dramatic sites of landscape* a se refere W. Christian Jr.)⁴, as capelas devocionais configuram um território de saturada sacralização.

As pedras, penedos e fragas são, no folclore e nas religiões europeias, lugares de amostragem do sagrado e do aparecimento de divindades. Todavia, dos aglomerados rochosos, porque estavam em contacto com o mundo subterrâneo, saíam também *coisas más*, como as tempestades, a peste ou as pragas que afetavam a agricultura e a saúde dos homens e dos animais. Na Idade Média e na Época Moderna, geadas, azares e más colheitas eram atribuídas às bruxas e ao diabo que habitavam, entre outros lugares, os penedos e as fragas. Se, por um lado, os seres maléficis habitam nestes locais, são inúmeros, por outro, os exemplos de imagens milagrosas aparecidas em fragas, lapas e grutas que dão origem à edificação de

⁴ CHRISTIAN JR., 1981: 22.

capelas⁵. É disso exemplo o Santuário de Nossa Senhora da Lapa (Sernancelhe, Viseu), um dos mais importantes na Época Moderna em Portugal, cujo templo foi construído sobre a gruta onde terá aparecido a imagem de Nossa Senhora. A esta relação entre as devoções e a sacralização da paisagem, podemos acrescentar, desde tempos imemoriais, a dendrolatria ou o culto às árvores, que no Cristianismo será garantido pelas aparições milagrosas de imagens a pastores ou crianças, em carvalhos, espinheiros ou azinheiras. Devemos invocar ainda o poder da água, plena de energia e características profiláticas, origem de vida ou de morte. Por esta razão, as fontes, rios e mares assumem-se como palcos epifânicos privilegiados, propícios ao prodígio e ao «mirabilis» e alvo, por isso, de práticas e rituais profundamente enraizados.

Muito embora perdue a tradição, na historiografia da arte medieval, que foi no século XII que se iniciou o hábito de prestar culto diante de imagens devotas esculpidas, a investigação mais recente tem apontado para um recuo cronológico deste fenómeno. A referência explícita a imagens de vulto de Nossa Senhora, no século XI, conta com algumas evidências documentais. Em 2020, Jean-Marie Sansterre publica a obra *Les images sacrés en Occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Sansterre reviu e ampliou uma série de estudos dados à estampa desde a década de 1990, que materializam um vasto trabalho de heurística. Como o autor afirma, estes trabalhos «mettent en avant la complexité et l'épaisseur des choses et récusent de ce fait les évolutions linéaires»⁶.

Jean-Marie Sansterre e Patrick Henriët demonstraram, recorrendo à documentação, que a existência de imagens de vulto remonta à primeira metade do século XI⁷. Estas datações podem recuar e ser alvo de constantes revisões com o avanço da investigação.

Em 1030, um documento menciona uma imagem de Nossa Senhora esculpida em madeira. As imagens da Virgem de Xhoris (c. 1020) e da Virgem de Évegnée (c. 1060), ambas pertencentes à coleção do Grand Curtius Museum (Liège), que têm sido consideradas as mais antigas *Sedes Sapientiae* da região do Mosa, materializam a existência de escultura de vulto referida na documentação do século XI.

A animação miraculosa das imagens, cujas menções são particularmente numerosas a partir do século XIV e ao longo da Época Moderna, tem testemunhos bem recuados no tempo. Data de 921 um milagre ocorrido em Roma junto ao altar de São Pedro. Durante a celebração de Quarta-Feira Santa, a *crucifixa imago Christi*

⁵ ALMEIDA, 1984: 79.

⁶ SANSTERRE, 2020: 9.

⁷ SANSTERRE, HENRIËT, 2009: 63-64.

chora e transpira no momento da leitura da Paixão⁸. A animação miraculosa da imagem de Nossa Senhora, que conta com exemplos mais precoces em Itália, é registada em 1114-1115. Nos séculos XII e XIII, estes relatos ampliam-se extraordinariamente, como demonstram as *Cantigas de Santa Maria*. A animação das imagens milagrosas preciosamente testemunhadas nas *Cantigas* de Afonso X mereceram a atenção de García Avilés, que releva a eficácia da oração para suscitar a ação das imagens marianas como mediadoras do seu protótipo sagrado⁹.

Nas últimas décadas refletiu-se muito sobre as complexas funções das imagens escultóricas nas igrejas, definindo-as, simultaneamente, como veículo da *virtus* do santo que a escultura representa, como suporte material para a meditação ou a devoção e, também, como elementos que formavam parte da decoração simbólica da igreja, em cujo seio puderam encarnar uma certa *presença* objetiva da realidade sobrenatural representada¹⁰. No entanto, o conhecimento sobre a localização precisa de imagens em escultura de vulto nas igrejas é um exercício difícil, sobretudo no que diz respeito à época românica.

As propostas formuladas por Herbert Kessler¹¹ e Éric Palazzo¹² para o estudo das relações entre a arte e a liturgia na Idade Média centram-se na abordagem multidimensional do objeto artístico e na exploração dos múltiplos aspetos da sua *funcionalidade*. Palazzo propõe, como via exploratória, o estudo da interação entre as produções artísticas destinadas ao ritual, as imagens e os objetos litúrgicos — e outros elementos que participam na liturgia medieval, como os textos sagrados, a luz, os odores, os atores do ritual e a organização espacial da cerimónia.

A referência a imagens de Nossa Senhora na documentação portuguesa dos séculos XII e XIII não é somente pouco abundante como não permite saber a tipologia ou iconografia a que alude, muito embora o termo *majestatem* faça supor que algumas imagens correspondam à *Sedes Sapientiae*. Todavia, a documentação, sobretudo a que diz respeito a legados testamentários, fornece outras informações sobre as práticas associadas às imagens, como a da respetiva iluminação. A documentação europeia testemunha a prática de iluminação das imagens de vulto em datas mais precoces (1096). Mas, a presença da luz junto às imagens sagradas corresponde a uma prática muito antiga. Como demonstrou Jean-Marie Sansterre, as luminárias acompanhavam as imagens pintadas nos muros da igreja ou em ícones desde a Alta Idade Média.

O estudo das imagens românicas, atualmente isoladas, que integraram estruturas de madeira — frontais, retábulos ou tabernáculos — tem merecido o inte-

⁸ SANSTERRE, 2002: 1012.

⁹ GARCÍA AVILÉS, 2011: 523-559.

¹⁰ SUREDA I JUBANY, 2012: 88.

¹¹ KESSLER, 2004: *passim*.

¹² PALAZZO, 2010: 31-74.

resse de vários autores. Nos últimos três anos a conjugação entre a sistematização de *corpus* da imaginária medieval, a análise de materiais e a investigação tem apontado para novas perspectivas de abordagem a este tipo de peças¹³.

Os processos de datação e uma metodologia que se centra menos nos aspetos estilísticos para a atribuição de cronologias, focando-se mais nas características de cada peça em articulação com os dados fornecidos pela evidência documental, têm permitido recuar no tempo a existência de imagens devocionais de vulto.

Este desenvolvimento em torno da imagem medieval procura ultrapassar a tradição da historiografia que situa, no século XII, o momento em que se iniciou o hábito de prestar culto diante de imagens devotas esculpidas. Todavia, as transformações que deixaram na penumbra grande parte das imagens da Idade Média trouxeram para a luz outras imagens e devoções. *Mutatis mutandis*, a capacidade de atração das imagens das épocas subsequentes, as procissões, a prática de vestir as imagens, a oferta de *ex-votos* ou a crença no seu poder taumatúrgico são fenómenos de sempre. As perguntas sobre as imagens devocionais que lançámos no início deste texto permanecem, independentemente das imensas mudanças mentais, sociais e culturais que nos separam do passado mais longínquo ou mais próximo. Podemos resumi-las a uma só: quais são os seus usos no presente?

Na sequência do que ficou escrito, apresentamos agora as diversas leituras e análises presentes nos 19 artigos, da responsabilidade de autores de diversas nacionalidades que compõem este volume da CEM.

Nicolas Reveyron sublinha que, longe de constituir um aspeto secundário da arquitetura religiosa, a organização material do espaço cultural estabelece um diálogo necessário com o edifício, mas também com a instituição que abriga, traduzindo alguma coisa da sua identidade histórica e espiritual. Recorrendo à documentação dos séculos XV e XVI e aos dados recolhidos pela arqueologia, o autor demonstra que a organização espacial da igreja de Saint-Nizier de Lyon não recebeu alterações entre a Alta Idade Média e aqueles séculos. A cripta no cruzeiro, o altar sobre a cripta, o altar-mor e, na testeira da abside, a imagem da Virgem, objeto de culto e de peregrinação, mantiveram a sua relação espacial. No artigo *L'image de Santa Maria citra Montes à Saint-Nizier de Lyon: le rôle de de la composition de l'espace ecclésial dans l'organisation d'un culte*, Reveyron traça um percurso pela história monumental da igreja, radicalmente transformada na Época Moderna,

13 CAMPS I SÒRIA, 2019: 1-42; 2020: 395-427.

notando que o facto mais marcante dessa história é a estabilidade das instalações litúrgicas. Com origens lendárias, a imagem de *Santa Maria citra Montes* e o seu culto configuram-se como elementos centrais da articulação do espaço.

Gabriela Benner, no artigo *A la luz de un candelabro: el exvoto judío de la Fiesta de la Dedicación*, traz um dado novo sobre objetos devocionais no contexto do judaísmo, ao desenvolver um estudo sobre os candelabros de Janucá (Hanukkah), de oito braços, relacionados com a Festa das Luzes, estreitando a sua relação com o ritual hebraico e assumindo-os como *ex-votos* judaicos, comparando-os com a prática cristã, apesar de os *ex-votos* não existirem no judaísmo. A festa dura oito dias e os candelabros de Janucá recordam a vitória da luz sobre as trevas, metáfora dos feitos heroicos dos guerreiros macabeus e da libertação do povo de Israel. Integram os *Judaica*, conjuntos de objetos usados em rituais judeus, objetos belos capazes de honrar os mandamentos de Deus. A relação desta prática com o Cristianismo e a obrigatoriedade de se manter uma luz sempre acesa em frente ao Santíssimo é evidente e recorda o cruzar e perpetuar das tradições do Mediterrâneo Oriental.

Convocando a investigação dos últimos anos sobre o *corpus* de altares medievais no noroeste peninsular, Javier Castiñeiras López centra a sua reflexão nos altares da época românica, recorrendo a exemplares que se conservam ou que podem entrever-se nas fontes escritas e iconográficas. O autor do artigo *Discursos litúrgicos en piedra y metal: de los altares de Oviedo, Sahagún y Compostela a los de Mondoñedo, Ribas de Sil y O Incio* insere o fenómeno no contexto religioso reformista dos séculos XI e XII, recordando os cânones e determinações do Concílio de Coyanza (1055) e dos concílios compostelanos (1061 e 1063). Apesar de concluir que a maior parte das peças conhecidas dá resposta às determinações dos processos reformistas, o autor afirma que outros exemplares apresentam soluções formais e iconográficas devedoras da tradição altimedieval. Estes exemplares demonstram que a variedade convida a não concluir sobre a uniformidade da produção artística na época românica.

Sara Carreño, no artigo *La muerte de Cristo en la Galicia medieval: un recorrido por los medios y formas de las imágenes escultóricas del Crucificado*, centra-se nas imagens produzidas na Galiza entre os séculos XIV e XV, em madeira e em pedra. A autora apresenta uma classificação tipológica realçando o incremento da variedade de tipologias no século XIV assim como a diversificação das funções. Presentes junto ao altar, transportadas em procissões ou participando nos rituais funerários, as imagens são também objeto da dramatização ocorrida durante a Semana Santa. A *Depositio Crucis*, cuja evidência documental remonta ao século X, teve particular expressão entre os séculos XIII e XVI, concluindo a autora que é justamente naquele quadro cronológico que se generaliza a utilização de imagens de Cristo articuladas. Entre a produção pétreia em relevo, destaca as

imagens de Cristo Crucificado presentes na escultura funerária, já que é neste contexto que se encontra um maior número de exemplares.

Os milagres de São Tiago e a interação entre a imagem e o texto configuram o fio condutor do artigo de Marta Cendón, *Santiago el Mayor, taumaturgo: textos e imágenes medievales para sus milagros* post mortem. O *Liber Sancti Iacobi* (livro II) relata os milagres do santo nos caminhos de peregrinação a Compostela e na própria catedral. Tomando como ponto de partida as imagens que os representam, a autora dedica-se à pesquisa sobre os milagres mais representados, os aspectos que se destacam na representação e os principais significados em função dos suportes em que foram plasmados. Traçando um percurso sobre a representação na iluminura, na pintura mural e na pintura sobre tábuas, a autora conclui que entre o conjunto de milagres recolhidos nem todos mereceram a mesma fortuna representativa, o que se deverá às diversas fontes então utilizadas.

Convocando o poder taumatúrgico de São Tiago Maior, David Chao Castro realça o facto milagroso ocorrido durante a Paixão do Santo no artigo *El milagro en la pasión del apóstol Santiago el Mayor: imágenes medievales para el relato hagiográfico*. A sua análise centra-se na recreada tradição hagiográfica e na revisão de relatos e tradições. O milagre exercido a partir da condição taumatúrgica concedida a Tiago por Cristo: a cura de um homem paralisado é o motivo decisivo para a conversão do escriba Josias. No entanto, a representação iconográfica deste evento não foi muito abundante nos séculos românico e gótico, ao contrário do batismo de Josias e, sobretudo, da sua decapitação juntamente com o próprio apóstolo.

Cecília Cardoso trabalha a materialidade das imagens sacras, concretamente os materiais e técnicas envolvidos na sua execução, antes de estas assumirem valores de intermedialidade. A partir do caso de estudo da Casa Arte Sacra Fânzeres, a autora conduz o leitor pelas várias fases de execução de uma peça, desde a escolha da matéria-prima à elaboração dos moldes, douramento e estofado, aplicação de olhos em vidro, inclusão de atributos executados por ourives do concelho e vestimentas bordadas por artesãos locais. Estas matérias conferem «vida» às imagens, nobilitando-as e garantindo o triunfo da «forma» sobre o «informe» da matéria e a elevação dos fiéis ao Sagrado.

Tina Bratuša, em *Between devotional practice and propaganda: miraculous images of the Virgin Mary in Marian pilgrimage churches in Slovenian Styria*, expõe a afirmação do culto mariano na Eslovénia durante a Época Moderna, com a consequente edificação de santuários e incremento das peregrinações de que foram alvo, que a autora particulariza a partir de dois estudos de caso: o santuário de Sladka Gora e o de Zagorje. A existência de cerca de 60 igrejas com imagens milagrosas confere, no entender da autora, uma identidade cultural muito própria ao país. Erguidos maioritariamente durante o avanço turco e no período da Contrarreforma, estes destinos piedosos assumem-se como espaços de memória

devocional, mas também de resistência religiosa e política. Lendas e narrativas expostas em livros de milagres ou registadas nas pinturas murais das igrejas atestam a fusão de rituais profundamente enraizados no território, alguns de origem romana, perpetuados através dos rituais e práticas cristãos.

Milagre e devoção: o contributo das crônicas franciscanas para o estudo de imaginária devocional encontrada no Brasil (séculos XVI e XVII), da autoria de Rafael Ferreira Costa, expõe a importância das crônicas franciscanas como veículo fundamental para o conhecimento das devoções afetas à ordem, mas também como fonte fundamental para colmatar lacunas provocadas pelo desaparecimento de uma parte significativa da imaginária dos séculos XVII-XVIII destas instituições, nos últimos 200 anos. Através dos relatos de feitos milagrosos, aborda-se o papel das imagens não só nos espaços sacros, mas, também, nas práticas e rituais litúrgicos. O autor reforça, também, o envolvimento de gentios e indígenas em episódios prodigiosos, representativos do sincretismo que marcou a evangelização e devoção da Terra de Vera Cruz. As imagens atuaram, neste sentido, como veículos de afirmação política e religiosa no território, contra os inimigos da fé, encabeçados pela ameaça holandesa no território. O texto recorda, ainda, a função taumaturga das mesmas e o caráter pedagógico que suscitam, através da aplicação de castigos exemplares aos que atentam contra a sua integridade e dignidade.

Práticas de devoção no cinema: uma análise de La Passion de Jeanne d'Arc de C. T. Dreyer (1928), artigo da autoria de Hugo Barreira, propõe uma leitura da representação de práticas devocionais no cinema, conjugando a imagem em movimento com as distorções expressionistas e uma estilização volumétrica e plástica de herança cubista ou da pintura metafísica de Chirico. A distância entre a figura histórica e a sua memória parece esbater-se progressivamente ao longo do filme, culminando na cena final e na identificação de Joana d'Arc com a própria França e com o tempo e pessoa do observador. Dreyer evita, desta forma, o afastamento do discurso panegírico do épico histórico. Ao confrontar o observador com a dimensão humana de Joana D'Arc, reconfigurando os papéis de observador e de personagem, proporciona uma experiência devocional na primeira pessoa e as consequências da defesa das próprias convicções. Segundo Hugo Barreira, emulando Cristo e Sua Mãe, Dreyer apresenta um modelo de santidade e devoção que culmina num duplo martírio: pela fé e pela França.

A partir de um longo estudo evolutivo em torno da iconografia de São Cristóvão, na região da Valáquia (Roménia), Silvia Marin Barutcieff, em *Once upon a time there was a handsome man. The virtue of a Saint travelling across South-Eastern Europe*, transporta-nos para regiões onde se cruzam as tradições gregas ortodoxas com as das comunidades romenas em torno do Danúbio. A autora desenvolve a representação cinocéfala do santo no interior e exterior dos muros das igrejas e em diversos suportes, muito expressiva a partir do século XVIII.

Explica, igualmente, como a expansão territorial, o cruzar de modelos e a imaginação popular geraram mutações na iconografia do santo. Os polos contraditórios de Feio/Belo cruzam-se, convertendo o gigante com cabeça de cão num outro com cabeça de cordeiro, metamorfose hagiográfica mais conforme à santidade cristã e à valorização das virtudes de São Cristóvão.

João Fernandes estuda *A Procissão de Cinzas da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto: reminiscências profanas das imagens e práticas sociais*, ato litúrgico que ocorria na Quarta-Feira de Cinzas, dia de contenção e penitência que se segue ao irracional e desmesura próprios do Carnaval que a antecede. Os andores e as respetivas imagens são analisados na sua materialidade, mas também pela reverência do seu transporte e pelo impacto que os mesmos exerciam sobre os fiéis, despoletando comportamentos de veneração e devoção perante a passagem dos andores e dos disciplinantes, mas, também, de natureza mais profana, alheios à solenidade exigida no contexto, com a tónica da provocação e apelo ao riso dos observadores. A originalidade do texto reside na exposição da interação entre participantes ativos (os figurantes) e passivos, que assistem ao desfile pelas ruas da cidade. Para além da realidade física do préstito, nomeadamente a animação das imagens articuladas e o recurso a figurantes reais, com a descrição de algumas imagens articuladas, o autor foca-se nos comportamentos dos seus intervenientes, conferindo uma dimensão antropológica e social ao estudo.

Manuel Joaquim Moreira da Rocha e Sofia Nunes Vechina, em *Imagens da Via Crucis: cenários de ritualização, sacralização e devoção, no norte e centro de Portugal*, abordam estes vestígios materiais enquanto fenómenos exteriorizados de espiritualidade e devoção popular. Debruçando-se particularmente no exemplo dos Passos de Ovar, os autores cruzam as relações entre a realidade material, patente nas estruturas arquitetónicas, imagens e outros objetos litúrgicos, com a vertente imaterial inerente ao ritual processional e respetivas dimensões sensoriais. As *Via Crucis* sacralizam o território, atuam como marcadores do tempo e afirmam-se como elementos de coesão social de uma comunidade. As arquiteturas e as imagens a elas afetas corporizam e ampliam a «dimensão sensorial do ritual», na linha de Collomb e Rihouet.

Em «*O Diabo anda à solta*»: *o culto a São Bartolomeu na Foz do Douro*, Marisa Pereira Santos aborda a necessária relação entre os cultos e imagens de devoção e a afirmação de práticas de carácter lúdico, agregadoras de múltiplas referências culturais, que incluem a longa e enraizada tradição dos banhos santos. A festa religiosa em honra de São Bartolomeu deu lugar, na paróquia de São João Batista da Foz do Douro, ao Cortejo dos Trajes de Papel, realizado no domingo próximo ao dia 24 de agosto, data da festa litúrgica do santo. O estudo evolutivo das práticas festivas em São João da Foz do Douro e a sua comparação com outras realidades vigentes do norte do país reafirmam o interesse antropológico deste

estudo, enquadrando-se no âmbito da valorização do património imaterial. Demonstra, igualmente, como, a partir de um aprofundado estudo de história local, é possível chegar a uma compreensão mais alargada da cultura global, de amplo espectro cronológico e geográfico: os banhos santos, banhos propiciatórios ou rituais de iniciação que comungam da mesma raiz.

A relação entre a dimensão visual das imagens e o seu papel intermedial com Deus é também abordada em *Os Santos d'Afurada. Arte, devoção e comunidade. Dimensão artística, devocional e antropológica*. Neste artigo, as autoras Cátia Oliveira, Ana Cristina Sousa e Maria Leonor Botelho estudam o percurso de dez imagens e uma Via-Sacra criadas pelo escultor Altino Maia, entre 1955-1957, para a nova igreja paroquial de São Pedro da Afurada. O artigo acompanha o percurso conturbado das peças, desde a receção e reação negativa dos fiéis até à sua retirada da igreja e encerramento em armários da sacristia, em 1999. O texto explora a nem sempre fácil relação entre os valores artístico e devocional que as imagens assumem enquanto fenómenos construídos de fé, independentemente das características matéricas e plásticas de que se revestem.

Antonio Santos Márquez aborda o culto em torno do relicário de Santa Verónica conservado na capela de Nuestra Señora de la Antigua, da catedral de Sevilha. A imagem milagrosa, mediadora privilegiada dos cristãos nos épicos tempos da Reconquista Cristã, foi alvo de grande devoção na cidade andaluza no decurso da Época Moderna. O estudo demonstra como a veneração e a determinação dos fiéis em visualizar as imagens condicionam o seu percurso pelos espaços sacros, bem como as transformações artísticas e sumptuárias dos mesmos. Por outro lado, o declínio das devoções torna «invisíveis» essas imagens e explica a adaptação dos antigos objetos de veneração a novos usos.

Tiago Moita assina o artigo *O culto ao Menino Jesus a partir do Santuário Mariano (1707-1723): imagens e devoções*. Através desta obra referencial, o autor reflete sobre as imagens milagrosas do Menino Jesus e respetivas práticas devocionais, tema muito difundido pelos franciscanos, em particular nas casas femininas da ordem. A devoção à Virgem e à humanidade de Cristo refletiu-se, em primeiro lugar, no culto à Infância e Paixão de Cristo. A partir do século XIV, as imagens autónomas do Menino Jesus conquistaram um lugar especial nos espaços sacros. Dotadas de vida, estas imagens ultrapassam a condição da materialidade e, mais do que imagens-objetos, podem ser encaradas como «imagens-pessoas», que falam, que alteram a expressão do rosto, que crescem, sangram e se ferem, resistem à destruição, que se manifestam de forma prodigiosa ou milagrosa, que protegem e curam e, por isso, são alvo de roubo ou de «empréstimo» temporário. Estes fenómenos atribuem uma forte carga de sacralidade a estas imagens que, ultrapassando a sua condição material, permitem aos fiéis adorar «o protótipo sagrado que nelas se representava».

Sónia Duarte apresenta o primeiro ensaio, no âmbito da historiografia da arte portuguesa, sobre o levantamento e estudo da imagem de Santa Cecília na arte em Portugal no artigo *Imagens de Santa Cecília na Pintura Portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos*. Partindo da organização da imagem em sete tipologias predominantes — martírio; êxtase; individualmente sentada ou de pé tangendo um instrumento musical em voga como o cravo, o órgão positivo, a harpa ou a cantar por um livro de música com caracteres epigráficos e pseudoepigráficos; sentada ou de pé acompanhada de um anjo; inserida na corte celestial em temas marianos, cristológicos ou escatológicos; ou numa alegoria sacra retratando uma mulher virtuosa e de elevado talento musical —, a autora elenca aspetos relativos à sua devoção, apontando as fontes e modelos usados pelas oficinas de pintura na sua representação, assim como os usos e funções da imagem ceciliana em território nacional.

Uma série de testamentos datados da primeira metade do século XV, provenientes de Tournai, é analisada por Thor-Oona Pignarre-Altermatt. No seu artigo *Image et dévotion domestique. Enquête à partir de testaments tournaisiens du XV^e siècle*, a autora refere que a análise dos dispositivos materiais da devoção doméstica convida a ultrapassar a dicotomia tradicional entre a devoção, que releva da esfera privada da casa, e a liturgia, que estaria limitada à igreja. Constata que os testadores se apropriam dos usos eclesiais e conferem às suas devoções domésticas uma forma litúrgica assente no modelo eclesial. O culto doméstico comportava uma dimensão sensorial, uma vez que implicava ativamente o corpo do fiel, através da oração, dos gestos e dos rituais na «ativação das imagens». Thor-Oona Pignarre-Altermatt conclui ainda que, em virtude da sua natureza figurativa, o papel das imagens não estava limitado ao dos ornamentos litúrgicos. A contemplação espiritual dos temas e das figuras sagradas passava pela contemplação das imagens, «contemplation tout esthétique qui faisait la part belle aux accidents de la matière et du visible».

Lúcia Rosas
Ana Cristina Sousa

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1984). *Religiosidade Popular e Ermidas*. In ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de. *Religiosidade Popular*. Porto: Centro de Estudos Humanísticos, Ministério da Cultura — Delegação Regional do Norte, pp. 75-83. (*Studium Generale — Estudos Contemporâneos*; 6).
- CAMPS I SÒRIA, Jordi (2019). *Wooden sculpture in Romanesque Iberian Peninsula: a wide and attractive panorama. Lines of research*. «Medievalista». 26 (jul.-dez.) 1-42.
- CAMPS I SÒRIA, Jordi (2020). *Images and altar structures in Romanesque Catalunya: a restored Virgin and Child in the Museu Nacional d'Arte de Catalunya*. «Medievalia. Revista de Estudios Medievales». 23:1, 395-427.

- CHRISTIAN JR., William A. (1981). *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. New Jersey: Princeton University Press.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2011). «Este rey tenno que enos ídolos cree»: imágenes milagrosas en las «Cantigas de Santa María». In FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUSA, Juan Carlos. *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María*. Madrid: Patrimonio Nacional; Testimonio Compañía Editorial, pp. 523-559. Vol. II: *Códice Rico, Ms T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2013). *La experiència de las imágenes. Cuestiones y bibliografía. «Codex Aquilarensis»*. 29, 23-26.
- KESSLER, L. Herbert (2004). *Seeing Medieval Art*. Ontario; New York: Broadview Press.
- PALAZZO, Éric (2010). *Art et liturgie au Moyen Âge. Nouvelles approches anthropologique et épistémologique*. «Anales de Historia del Arte». 20:1, 31-74.
- SANSTERRE Jean-Marie (2002). *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e-XI^e siècles*. In *Roma fra Oriente e Occidente*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, pp. 993-1052.
- SANSTERRE Jean-Marie (2020). *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes*. Madrid: Akal.
- SANSTERRE, Jean-Marie; HENRIET, Patrick (2009). *De l'«inanimis imago» à l'«omagem mui bella»: méfiance à l'égard des images et essor de leur culte dans l'Espagne médiévale (VI^e-XIII^e siècle)*. «Edad Media. Revista de Historia». 10, 37-92.
- SUREDA I JUBANY, Marc (2012). *La Imagen en el altar. Reflexiones sobre localización, propiedades y utilidades de la imagen esculpida a partir de ejemplos catalanes del medioevo*. «Codex Aquilarensis». 28, 23-26.
- ZIEMBA, Antoni (2021). *The Agency of Art Objects in Northern Europe, 1380-1520*. Berlin: Peter Lang.

IMAGEM
E DEVOÇÃO

PRÁTICAS DE DEVOÇÃO NO CINEMA: UMA ANÁLISE DE *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* DE C. T. DREYER (1928)*

HUGO BARREIRA**

Resumo: *La Passion de Jeanne d'Arc (1928), realizado por C. T. Dreyer, representa um marco cinematográfico na representação de temas religiosos.*

Pondo de parte narrativas convencionais, fechadas e declamatórias, e concentrando-se na interação entre imagens semi-isoladas, que apelam aos múltiplos sentidos, o filme transfere para o observador a tarefa de animar as imagens e de lhes conferir um significado global. O filme de Dreyer é celebrado pelas suas características formais, embora se situe no crepúsculo do cinema mudo. Através deste artigo, propomos uma exploração da representação de práticas devocionais no cinema através de uma análise do filme de Dreyer, combinando abordagens dos estudos fílmicos e dos estudos visuais, estabelecendo relações entre as suas imagens e outros meios.

Palavras-chave: Cinema; Pintura; Religião; Paixão; Dreyer.

Abstract: *La Passion de Jeanne d'Arc (1928), directed by C. T. Dreyer, marks a breakthrough with cinema depictions of religious subjects.*

Setting aside conventional narratives, closed and declamatory, and concentrating on the interaction between semi-isolated images, appealing to multiples senses, the film transfers to the observer the task of animating and conferring global meaning to them. Though, in the twilight of silent cinema, Dreyer's film is celebrated by its formal characteristics. Through this article, we propose to explore the representation of devotional practices on cinema through an analysis of Dreyer's film, combining visual and film studies approaches and establishing connections between its images and other media.

Keywords: Cinema; Painting; Religion; Passion; Dreyer.

INTRODUÇÃO

O ano é 1928. Após uma onerosa produção a cargo da Société Générale de Films, estreia *La Passion de Jeanne d'Arc*¹, na Dinamarca e em França. O realizador, dinamarquês, Carl Theodore Dreyer (1889-1968), chegara a Paris em 1926 e interessou-se por Joana d'Arc consultando Pierre Champion que publicara as transcrições do seu julgamento². Este filme mudo estreava quase um ano após *The Jazz Singer* ter demonstrado o sucesso do cinema sonoro e quando, pela mesma altura, se estreava o primeiro filme totalmente falado, *Lights of New York*. Os dias do silêncio estavam contados, pelo que é inevitável colocar *La Passion*, no canto de cisne do cinema mudo, entre as mais sofisticadas produções cinematográficas de um tempo marcado pelas fervilhantes vanguardas históricas, ou mudas, de ambos

* Devotional practices on cinema: an analysis of *La Passion de Jeanne d'Arc* de C. T. Dreyer (1928).

** FLUP/CITCEM. Email: hbarreira@letras.up.pt.

¹ Será referido como *La Passion*.

² NISSEN, [s.d.].

os lados do Atlântico, bem como pelo *modus operandi* consolidado em Hollywood. Para autores como David Bordwell³, no seu tempo, *La Passion* podia ser visto como uma obra que nos transportava para um mundo em que as regras estabelecidas da narrativa fílmica clássica (que constituem a base do cinema como o conhecemos) pareciam não existir, característica partilhada por outros filmes de vanguarda coevos. Tal contribui para que *La Passion* se mantenha uma experiência fascinante ainda na atualidade.

Inúmeras linhas se escreveram sobre o filme e quem vê as suas imagens dificilmente esquece o rosto de Maria Falconetti, sem caracterização, e a sua identificação com Joana d'Arc, apesar da fortuna fílmica do tema. Neste artigo, cruzamos metodologias dos estudos fílmicos, dos estudos visuais e da História da Arte. Das muitas análises fílmicas⁴, é inevitável referir o profundo e pioneiro estudo de Bordwell, que não tem, porém, como fonte o último restauro, de 1985. Uma comparação com o filme permite, no entanto, perceber que a sua leitura, que serve de referência à maioria dos estudos posteriores, se aplica *grosso modo* à versão restaurada. A produção científica sobre Dreyer é prolixa e, além das leituras de caráter monográfico⁵, incorpora abordagens transversais, tais como a da relação de *La Passion* com as vanguardas e práticas artísticas⁶, ou os estudos de caráter performativo⁷, bem como na representação das imagens religiosas no cinema⁸, para referirmos apenas os principais exemplos. Reunindo um conjunto de recursos arquivísticos e bibliográficos, o sítio dedicado a Dreyer no Instituto de Cinema Dinamarquês (Det Danske Filminstitut)⁹ foi fundamental para o acesso a fontes que documentam a produção e os seus aspetos técnicos e formais.

Com este texto, o nosso objetivo foi, porém, afastar-nos dos lugares mais explorados pela maioria das abordagens existentes, centradas na linguagem ou na narrativa de Dreyer, para, partindo delas, mergulharmos no mundo das imagens propondo novas hipóteses interpretativas para a incrível construção imagética que é *La Passion de Jeanne d'Arc* enquanto uma dupla experiência de devoção, religiosa e patriótica. A cópia analisada foi a versão restaurada de 1985, a mais aproximada que se conhece da original, disponibilizada na plataforma Filmin¹⁰.

³ BORDWELL, 1981: 66-92.

⁴ ARNHEIM, 1957; SCHRADER, 1972.

⁵ GÓMEZ GARCÍA, 1996; DULCE SAN MIGUEL, 2000a.

⁶ DIXON, 1999; DULCE SAN MIGUEL, 2000b.

⁷ ST. PIERRE, 2018; GREIG, 2019.

⁸ BAUGH, 1997.

⁹ *Carl Th. Dreyer*, [s.d.].

¹⁰ Sobre as versões do filme vide LARSEN, [s.d.]. As citações fílmicas são feitas sob a forma de [HH:MM:SS].

1. IMAGENS DE UM UNIVERSO PARALELO

Na linguagem fílmica, a continuidade garante a coerência da montagem e permite a inteligibilidade da história através de um conjunto de articulações temporais e espaciais. As imagens de Dreyer transportam-nos para um universo paralelo em que as leis fílmicas não se aplicam. Os seus espaços são estranhamente tortuosos e comprimidos, as distâncias entre elementos são incoerentes, as suas personagens parecem flutuar no espaço.

As diversas imagens produzidas, onde abundam os planos muito próximos pelos quais o filme é famoso, são articuladas por uma montagem que parece mais preocupada em proporcionar experiências sensoriais ao observador e menos em dar-lhes sequência lógica¹¹. Tudo isto resulta, como Bordwell e outros autores demonstram, não só da consciente citação e quebra das regras da linguagem fílmica e, especialmente, da continuidade, mas também de posicionamentos pouco convencionais da câmara no espaço, de movimentos da mesma que parecem contrariar o movimento das personagens, de ângulos de filmagem inusitados e de composições desconcertantes.

Uma vez que o filme foi filmado em sequência (garantindo, *a priori*, a continuidade da edição final), tal foi uma escolha deliberada do realizador. Para melhor compreender o impacto das imagens, devemos ter em atenção que as regras compositivas e narrativas do cinema se estabelecem a partir de uma cultura visual onde concorrem a pintura, a ilustração, a fotografia, o teatro, a literatura, a música, a arquitetura, entre outras, e onde a perspetiva linear tem uma importância basilar. Assim, a perplexidade que emana das imagens de Dreyer, e de outros filmes de vanguarda, deve ser compreendida não apenas à luz da cultura cinematográfica, mas também à luz da cultura visual na qual aquelas se enquadram.

Na sua análise, Bordwell preocupa-se em acompanhar o leitor numa viagem pelos pontos de união e de fragmentação do filme, considerando Joana o elemento unificador da estrutura. No nosso entendimento, porém, o autor parece menorizar o papel do observador nesta forma diferente de conceber imagens. Assim, nas palavras do realizador:

*What counted was getting the spectator absorbed in the past; the means were multifarious and new. [...] What streams out to the possibly moved spectator in strange close-ups is not accidentally chosen. All these pictures express the character of the person they show and the spirit of that time*¹².

¹¹ Vide BARRETT, 2018.

¹² DREYER, 1999.

A incoerência de alguns planos, maioritariamente nos diálogos com Joana, parece-nos ser uma atitude consciente em Dreyer, transportando-nos para o centro da experiência devocional da Donzela. O próprio realizador admitiu não se preocupar com reconstituições de época no que diz respeito à indumentária¹³, por exemplo. Não deixou, porém, de estudar meticulosamente os documentos coevos, como vimos, ou de fazer construir cenários em escala quase natural baseados em fontes autênticas¹⁴, embora estes nunca sejam visíveis integralmente no filme, para que a câmara neles pudesse circular livremente, sem comprometer a vivência dos mesmos no processo de representação dos atores e de filmagem.

Apesar de a merecida análise dos cenários e restantes aspetos da produção transcender os objetivos e dimensão deste texto, não deixemos, porém, de atentar na equipa que os concebeu: Hermann Warm, diretor artístico, o cenógrafo alemão responsável pelos cenários de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), juntamente com Reimann e Röhrig, que expandem para o universo fílmico as práticas do expressionismo¹⁵; o pintor Jean Hugo, membro dos circuitos da vanguarda artística francesa, na sua única colaboração fílmica; o alemão Arno Richter, que colaborara com Murnau em *Fausto* (1926)¹⁶. Existe até uma certa afinidade compositiva com os enquadramentos de Murnau, tal como fora já apontado em alguns estudos. Hugo e a sua esposa Valentine, também pintora, foram igualmente responsáveis pelo guarda-roupa¹⁷.

Uma breve análise dos alçados e plantas dos cenários, da autoria de Warm¹⁸, bem como da maquete¹⁹, transporta-nos para uma combinação de reconstituições de sabor historicista (a planta da capela de Rouen, por exemplo), com distorções expressionistas e uma estilização volumétrica e plástica de herança cubista ou da pintura metafísica de Chirico²⁰. O resultado é tão sofisticado e inquietante como a relação do trabalho de câmara com os mesmos, a cargo de Rudolph Maté²¹, assistido por Gösta Kottula e Louis Née, que viria a colaborar no ano seguinte com Epstein em *Finis Terrae*²². As peças desenhadas por Warm apresentam, a vermelho, as partes móveis do cenário, necessárias para os movimentos de câmara. Note-se que, na sua maioria, o chão é também amovível, permitindo os abundantes planos em contrapicado.

13 DREYER, 1999.

14 TYBJERG, [s.d.]. Vide *The Sets for 'Jeanne d'Arc'*, [s.d.].

15 Vide BARREIRA, 2017.

16 Arno Richter, [s.d.].

17 Sobre a ligação de Dreyer com o casal Hugo vide DIXON, 1999.

18 *La Passion de Jeanne d'Arc* — Tegninger, [s.d.].

19 *La Passion de Jeanne d'Arc* — Modeller, [s.d.].

20 Bordwell faz igualmente algumas associações ao cubismo.

21 Rudolph Maté, [s.d.].

22 Para a ficha técnica completa de *La Passion* vide TYBJERG, [s.d.].

Filmado em película pancromática, a qual capta amplamente o espectro luminoso, o trabalho de fotografia tirará, como veremos, grande partido do detalhe, o que é visível nos atuais restauros em alta-definição. As qualidades plásticas dos cenários, nomeadamente a sua estilização e crueza, resultavam, assim, ainda mais impactantes sensorialmente, contribuindo para que o espectador se deixe absorver pelo passado, como era desiderato do realizador.

Aqui reside um dos paradoxos do filme. Embora Dreyer afirme querer afastar-se das representações históricas do seu tempo, pensamento que deve ser lido no sentido das práticas transpostas do teatro académico para o cinema dos épicos históricos, o criterioso estudo das fontes coevas sobre a vida de Joana por parte do realizador e do consultor histórico, e a recolha aprofundada de iconografia de cronologias aproximadas ao período (como o *Livre des Merveilles* de Jean Mandeville), reinterpretada por Warm²³, fazem com que a sua afirmação evoque preocupações de outra ordem, que podemos interpretar como uma leitura das imagens enquanto sistemas de representação de um *Zeitgeist*.

Deste modo, as imagens criadas por Dreyer e pela sua equipa em *La Passion* podem ser vistas como uma busca consciente e consistente da união de espaços, tempos e respetivas formas e sistemas de representar e pensar a imagem sincreticamente combinadas à luz de uma leitura moderna para criar uma experiência que, nas palavras do realizador seria: «what I wanted, my feeling and my thought: realized mysticism».

2. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE JOANA D'ARC

A devoção a Joana d'Arc (c. 1412-1431) conheceu um forte incremento ao longo do século XIX e nos inícios do século XX, processo para o qual muito contribuíram as correntes de pensamento românticas e nacionalistas²⁴.

O papel da pastora que, após uma série de experiências místicas que legitimavam a pretensão do futuro Carlos VII, se torna determinante na Guerra dos Cem Anos, é sobejamente conhecido, chefiando os exércitos franceses e conseguindo vitórias contra os ingleses, permitindo a coroação de Carlos em Reims em 1429. Dois anos depois, Joana, derrotada, é entregue aos ingleses e a um tribunal eclesiástico seu partidário que a procura condenar por heresia. O desfecho do processo, conduzido em Rouen, é a morte de Joana, queimada viva na Praça do

²³ Sobre a pesquisa de H. Warm para os cenários *vide* Brita Martensen-Larsen (em Dinamarquês) em *The Sets for 'Jeanne d'Arc'*, [s.d.].

²⁴ É fundamental, para uma compreensão mais aprofundada da produção, explorar a polémica em torno da escolha de Dreyer, um estrangeiro, para a realização de um filme tão nacionalmente conotado, bem como a importância de Falconetti ou de Artaud na interpretação, para o que recomendamos a leitura dos estudos referenciados na bibliografia final.

Vieux-Marché a 30 de maio. A partir de 1452, o processo é reaberto, e Joana é reabilitada, sendo considerada uma mártir²⁵.

Segundo Réau, o culto oficial da Donzela (*La Pucelle*), como também é conhecida, centrava-se em Orleães, e, devido ao seu papel na salvação do reino de França, redimindo as ações de Isabel da Baviera, mãe de Carlos VII, associada ao processo de sucessão, era equiparada à Virgem Maria, que havia redimido o pecado de Eva. Uma outra associação, decorrente da sua valentia, era Judite, heroína dos Israelitas, como é exemplo a iluminura de *Le Champion des dames* de Martin Le Franc (1440)²⁶. Não existindo imagens coevas ou autênticas, a iconografia de Joana cresce sobretudo ao longo do século XIX, classificando-se, segundo Réau, em três tipos: a pastora que escuta as vozes; a guerreira envergando armadura e segurando a espada e o estandarte; Joana d'Arc queimada viva em Rouen²⁷. Não podemos ignorar, porém, que para a criação destas representações concorreu não só a produção de imagens de carácter devocional, mas também a produção de imagens que se filiam na tradição da pintura e da ilustração de temas históricos. Apresentamos, em seguida, uma breve panorâmica da sua iconografia focada na articulação com o filme²⁸.

Do amplo manancial de imagens, salientam-se as representações escultóricas, muitas delas equestres, em que Joana aparece como guerreira, e as bidimensionais, naturalmente mais abundantes, sobre as quais nos debruçaremos. Em 1824, Joana é representada no seu interrogatório por Delaroché, destacando-se o seu rosto contrastante com a grotesca figura do cardeal, e, em 1843, o alemão Stilke representa-a amarrada à estaca entre o fumo do martírio, elementos que veremos utilizados por Dreyer.

A sua representação por Ingres (1854), armada, com espada e estandarte, poderá ter sido um protótipo de numerosas ilustrações na viragem para o século seguinte, perpetuando representações mais antigas do segundo tipo apontado por Réau. Com a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), Joana d'Arc torna-se o símbolo por excelência da libertação da nação. As representações do último quartel do século XIX, como as de Lepage (1879) ou de Thirion (1876), filiando-se no primeiro tipo de Réau, advêm deste contexto, alimentando uma progressiva analogia entre a devoção religiosa e a patriótica, que reencontraremos no filme de Dreyer.

Com a Terceira República, a renovação do Panteão de Paris dava destaque a Joana enquanto figura nacional. Lenepveu é responsável por um conjunto de pinturas (c. 1890) que poderão encontrar reflexo no filme, nomeadamente a

²⁵ RÉAU, 1997: 203.

²⁶ Vide RÉAU, 1997: 203-204.

²⁷ RÉAU, 1997: 204-205.

²⁸ Para uma leitura de algumas representações de Joana d'Arc vide PELLEGRIN, [s.d.].

representação de Joana na fogueira em Rouen, a qual conheceu ampla difusão sob a forma de estampas²⁹. Destaca-se a cruz que lhe é estendida por um religioso, motivo que Dreyer também utilizará. Um possível protótipo, sob a forma de imagem devocional, *Martyre de Jeanne d'Arc*, produzida pela Maison Bonamy, remonta a 1840³⁰. O interesse na figura de Joana ecoou igualmente fora de França, como na jovem armada e ajoelhada de Millais (1865), onde se destaca a expressão frontal que reencontraremos no filme. O cinema também a representa cedo, com *Jeanne d'Arc*, de 1900, de Méliès, numa sucessão de feéricos *tableaux vivants*. A viragem para o novo século traz outras representações relevantes para a análise, tais como as ilustrações de Boutet de Monvel (1896) para um livro infantil dedicado à vida de Joana, ou as pinturas de Maurice Denis, como *La communion de Jeanne d'Arc* (1909).

A sua beatificação, pelo papa Pio X, ocorre em 1909, e a canonização, pelo papa Bento XV, em 16 de maio de 1920³¹, tornando Joana uma das padroeiras de França. Entre a beatificação e a canonização, a Grande Guerra incrementa esta devoção de dupla natureza. A sua imagem, enquanto guerreira e mártir, anima a propaganda em 1914, com o bombardeamento alemão da Catedral de Reims, originando imagens em que Joana confronta o inimigo, sendo também utilizada em cartazes nos países aliados.

Influenciados pela revalorização da arte medieval, bem como pelos movimentos que se afastavam da espacialidade tradicional, os pintores que abriam caminho para o modernismo pareciam comungar na procura de libertação dos cânones da pintura, através de modelos ou práticas que os questionassem ativamente, tal como Dreyer e os cineastas de vanguarda faziam com a linguagem fílmica.

3. A PAIXÃO DE JOANA D'ARC

O filme começa por nos apresentar a sua fonte, sob a forma de uma filmagem coeva do manuseamento das transcrições originais do julgamento e da sua absolvição, demonstrando que o que vamos ver provém de uma realidade histórica. O texto que precede estas imagens poderia sair também de um documentário, salientando a importância nacional e mundial da figura de Joana d'Arc e demonstrando a exatidão do documento.

Neste mesmo texto, Dreyer apresenta-nos a sua opção iconográfica — uma jovem patriótica e devota — Joana, a mártir:

²⁹ PELLEGRIN, [s.d.].

³⁰ PELLEGRIN, [s.d.].

³¹ RÉAU, 1997: 204.

*Jeanne telle qu'elle était — non pas avec casque et cuirasse — mais simple et humaine... une jeune femme qui mourut pour son pays ... et nous sommes témoins d'un drame impressionnant — une jeune femme croyante, confrontée à une cohorte de théologiens aveuglés et de juristes chevronnés*³².

A seleção é deliberada, interessa-lhe o confronto da jovem camponesa iletrada, mas convicta, pretensamente inspirada por Deus para servir o seu país, com a poderosa autoridade eclesiástica, que se refugia na erudição, e que representa na terra a autoridade do mesmo Deus que sancionava o governo da nação.

Na sua relação com o tempo de Joana encontramos, assim, uma experiência e não uma mimésis de natureza epidérmica. Referimos já o papel dos cenários nesta estratégia, auxiliados pelo trabalho de câmara, originando, tal como Bordwell salienta ao longo da sua abordagem, o abandono da profundidade de campo e dos códigos de uma representação perspéctica. Em *La Passion*, como referimos, as figuras parecem suspensas, existindo num universo pictórico em que o realismo fotográfico dialoga com uma construção espacial e de movimentos pouco natural. Esta qualidade paradoxal aproxima as imagens de Dreyer simultaneamente das representações do universo visual do tempo aproximado de Joana, nomeadamente do norte da Europa, e das práticas artísticas das vanguardas coevas do filme, que se procuravam libertar dos cânones académicos marcados pela ilusão da tridimensionalidade.

Além dos aspetos narrativos apresentados por Bordwell, diversos autores são unânimes em salientar as técnicas fotográficas para confrontar Joana, fotografada geralmente com focagem suave, e os seus opositores, os juizes e os soldados, fotografados com um impiedoso contraste que salienta as deformidades³³. Esta dicotomia, entre a beleza serena e entusiasmada de Joana e a caricatura grotesca do seu tribunal é enfatizada pelos apoiantes da Donzela, como o jovem padre Massieu (Antonin Artaud), e acompanha todo o filme aproximando-o do universo visual de Bosch, nomeadamente das representações de Cristo carregando a cruz atribuídas ao pintor ou a seguidores. Esta associação, já apontada por Baugh, transporta-nos também, segundo o autor, para uma assimilação entre a figura de Joana d'Arc e a figura de Cristo, relação também estabelecida por Bordwell. Esta *imitatio Christi* ou imitação da vida de Cristo parece ser o mote da abordagem de Dreyer, bem patente no título: *A Paixão de Joana d'Arc*.

O exemplo mais claro é protagonizado pelos grotescos soldados ingleses que troçam de Joana, açoitando-a, coroando-a com uma coroa de corda e colocando-lhe uma seta como cetro. Enquadrando-a com as mãos, um dos soldados exclama:

³² [00:03:11-00:03:28].

³³ Dreyer proibira os atores de utilizar qualquer tipo de maquilhagem. Vide DREYER, 1999.

«Elle a bien l'air d'une fille de Dieu»³⁴, associando-a ao mundo das imagens e tensionando a tessitura ficcional do filme. Uma vez mais, aproximamo-nos de Bosch, no seu Cristo com a Coroa de Espinhos (c. 1510)³⁵. Outras imagens deste universo pictórico reaparecem na sala de tortura onde abundam os funis, que parecem coroar o desfile de clérigos.

Como salienta Bordwell, e à semelhança do que acontecia com a pintura académica de temática histórica ou religiosa, *La Passion* é um filme feito para quem conhece a história da Donzela, pelo que muito pode ser omitido. Esta economia de meios na palavra escrita confronta, segundo o autor, os dois universos — Joana e os letrados — mas enfatiza também, no nosso entendimento, o carácter lacónico das respostas e dos silêncios próprios da devoção. O filme prima pela ausência do diálogo escrito, mesmo para os padrões da época, como diversos autores salientam. O gesto, mais ou menos subtil, funciona como código narrativo fundamental, dando primazia à imagem e tornando os entretítulos quase redundantes. Alguns exemplos são o momento em que a contagem pelos dedos da idade de Joana é respondida pelo acariciar dos cabelos de um dos clérigos. Por vezes, a reação é mais tardia, tal como no apontar de dedo de Cauchon, presidente do tribunal, simbolizando a sua autoridade terrena, e que mais tarde é utilizado por Joana, apontando para cima, simbolizando a autenticidade da sua devoção.

Outras relações ocorrem quase em sentido de redenção. Um exemplo é a cuspidela na face de Joana por parte de Jean d'Estivet que será, mais tarde, substituída pelas lágrimas. Perante a primeira ação, um dos juizes insurge-se e declara Joana inspirada por Deus, ajoelhando-se a seus pés, sendo afastado pelos soldados ingleses numa ação representada economicamente através do cruzamento de olhares e de fragmentos de lanças. Estes meios transportam-nos, uma vez mais, para o terreno subtil dos códigos da imagem cuja leitura é apenas possível pelo conhecimento prévio da história.

Enfatizando este confronto, Dreyer opta por quebrar uma outra regra e colocar as suas personagens falando diretamente para a câmara. Tal poderia resultar de um plano subjetivo, vendo-se a ação pelos olhos de Joana. Contudo, tal nem sempre acontece, pois, em muitos casos, como no severo interrogatório de Jean Beaupère, parece ser conosco que fala, aproximando-se da câmara, embora esta não se mova em relação a Joana. Semelhante esquema é seguido na administração da Comunhão a Joana, a qual se torna ainda mais impactante enquanto experiência do tão desejado sacramento. Juntamente com as qualidades fotográficas que enfatizam imperfeições e texturas, Dreyer cria uma expe-

³⁴ [00:34:19].

³⁵ National Gallery de Londres.

riência em que as qualidades sensoriais vão muito além da visão e adquirem uma indelével dimensão háptica.

Bordwell demonstrou também como as recorrências contrariam a aparente arbitrariedade da montagem. Um exemplo, o grande plano dos pés agrilhoados de Joana, é uma das primeiras imagens que dela vemos, voltando a aparecer num total de três vezes. A primeira, ao entrar no tribunal, a segunda, ao entrar na sala de tortura e, finalmente, já com os pés descalços, ao descer as escadas da cela para o seu martírio, em maior aproximação às representações cristológicas. Note-se que as correntes são um outro atributo associado a Joana e ao seu futuro martírio, vendo-se, na mesma sequência, uma bíblia, envolta por correntes formando uma cruz, que lhe é trazida para o juramento.

Este padrão trinitário, altamente simbólico, parece conduzir, no nosso entendimento, a Paixão de Joana, naquilo que podemos designar como as suas três tentações, sob a forma de três renúncias à sua dupla devoção: Deus e a pátria. A primeira decorre no tribunal, quando Nicolas Loyseleur se faz passar por aliado de Carlos VII e manda forjar uma carta do rei para persuadir a confissão. Na cela, a Donzela olha para a sombra da cruz projetada pela janela, um atributo que recorrentemente se lhe associa³⁶. Ao aproximar-se, Loyseleur coloca-se no caminho da luz e a cruz desaparece.

Perante as respostas desconcertantes ou os silêncios de Joana, o tribunal opta por outra estratégia, confrontando-a com a sala de tortura. Pela primeira vez, a Donzela desafia o tribunal e, mimetizando o gesto acusatório várias vezes levantado contra si, afirma que dirá que foi coagida. Momentos após o vaticínio, desmaia aos pés de Cauchon. Na cela é sangrada, num momento que Dreyer articula, com evidente significação, à possibilidade de Joana receber a Comunhão. A banquetta, montada na sua cela, recorda a cena inicial, em que o tribunal se reuniu. Estamos perante a segunda renúncia, desta vez ao Corpo de Cristo, uma vez que a condição é confessar. Retorquindo novamente a acusação do tribunal, Joana diz que este é inspirado pelo diabo.

Os padres abandonam a cela, descendo uma escada em cuja parede se desenha um estranho monstro, semelhante a uma ave com cabeça humana que parece regurgitar. O tribunal começa a reunir-se na praça de Rouen. A sombra de um soldado inglês armado prenuncia o confronto final com a população numa alusão recorrente a um inimigo cujo rosto é pouco visível e que nos recorda Eisenstein. O ambiente parece evocar as pinturas de Bruegel, o Velho, com a multidão agitando-se por entre arquiteturas distorcidas e com as rodas de tortura em pano de fundo³⁷.

³⁶ David Bordwell apontara já a recorrência da cruz associada a Joana.

³⁷ BORDWELL, 1981.

Joana é julgada em plena praça, após o coveiro abrir uma sepultura. Enfraquecida por todo o processo, a Donzela assina a confissão, poupando a sua vida e sendo condenada a prisão perpétua. A multidão festeja. Uma prefiguração do destino de Joana ocorre quando um homem grita «Vive Jeanne!»³⁸, sendo prontamente atacado pelos soldados. O desfecho é visto através do seu reflexo distorcido na água, recordando novamente Eisenstein, e prenunciando o caos imagético do final do filme. Um conjunto de figuras anima a praça, contorcionistas, um engolidor de facas e um malabarista que equilibra uma roda. As suas ações parecem caricaturar diversos episódios de martírio perante o riso da multidão, numa apologia do grotesco que nos transporta para uma inconsciente e irónica *Totentanz*, ou Dança Macabra, que envolve toda a cidade e prenuncia o final, em que, à semelhança da pintura de Bruegel, a morte parecerá triunfar.

Na cela, junto à cruz da janela, o cabelo de Joana é cortado. Ao ver varrida a coroa de corda, manda chamar os juízes e diz que mentiu. Supera, desta forma, a terceira tentação, ou renúncia à sua vocação de mártir, caminho pleno para concretização da sua devoção a Deus e à França. Que a terceira tentação, vencida por Joana, era a renúncia ao martírio parece igualmente transparecer no seu diálogo com Massieu, quando afirma que aquele será a grande vitória prometida e que a libertação será a morte.

A iconografia de Joana como mártir vai-se construindo paulatinamente por Dreyer a partir dos elementos dos cenários. Das três visões, apenas São Miguel é referido, associando-se à vocação de defesa da pátria e permitindo desconcertar os juízes com respostas que se vão acumulando enquanto confirmação da sua devoção. As restantes visões³⁹, Santa Catarina de Alexandria e Santa Margarida, virgens e mártires, estão, porém, presentes, embora indiretamente. Além da cruz, um dos atributos de Santa Margarida, que vimos associado a Joana, na sala de tortura são particularmente evidentes os ganchos, também associáveis ao seu martírio⁴⁰. A roda, principal atributo de Santa Catarina, abunda no filme e é altamente explorada na sala de tortura, precipitando o desmaio de Joana. Outros atributos associáveis a Santa Catarina, cuja identificação com a Donzela é inequívoca pela resistência à renúncia à sua fé e pelo confronto bem-sucedido com o tribunal, são o anel, que um dos soldados procura tirar a Joana, e o livro, que lhe vimos também associado e que simboliza a sabedoria de Santa Catarina⁴¹.

O martírio como vocação aparece também prefigurado num dos primeiros planos da sala de tortura, onde duas tábuas formam um sautor, atributo de Santo

38 [00:58:55].

39 Vide PERNOUD, 1994: 31.

40 CARMONA MUELA, 2011: 303-306.

41 CARMONA MUELA, 2011: 73-75.

André⁴². Um outro instrumento salientado é a serra, atributo de São Simão⁴³. Ambos foram martirizados por se recusarem a renunciar à fé. Por fim, São Sebastião, guerreiro e devoto, parece ser evocado pela seta utilizada como cetro pelos soldados ingleses e pela posição de Joana amarrada à estaca⁴⁴.

Já condenada à morte, Joana é ouvida em confissão por Massieu e é-lhe permitido comungar. A procissão rodeia-a numa composição muito próxima da de Maurice Denis. Loyseleur observa, ao fundo, na escada, coberto pelo monstro desenhado na parede, numa composição que se aproxima das imagens da tentação pelo demónio, aludindo talvez ao seu papel como o traidor e numa possível associação a Judas e a uma Igreja corrompida.

De túnica branca, Joana caminha entre os soldados, uma mulher aproxima-se e oferece-lhe água, em nova aproximação cristológica⁴⁵. Resoluta, deixa-se amarrar à estaca onde fora pregado um dístico com a acusação de heresia. A multidão, que outrora festejara, chora numa sucessão de grandes planos que a identificam com Joana. Esta abraça-se ao crucifixo que lhe é fornecido e no qual víramos, pela primeira vez, a figura de Cristo na cena da Comunhão.

Limpendo as lágrimas, pergunta: «Serai-je avec Vous ce soir au Paradis?»⁴⁶, aproximando-se da resposta de Cristo ao Bom Ladrão⁴⁷. Dreyer constrói uma estranha sequência, na linha da montagem intelectual, vendo-se uma criança de colo que deixa de mamar ao ouvir estas palavras. Parecendo olhar para Joana, volta-se para o seio materno. Duas interpretações possíveis são a associação com Cristo, nas representações das chamadas *Virgens do Leite* ou uma associação à figura alegórica da Caridade, na sua representação na *Iconologia* de Cesare Ripa.

Analisemos outros exemplos da construção visual do filme. No exterior, as cruzeiras da capela de Rouen são associadas a diversos elementos proporcionando múltiplas significações. Ora coroam os clérigos em paralelo com a roda da tortura, ora, à medida que decorre a execução, aparecem em paralelo com o crucifixo de Joana ou com a sua estaca. Uma destas cruzeiras, na estreiteza do campo de focagem, parece elevar-se sobre o monte de terra levantado pelo coveiro, onde, subitamente, aparece um crânio, assimilando-se, deste modo, ao Gólgota.

Nos momentos de tentação, uma mosca pousa sobre o rosto de Joana, como que enfatizando a natureza terrena e corruptível, sendo afastada pela sua mão. A mosca já havia pousado em Cauchon e desloca-se para a Donzela. Que tal seja um acaso, parece estranho num perfeccionista como Dreyer, nada avesso a repetir

42 CARMONA MUELA, 2011: 27-28.

43 CARMONA MUELA, 2011: 264-265.

44 CARMONA MUELA, 2011: 420-425.

45 Ecoando até o célebre *Ben-Hur* realizado por Fred Niblo em 1925.

46 [01:12:40].

47 Lc 23, 39-43.

uma filmagem. Na última tentação, a imagem da corrupção é mais forte e toma a forma da caveira desenterrada pelo coveiro. Em grande plano, um verme aloja-se nas suas aberturas perante o olhar aterrorizado de Joana.

Durante o martírio, Massieu aproxima a cruz de Joana, voltando para ela a face de Cristo. O fumo começa a adensar-se e envolve, em montagem paralela, a Donzela imolada, que olhando para o céu expira, exclamando: «Jésus»⁴⁸, e a imagem do Crucificado, no mais expressivo corolário da *imitatio* de todo o filme. Vários planos de pássaros, outrora pousados numa cruz do telhado, esvoaçam e evocam a partida da mártir. Após um conjunto de planos da efígie imolada de Joana, uma mulher atravessa o campo com um cordeiro, numa última associação cristológica.

Recuperando um esquema compositivo anterior, Dreyer inicia a turbulenta sequência final, quando um homem grita «Vous avez brûlé une sainte!»⁴⁹, precipitando as consequências da devoção do povo a Joana. A carga dos soldados ingleses sobre a multidão indefesa é conseguida através da montagem muito rápida de planos pouco convencionais, num conjunto de imagens em que a multidão e os soldados se confundem por entre o fumo da pira de Joana e em que Dreyer parece recordar a cena da «escadaria de Odessa» de Eisenstein.

Réau aludira já ao paralelo com a Virgem Maria na construção da imagem de Santa Joana d'Arc e também esta parece estar presente no filme, no nosso entendimento. Os grandes planos do rosto de Joana, emoldurado pelo seu cabelo curto, recordam a dramática Virgem do Descimento da Cruz (c. 1435) de Rogier van der Weyden⁵⁰. Muitos dos planos da multidão, com mulheres chorando e cobrindo os rostos, ou com homens contendo o sofrimento, numa subtil composição de expressões, bem como os rostos e vestes recordam o universo visual do pintor, coevo de Joana. Um dos aspetos que caracteriza a pintura acima referida é a clara assimilação entre o descendimento de Cristo e o desmaio da Virgem, em lágrimas, amparada por São João, tal como, no filme, Joana é várias vezes amparada por Massieu, que permanece a seu lado no martírio. Note-se ainda que a primeira vez que Joana chora é quando diz que aprendeu o Pai Nosso com a sua mãe.

Enquanto o fogo destrói o letreiro da estaca, um plano sequência faz-nos seguir uns novos pés descalços, que se detêm junto de uma mulher morta de rosto voltado para nós. A figura, uma criança, ajoelha-se e chora perante a sua mãe morta pelos soldados ingleses, recordando o corpo caído de Joana, numa possível associação a Maria. Esta dupla associação pode relacionar-se com o seu papel

⁴⁸ [01:17:43].

⁴⁹ [01:17:53].

⁵⁰ Museu do Prado.

como uma das padroeiras de França, e símbolo da nação, com um estatuto devocional similar ao da Virgem Maria.

Um outro elemento neste jogo de paralelismos compositivos é o alinhamento, na pintura de van der Weyden, do crânio de Adão, com uma linha oblíqua estabelecida pelas mãos da Virgem e de Cristo, estabelecendo o principal eixo de força da composição. Vimos como Dreyer utiliza o jogo de linhas de força similares, estabelecido através do tempo da montagem e da articulação da composição de planos, para criar os seus códigos dialéticos, confrontando e articulando elementos e atributos para a construção da sua imagem de Joana e da dupla significação do seu martírio e devoção a Deus e à França.

A sequência final é caótica, demonstrando a exiguidade do espaço e a carga sobre a população indefesa. Invertidos ou com estranhos ângulos, soldados, população e estropiados, nos seus carros ou muletas, num ritmo de montagem acumulativo similar ao utilizado por Pudovkin em *A Mãe* (1926), configuram-se em imagens que demonstram claramente a proximidade visual de Bruegel e Bosch com os modernos Grosz ou Otto Dix e que nos transportam para a intemporalidade do caso de Joana e para a guerra que constituía quer um pano de fundo da ação quer uma memória recente no tempo do filme. Um conjunto de canhões dispara sobre a população, sendo a sua forma articulada com a da estaca vazia.

Os soldados levantam a ponte empurrando a população para o exterior da cidade. Numa paisagem que nos transporta novamente para Bruegel, um conjunto de mulheres amontoa-se junto às muralhas como num Calvário. Ao fundo, vemos um patíbulo com uma figura enforcada. Será uma possível alusão ao destino de Judas e dos traidores? Novo plano coloca em paralelo a estaca, com o cravo vazio, e a cruz do templo. As chamas elevam-se dando lugar ao entretítulo final do filme que confirma a perene devoção da França a Joana, enquanto santa e patriota:

*les flammes protectrices entourèrent l'âme de Jeanne lorsqu'elle s'éleva vers le ciel — Jeanne dont le coeur est devenu le coeur de la France ... Jeanne dont la mémoire sera honorée en tous temps par le peuple français*⁵¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O FILME E A DEVOÇÃO A SANTA JOANA D'ARC

Estas palavras transportam-nos para o presente e fecham a narrativa iniciada pelos documentos do século XV, aludindo à intemporalidade da figura de Joana d'Arc e ao fenómeno devocional em seu redor. Vimos como as características dos cenários, alguns enquadramentos e a própria linguagem utilizada parecem colocar

51 [01:20:58-01:21:04].

a ação numa realidade em que o tempo histórico está em constante tensão. Para o olhar coevo, as imagens de Dreyer estariam muito afastadas de uma vulgar recriação histórica. Afastam-se da tentação de encenar a vida de uma figura histórica, aproximando-nos antes da sua experiência, quebrando convenções e criando uma linguagem que Dreyer parece ir buscar, por vezes, à pintura de temática religiosa que mais se aproximava do tempo de Joana, no qual procurava inserir a sua ação e o observador, criando a sua experiência devocional, ou «mística».

A distância entre a figura histórica e a sua memória parece esbater-se progressivamente ao longo do filme, culminando na cena final e na identificação de Joana com a própria França e com o tempo e pessoa do observador. Dreyer evita, assim, o distanciamento do discurso panegírico do épico histórico. Ao confrontar o observador com a dimensão humana de Joana, cambiando amiúde os papéis de observador e de personagem, proporciona uma experiência devocional na primeira pessoa e as consequências da defesa das próprias convicções. Emulando Cristo, e Sua Mãe, Dreyer apresenta-nos um modelo de santidade e devoção que culmina num duplo martírio: pela fé e pela França.

BIBLIOGRAFIA

- ARNO RICHTER [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0725194/>>.
- ARNHEIM, Rudolf (1957). *Film as Art*. London: University of California Press.
- BARREIRA, Hugo (2017). *A direção de arte*. In ALVES, Pedro; GARCÍA GARCÍA, Francisco, coord. Porto: CITCEM; Icono 14, pp. 203-243.
- BARRETT, Alex (2018). *Four hard-and-fast rules of filmmaking... and how The Passion of Joan of Arc breaks them*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/passion-joan-arc-carl-dreyer-style>>.
- BAUGH, Lloyd (1997). *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. [S.l.]: Sheed & Ward.
- BORDWELL, David (1981). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- CARL TH. DREYER [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en>>.
- CARMONA MUELA, Juan (2011). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- DIXON, Hilary (1999). *Carl Theodor Dreyer and La Passion de Jeanne D'Arc: Expanding Avant-Garde Modernism in the early twentieth century*. Utah: The University of Utah. Dissertação de mestrado.
- DREYER, Carl Theodor (1972). *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du Cinéma; Editions de l'Etoile.
- DREYER, Carl Theodor (1999). *Realized Mysticism in The Passion of Joan of Arc*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.criterion.com/current/posts/69-realized-mysticism-in-the-passion-of-joan-of-arc>>.
- DULCE SAN MIGUEL, José Andrés (2000a). *Dreyer*. Madrid: Nickel Odeon Dos.
- DULCE SAN MIGUEL, José Andrés (2000b). *Carl Theodor Dreyer. Un cineaste en el umbral del arte neoclásico*. «Comunicación y Sociedad. XIII:1, 71-89.

- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio (1996). *Carl Theodor Dreyer*. Málaga: Fundamentos.
- GREIG, Donald (2019). *Voices Appeared: Carl Theodor Dreyer's La Passion de Jeanne D'Arc and Early Fifteenth-century Music: Live Music, Silent Film and Vocal Performance Practices*. Nottingham: University of Nottingham. Tese de doutoramento.
- LA PASSION de Jeanne d'Arc — Modeller [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/galleri/fotos-og-plakater/la-passion-de-jeanne-darc-modeller>>.
- LA PASSION de Jeanne d'Arc — Tegninger [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/galleri/fotos-og-plakater/la-passion-de-jeanne-darc-tegninger>>.
- LARSEN, Lisbeth Richter [s.d.]. *The Different Versions of 'Jeanne d'Arc'*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/different-versions-jeann-darc>>.
- NISSEN, Dan [s.d.]. *Biography — Extended*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/about-dreyer/biography/biography-extended>>.
- PELLEGRIN, Nicole [s.d.]. *Les genres de Jeanne d'Arc*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<http://musea.univ-angers.fr/exhibits/show/les-genres-de-jeanne-d-arc/presentation>>.
- PERNOUD, Régine (1994). *Joan of Arc. By Herself and Her Witnesses*. Lanham: Scarborough House.
- RÉAU, Louis (1997). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo 2, vol. 4: *Iconografía de los santos. De la G a la O*.
- RIPA, Césare (1996). *Iconologia*. Madrid: Akal. Tradução da edição de Siena de 1613.
- RUDOLPH MATÉ [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0005789/?ref_=fn_al_nm_1>.
- SCHRADER, Paul (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland: University of California Press.
- ST. PIERRE, Paul Matthew (2018). *Cinematography of Carl Theodor Dreyer: Performative Camerawork, Transgressing the Frame*. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press.
- THE SETS for 'Jeanne d'Arc' [s.d.]. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/node/41809>>.
- TYBJERG, Kasper [s.d.]. *The Passion of Joan of Arc*. [Consult. 30 ago. 2021]. Disponível em <<https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/films/features/passion-joan-arc>>.

ONCE UPON A TIME THERE WAS A HANDSOME MAN.

THE VIRTUE OF A SAINT TRAVELLING ACROSS SOUTH-EASTERN EUROPE

SILVIA MARIN BARUTCIEFF*

Resumo: *Este artigo tem como objetivo estudar a função da imagem de São Cristóvão com cabeça de cão nas representações setecentistas da Roménia Ortodoxa. A investigação estabelece a relação entre as representações zoomórficas existentes e a nova hagiografia criada pela tradição popular, que circulou pela Valáquia depois de 1700. Esta lenda converteu o monstro horrendo do herói hagiográfico na figura que voluntariamente abdica da beleza física, uma mudança semântica que tem como objetivo reforçar a virtude de São Cristóvão. O artigo foca-se no contexto desta invulgar representação visual dentro dos espaços religiosos, bem como no papel exemplar que o santo assume no caminho da contemplação das virtudes cristãs.*

Palavras-chave: *São Cristóvão; Iconografia romena; Arte pós-bizantina; Século XVIII; Virtude cristã; Zoomorfismo.*

Abstract: *The present paper aims to investigate the function of the dog-headed image of Saint Christopher among the Romanian Orthodox representations of the 18th century. The research will address the relationship between the existing zoomorphic representations and a new hagiography created by the popular lore, which circulated in Wallachia after 1700. This legend converted the monstrous ugliness of the hagiographic hero into his voluntary relinquishment of physical beauty, a semantic change intended to stress Saint Christopher's virtue. The article will focus on the role of this unusual visual representation within the religious edifice, as well as on the saint's exemplarity which operates in triggering the contemplation of Christian virtues.*

Keywords: *Saint Christopher; Romanian iconography; Post-Byzantine art; 18th century; Christian virtue; Zoomorphism.*

1. SAINT CHRISTOPHER IN MEDIEVAL ROMANIAN ICONOGRAPHY

Over the long 18th century, the territories now included within Romania's borders evolved under a different political context. After 150 years of autonomous governance, Transylvania became part of the Habsburg Monarchy in 1691¹. On the other hand, Moldavia and Wallachia which had fallen under Ottoman domination in the 15th century found themselves in a hybrid situation until the modern era: they knew both political-military and economic dependence (with financial obligations and trading restrictions), and a certain degree of autonomy, which allowed Christian princes to rule the respective principalities and maintain the «rights and freedoms of the countries»².

* University of Bucharest. Email: silvia.barutcieff@litere.unibuc.ro.

¹ BERNATH, 1994: 57.

² MAXIM, 2001 *apud* MURGESCU, 2010: 31.

In these three regions, during the medieval period, the mural painting of Roman-Catholic and subsequently Greek-Orthodox places of worship assimilated the representations of Saint Christopher. The dissemination of this figure among the churches in this part of Europe is often (but not always) dependent on the religious denomination. In Transylvania, a principality of great religious and ethnic diversity, the figure of the giant Christ-bearer was present in Roman-Catholic iconography as early as mid-13th century³. By the second half of the 16th century, it had been circulating and adorned both interior and exterior mural paintings of churches, and various other artifacts (sculptures, altarpieces, terracotta tiles, etc). In Moldavia, the same iconographic type is known to have adorned the façades of medieval Latin edifices, such as the belfry of the Catholic church in Baia⁴. It must have inspired on the eastern exterior wall painting of the Orthodox church in the same town, decorated in 1541.

Unlike Transylvanian and Moldavian church painting, the art of Wallachia — south of the Carpathians — was introduced to the figure of Saint Christopher only in the 17th century. Depicted in Wallachian mural paintings as the *Christ bearer*, the martyr is no longer oversized as he appears in Catholic churches, but his representations become proportionate with the dimensions of Orthodox architecture of this principality (Fig. 1). From the 18th century onwards, Wallachian churches also display his zoomorphic representation under discussion here. It belongs to the iconographic type of the cynocephalus — the *dog-headed saint*, known to exist since the early Byzantine era⁵. The following presentation is the result of on-site research conducted over the last two decades into the Orthodox edifices standing on the territory of the former Wallachian principality, painted between 1694 and 1821⁶. The intention of this article is to examine the function of the dog-headed image of Saint Christopher among the Romanian Orthodox representations of the 18th century as well as the relationship between the zoomorphic appearance of the saint and the virtues ascribed to him in the written and Romanian oral sources.

³ The oldest representation identified so far in Transylvania is the one on the southern wall of Cricău church, painted in mid-13th century. On the dating of paintings in this Transylvanian church, *vide* KISS, 2012: 296.

⁴ In an article published in 1975, Vasile Drăguț identified traces of St Christopher's figure on the southern wall of the belfry. Cf. DRĂGUȚ, 1975: 60. However, when the author of the present paper visited it in 2008, no portions of the old fresco were visible any more.

⁵ Two reliefs dating from early Byzantine period were found during the archaeological campaigns in Asia Minor in late 19th century. Their description is available in STRZYGOWSKI, 1898: 57-63. Also mentioned in AMEISENOWA, 1949: 43.

⁶ In 1694 was completed the painting of the katholikon of Hurezi monastery — a foundation of Prince Constantin Brâncoveanu (1688-1714). From this edifice, a new type of iconographic program began to disseminate throughout the 18th-19th centuries among the Orthodox churches in Wallachia and subsequently Transylvania and Banat. The other chronological benchmark is the Uprising of 1821, a political event that triggered the changes bringing about the modern era in Romanian society. *Vide* HITCHINS, 1996: 141-197.



Fig. 1. Saint Christopher. Mural painting from 1698. The Princely Church of Târgoviște⁷



Fig. 2. Saint Christopher. Mural painting from 1711. Gregory of Dekapolis Church, former Păpușa Skete

2. A NOVELTY IN ROMANIAN PAINTING POST-1700: THE *DOG-HEADED SAINT*

In an 1935 article entitled *The Dog-Headed Saint*⁸, Maria Golescu addressed the zoomorphic representations of Saint Christopher she had discovered in Vâlcea county — an area known for its sustained ecclesiastical and artistic effervescence throughout the 17th-18th centuries⁹. Prompted by certain indications provided by this historian, in the year 2000, the author of the present study began investigating on-site a number of places of worship, with a view to identifying the Romanian representations of Saint Christopher and their sources¹⁰.

Chronologically, the earliest zoomorphic depictions of Saint Christopher on Romanian territory are those of canine physiognomy¹¹. The oldest among the corpus of images surveyed is the saint's figure found in the church of Păpușa Skete. In early 18th century, when dog-headed representations of Saint Christopher were imported into Wallachian sacred art, the principality was being ruled by Constantin

⁷ The author of all the photographs is Silvia Marin Barutcieff.

⁸ GOLESCU, 1935: 30-36.

⁹ Vâlcea county belonged to Oltenia, a region where the aforementioned Hurezi Monastery also stands. In 1711, under the rule of Constantin Brâncoveanu, Oltenia was part of Wallachia. The region's capital was Râmnic, one of the oldest urban centres in this principality. RĂDVAN, 2011: 293.

¹⁰ Research conducted between 2000 and 2020 into the Romanian territory has revealed the existence of 13 iconographic types of Saint Christopher. *Vide* MARIN BARUTCIEFF, 2014: 145-238.

¹¹ The mural painting in Moldavia has two composite (anthropomorphic and zoomorphic) representations dating from the 16th century, which contain the dog head. In Wallachia, beside the cynocephalus, there are many instances where the saint's head looks lamb-like, and also others where he seems to resemble an ogre (in Romanian culture, the ogre's appearance has zoomorphic elements). *Vide* MARIN BARUTCIEFF, 2014: 145-238.

Brâncoveanu. Since the early years of his reign, the prince began a program of spiritual revival of the principality, which included the restoration and construction of churches and monasteries. At Hurezi, in Vâlcea county, the ruler commissioned in 1690 an architectural ensemble intended as family burial site. It was centered around the katholikon, decorated by a team led by Constantinos, painter from Epirus, who had arrived in Wallachia a decade earlier.

Located in the vicinity of Hurezi Monastery, Păpușa skete was founded in 1711 as a monastic dependency of Bistrița, another major monastery in the area. The small church of this skete was decorated in 1711 by hieromonk Iosif, together with Teodosie and Hranite¹². The zoomorphic image of Christopher appeared in the mural painting of Păpușa after 1680-1710, a period when anthropomorphic representations of the saint (in his Christ-bearer form) had multiplied. The dissemination of a new variant, the zoomorphic one, was slow between 1712 and 1750, to become more sustained later, which evinced the mutations occurring in collective imagination.

The painting of the porch along the western wall includes the figure of Martyr Christopher. Wearing military attire, the saint carries a spear in his left hand and a cross in his right hand¹³. His body, seen frontally, has human form, but his head shown in profile has canine traits (Fig. 2). This combination between the anthropomorphic and zoomorphic characteristics pertains to a pictorial tradition evinced by post-Byzantine icons circulating throughout south-eastern Europe. A dog's muzzle protruding from a young man's face appears in many instances in the 17th-19th centuries¹⁴. The zoomorphic aspect is often softened by the long tresses flowing on his shoulders, as can be seen at Păpușa skete. A very similar representation can be found at St Nicholas church in Moscopole. The 1726 painting, authored by David from Selenica, Constantin and Christo¹⁵, shows Christopher with the same canine head and long wavy hair down his back. With his remarkable works at Mount Athos monasteries, in Kastoria and Thessaloniki, David was one

¹² The construction of Păpușa skete was commissioned by archimandrite Ștefan of Bistrița Monastery. It is one of the churchly foundations established under Prince Constantin Brâncoveanu as part of his project of cultural and spiritual revival of Wallachia. The group of artists working on the churches in Vâlcea county between 1690 and 1720 was later known as *School of Hurezi* (Rom. *Școala de la Hurezi*). They produced a new artistic style (the Brancoveanu/Brancovan style), disseminated after 1720 across Oltenia and Wallachia, as well in the nearby Transylvania. For the description and commentaries on the main monuments and the artists who decorated them, *vide* POPA *et al.*, 2008.

¹³ The martyr's cross appears in many of the representations pertaining to this iconographic type, as can be seen at Olănești, Topliceni-Drăghiești, Bodești-Drăgănești, Câmpulung, Căinenii Mici.

¹⁴ Such icons are part of the permanent exhibition of the Icon Museum in Recklinghausen: inventory number 205, late 17th-mid 18th c., northern Russia; inventory number 376, mid-18th century, Greece; inventory number 377, 1734, Greece. For the description and commentaries on St Christopher icons in this German museum, *vide* BOCK, 1997. More pictures of the cynocephalus version in Greek and Russian art are provided in GAIDOZ, 1924: 200-201; LOESCHKE, 1955: 42, 51-53, 63; KRETZENBACHER, 1968: 60, 73, 75. An icon dating from late 17th-early 18th c. of St Christopher in military attire, with a fierce dog head, long hair, open muzzle with red tongue sticking out and sharp teeth can be seen at the Arkhangelsk Museum. Photo in *Icons of Northern Russia*, 2007: 327, fig. 180.

¹⁵ For information on St Nicholas church in Moscopole, as well as other edifices in this town, *vide* ROUSSEVA, 2006: 166.

of the artists whose contribution was essential in propagating a number of iconographic themes and stylistic elements among 18th-century churches¹⁶, some of them displaying the zoomorphic figure of St Christopher.

Across the Romanian territory, the fresco of Păpușa first influenced the region of Vâlcea, and subsequently reverberated throughout Oltenia and Wallachia — as prove the mural paintings of Olănești, Câmpulung, Topliceni-Drăghiești, Bodești-Drăgănești (Fig. 3), Sibiciu de Sus, Urșani, Căinenii Mici dating from the 18th century (*vide* Annex). This iconographic type continued to circulate (alongside other zoomorphic variants) until late 19th century, not only around Wallachia but also in Transylvania and, to a lesser extent, in Moldavia¹⁷. The saint's animal figure, in his canine variant, merged with one of his anthropomorphic versions (the Christ-bearer), and thus a hybrid type was created in the Romanian sacred art of the 18th century¹⁸. In these visual representations, prior to 1821, the martyr has a dog's muzzle and his head turned to the right¹⁹ (Ostrov, Voloiacu) or to the left (Topliceni-Drăghiești — Fig. 4, Băbiciu, Caracal, Tetoiu). He has a man's body and he carries Jesus on his left arm. The combination of two variants into a new one is the result of the influence of models disseminated during that period throughout south-eastern Europe²⁰.



Fig. 3. Saint Christopher. Mural painting from 1780 (?). The Entry of the Most Holy Theotokos into the Temple from Bodești-Drăgănești



Fig. 4. Saint Christopher. Mural painting from 1760. Dormition of the Mother of God Church from Topliceni-Drăghiești

¹⁶ ROUSSEVA, 2006: 166.

¹⁷ There are more recent occurrences dating from late 20th century, but they are not typical of today's sacred art.

¹⁸ Romanian iconography knows several hybrid versions, at the intersection between zoomorphic and anthropomorphic features, but the present paper dwells only on those displaying canine facial traits.

¹⁹ The right side of the hero.

²⁰ A number of Greek icons attest to the existence of this prototype. The Icon Museum in Recklinghausen has a copy dating from mid-18th century, which substantiates the iconographic contamination between the cynocephalus type and the Christ-bearer type: inventory number 373, reproduced in BOCK, 1997: fig. 3, 17. A similar Bulgarian icon dating from 1800 is part of the collection of the Icon Museum in Frankfurt. Photo reproduced in the catalogue of *Feuer und Geist*, 2008.

3. TEXT, IMAGE, AND ORAL CULTURE: HAGIOGRAPHIC METAMORPHOSES

The cynocephalus representations of Saint Christopher have a long history in Greek Christianity. Their presence in relief sculptures is recorded as early as the 5th-7th centuries²¹ and also after the second Iconoclast period (814-843); however, during the 10th-12th centuries, the anthropomorphic type seems to be preferred by the painters²². Later on, across the Balkans and the neighbour areas, the post-Byzantine art perpetuated enthusiastically the beastly appearance (Arpera, Lindos, Cekančevo²³). Such images are based on Greek text, which underwent interpolations before being translated into Latin²⁴. This text presents Christopher as a young man hailing from the land of the cynocephali, captured by the Roman military and forced to become a soldier and take part in battles «into the *numerus Marmaritarum*»²⁵. The Romanian printed and manuscript texts derived from Greek sources also contain the elements reflected in iconography. They describe Christopher as a terrifying giant, having a dog head and boar tusks, incapable of articulate speech. Seized by the imperial guards, the young man is brought to a trial in the presence of the emperor and, after a succession of tortures from which he is saved through divine intervention, he receives martyric death by beheading²⁶.

Although the oldest hagiographic version in Romanian language dates from late 17th century, the visual imagery related to St Christopher must have reached Wallachia through the itinerant painters, as was the case with many other themes of religious art. His 1711 icon at Păpușa Skete demonstrates it had entered monastic milieus. Most likely, this image imported in Romanian mural painting was accompanied by an oral hagiographic version, differing from those circulated by written sources and aimed at accounting for the martyr's unusual appearance.

²¹ Byzantine reliefs of cynocephalus St Christopher were discovered in Asia Minor at the end of the 19th century (STRZYGOWSKI, 1898: 58-59) and after 1980 in Viniça, Macedonia (DIMITROVA, 2012: 232).

²² Anthropomorphic representations of St Christopher, with the appearance of a young man and long tresses on his shoulders, are recorded in Byzantine art. Such figures can be found in Cappadocia, at Tokali 1 (10th century), Cemil and Yusuf Koç (13th century) or in Cyprus, at Moutoullas (1280). Cf. on-site research of 2009 and 2011, respectively. For St Christopher in Cappadocian mural painting *vide* THIERRY, 1977: 192; JOLIVET-LÉVY, 1991: 13, 72, 96, 157. In some Byzantine and post-Byzantine paintings, the martyr sports long hair. *Vide* the icon of Protaton katholikon (16th century). MILLET, 1927: 51.

²³ The representations of Arpera (Cyprus) and Lindos (Rhodes) date from the 18th century. A photo of Arpera can be seen in WALTER, 2003: fig. 42. For Cekančevo (19th century) *vide* KRETZENBACHER, 1968: 75.

²⁴ The Greek versions are inventoried in *Bibliotheca Hagiographica Græca* (BHG 309-311), 1909: 46. The BHL 1764 contains a similar story as the BHG 309 text, which is considered the earliest variant of the legend. WOODS, 1994: 183; RACINE, 2006: 115. See also H. Usener, *Acta S. Marinae et S. Christophori*, 1886, 55-76.

²⁵ WOODS, 1994: 170.

²⁶ DOSOFTEI, *Viața și petrecerea svinților*, III, 1686, f. 438v. The printed hagiographic collection of Dosoftei, Metropolitan of Moldavia, appeared between 1682 and 1686. Saint Christopher's life is recorded in the third volume, published in 1686. It is the oldest Romanian printed source related to this martyr. The earliest Romanian preserved manuscript including this account can be found at the Library of the Romanian Academy (B.A.R. 339). This hagiographic text was published for the first time in 2002. *Vide* *Viața Sfântului Hristofor [The Life of Saint Christopher]*, 2002: 9-44.

According to the new hagiographic variant, Christopher is a handsome young man who deploras the constant attention he receives from women. Wishing to dedicate his life to Christ and to become a hermit, the young man prays that he should lose his attractiveness and is granted an animal figure. This version circulated and is still circulating orally in certain communities of south-eastern Europe. In the 20th century, the Austrian scholars Franz Spunda and Leopold von Kretzenbacher heard this tale at Mount Athos, again in the monastic milieu²⁷. It was propagated along the cultural trajectory which assimilated Saint Christopher's zoomorphic figure on the territories of Greece, Albania, Bulgaria, Serbia-Macedonia, etc. The author of the present paper has repeatedly encountered it in Romania, during the first two decades of the 21st century. This story about the humble young man relinquishing his beauty was heard either in monastic environments (Cozia Monastery, Căldărușani Monastery²⁸) or in the proximity of places of worship displaying the figure of the zoomorphic saint (Ciofrângeni, Hârșești, Giulești, Rășinari, Chetrești²⁹). Interrogated in which circumstances they learned about the legend, most lay people mentioned a religious context, notably the sermons listened during the liturgical service. In comparison with the canonical *Life of St Christopher*, remembered on 9 May in liturgical books, including today's *Synaxaria*, already available to the clergy, this folkloric version was probably the only one familiar to ordinary people³⁰. In the interwar period, Maria Golescu wrote about the church of Turcești-Lespedea village (1839), where she had not only seen Christopher's bestiary figure, but also his tale in the popular version, succinctly written in the lower tier of the painting³¹. Introducing the text within the painting at Turcești demonstrated the need for more explanations than necessary in the case of other saints portrayed on the church's walls — a necessity entailed by the strange appearance of Christopher. On the other hand, the aforementioned painting attested to the familiarity of (at least some) artists or priests with this legend in 19th-century Oltenia, a region with a greater number of zoomorphic representations of Saint Christopher.

²⁷ SPUNDA, 1962: 50-51; KRETZENBACHER, 1968: 61. An earlier mention of the zoomorphic face at Mount Athos appears in the article of Adolphe N. Didron. *Vide* DIDRON, 1860: 279-280.

²⁸ The icon museum of Căldărușani Monastery holds an icon of cynocephalus Christopher, painted on wooden panel, after 1850.

²⁹ The villages mentioned here are situated in the three historical provinces where the author has conducted on-site research — Wallachia, Transylvania, Moldavia —, indicating how successful this hagiographic version has been.

³⁰ We must also note that Saint Christopher is not a very famous hagiographic character in today's Romanian culture. However, this version has been circulating in the areas where his zoomorphic representations can be found.

³¹ GOLESCU, 1935: 34. Regrettably, the text explaining the zoomorphic figure has been destroyed in the meanwhile, due to interventions on the mural decoration. Cf. on-site research carried out in 2002 and 2010.

4. UGLINESS AND BEAUTY: A TASTE FOR CONTRASTING ELEMENTS IN *THE LIFE OF SAINT CHRISTOPHER*

In keeping with their Greek sources, Romanian written versions of the hagiography insist on the physical ugliness of the protagonist³². Every time he appears, his countenance stuns and frightens the people and it is only his persuasive speaking — a consequence of the Christian baptism, as the hagiographer points out — that is able to dispel the discomfort Christopher never fails to cause. His peculiar physiognomy made him known early on as a surprising figure, straddling the line between the human and the animal realms. From the paintings of the 5th-6th centuries, to those post-1800, so numerous in Orthodox art, the dog-headed martyr never ceased to capture people's imagination. The aggressive facial expression, with menacing teeth³³ bared (Topliceni-Drăghiești, Ostrov — Fig. 5, Căinenii Mici, Voloiacu, Tetoiu — Fig. 6), was often softened by the painters' decision to create instead a serene, meek and gentle face, reminiscent of a lamb³⁴. Conversion thus occurs on several levels. First, there is the linguistic level, with the change of name (from Reprebus/Reprebos/Reprobus = the cursed one, to Christopher) mentioned in the Greek original, then there is the hagiographic metamorphosis by which the ugly man is replaced with a handsome yet humble young man. Not least, the metamorphosis undergone by the giant cynocephalus is manifest in his transformation into a lamb-headed man, a feature more appropriate for a Christian saint (Fig. 7). The original ugliness of the character is revisited, and turned into a beauty that is necessary for didactic purposes. The repulsive appearance mentioned in the Greek and Latin texts is replaced by attractiveness voluntarily given up. This symbolic conceptual conversion — *ugliness* into *beauty* — probably occurred in the early modern period, when the zoomorphic images of Saint Christopher reappear in Orthodox art, and proves the need for a recontextualization of the saint's virtue. It is all the more important since the original version of the legend emphasizes the *active dimension of saintliness* (the holy man fights for the sake of his Christian creed, and the violence of tortures is commensurate with the fervor of the martyr's declarations of the faith), while the later tale, orally disseminated in Romanian culture, shifts emphasis to *contemplative life*. As this latter version circulated in monastic milieus, as noted the Austrian scholars in mid-20th century,

³² Vide for instance the mentions included by Metropolitan Dosoftei in his hagiographic anthology, DOSOFTEI, *Viața și petrecerea svinților*, III, 1686, f. 438v.

³³ This representation belongs to a productive ancient tradition of cynocephalic figures. They are mentioned in the writings of Ctesias, in the book *Alexandria* (a collection of legends on Alexander the Great), and in the works of Pliny. WHITE, 1991: 28-29; BLOCK FRIEDMAN, 2000: 15.

³⁴ In the overall iconographic body, most zoomorphic representations in Romanian sacred art reveal a penchant for the lamb head. The option of painters or of the priests supervising their work was determined by the symbolic significance of this animal, associated with Christ. The lamb appearance of the Christ-bearer indicates his love for the One he serves and worships.



Fig. 5. Saint Christopher. Mural painting from 1787. Saint Nicholas Church from Ostrov



Fig. 6. Saint Christopher. Mural painting from 1820. Saint Demetrius Church from Tetoiu

the theme of renouncing beauty came to be employed in monastic communities as an example for fostering spiritual fortitude. By leaving the world and becoming a Christopher himself, the monk who has his name changed following a new baptism also needs to acquire a «new face», like the young man in the legend.

In this context, the icon depicting a human body with the head of a dog or another animal (Fig. 8) proves, in the terms of Gil Bartholeyns and Thomas Golsenne, its *effectiveness* by «producing the desired result»³⁵. In this case, the unusual aspect of the saint seen in the places of worship or icons displayed either in the church or in monks' cells operates as an exhortation to relinquish social identity, so that by contemplation the monastic is able to become united with the divine. There is not sufficient evidence to indicate that the zoomorphic figures under discussion, circulating across Wallachia over the 18th-19th centuries, are the result of any special devotion to Saint Christopher. However, the fact that after 1750 and especially after 1800, collective interest in this representation intensified, mainly within the rural communities in the Subcarpathian area, demonstrates that the legend was employed in religious preaching in order to foster piety, modesty, propriety, self-restraint, celibacy and other Christian virtues.

³⁵ BARTHOLEYNS, GOLSENNE, 2010: 24.



Fig. 7. Saint Christopher. Mural painting from 1797. Saint Trinity Church of Valea Monastery



Fig. 8. Saint Christopher. Mural painting from 1805-1808. The Entry of the Most Holy Theotokos into the Temple from Urşani

5. THE VIRTUES OF A HAGIOGRAPHIC HERO: CONCLUSIONS

The geographic position of Wallachia, as well as its religious affinities with the Orthodox world south of the Danube, encouraged sustained cultural exchanges between the Greek and Romanian communities in south-eastern Europe. The numerous donations and monastic foundations extended by Romanian rulers to Mount Athos prompted Greek artists to travel to the Romanian Principalities after 1453, as a haven for those fleeing the territories conquered by the Turks.

The modernization of Romanian society, starting during the final decades of the 18th century, was also manifest in the new approach to this iconographic theme. Thus one can assert that, within the Romanian corpus of representations of Saint Christopher, with a significant number of typological variants, the increasing interest in the zoomorphic form at the expense of the anthropomorphic one marks the transition from medieval to modern era. This phenomenon occurs in the context of the proliferation of churches with exterior mural painting, which include some lay subjects.

The popular tale of the young man who voluntarily accepts deformity in order to save his soul stimulated the dissemination of the zoomorphic representation across Orthodox communities. In an anthropological study addressing the human face, David Le Breton termed disfigurement «a handicap of appearance», a loss of

one's place within the social network³⁶. By desiring a non-human face and acting on it, the *dog-headed saint* places himself in the horizon of symbolic death. The young man renounces his seductive appearance in order to be reborn in another dimension. Not coincidentally, this version — emerging in the Greek monastic circles — was successful in a similar monastic environment in Romania. Converting anthropomorphism into zoomorphism prefigures the conversion of the monk, his change in status and the beginning of a life which implies relinquishing the previous one.

Once upon a time there was a handsome man. This could be the opening words of Saint Christopher's legend, still circulating among Orthodox churches in the south-east of Europe. Invoked in preaching after 1712 as a rhetorical device with a view to the moral improvement of community members, the tale of the young man renouncing his handsomeness contributed, if not to increasing devotion, at least to intensifying interest in the image of St Christopher and in the virtues his story extols.

PRIMARY SOURCES

- DIONISIE DIN FURNA (2000). *Erminia picturii bizantine*. Ed. by C. Săndulescu-Verna. București: Sophia.
- DOSOFTEL, *Viata și petrecerea svinților [Lives and Deeds of Saints]*, III, 1686. Biblioteca Academiei Române, Iași. CRV 73.
- VIAȚA Sfântului Hristofor [*The Life of Saint Christopher*]. Critical ed. and introduction by Silvia Marin Barutcieff. In MARIN BARUTCIEFF, Silvia *et al.*, eds. *Texte uitate, texte regăsite [Forgotten texts, rediscovered texts]*. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2002, vol. 1, pp. 9-44.

SECONDARY SOURCES

- AMEISENOWA, Zofia (1949). *Animal-Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*. «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». 12, 21-45.
- BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas (2010). *Une théorie des actes d'image*. In DIERKENS, Alain; BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas, eds. *La performance des images*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 14-24.
- BERNATH, Mathias (1994). *Habsburgii și începuturile formării națiunii române [The Habsburgs and the Founding of Romanian Nation]*. Trans. from German by Marionela Wolf. Cluj: Dacia.
- BLOCK FRIEDMAN, John (2000). *The Monstrous Race in Medieval Art and Thought*. New York: Syracuse University Press.

³⁶ LE BRETON, 1992: 296-311.

- BOCK, Martin (1997). *Christophorus kynokephalos. Die Darstellungen des hundsköpfigen Christophorus auf Ikonen des Ikonen-Museums Recklinghausen*. Recklinghausen: Ikonen-Museums Recklinghausen, band IV.
- DIDRON, Adolphe N. (1860). *Caracallou*. «Annales Archéologiques». 20, 275-283.
- DIMITROVA, Elizabeta (2012). *The Vinica Mystery. The Ceramic Treasuries of a Late Antique Fortress*. Vinița: Museum Terakota Publishers.
- DRĂGUȚ, Vasile (1975). *O pictură murală exterioară regăsită la Baia [An Exterior Mural Painting discovered in Baia]*. «Revista Muzeelor și Monumentelor». XLIV, 59-60.
- FEUER und Geist. *Ikonen aus der Schatztruhe des Bulgarischen Patriarchats*. Hrsg. Ikonen-Museum Frankfurt am Main. Tübingen: Legat, 2008.
- ICONS of Northern Russia. *The Masterpieces of Ancient Russian Painting in Arkhangelsk Museum of Fine Arts*. Moscow: Severnyĭ palomnik, 2007, vol. 2.
- GAIDOZ, Henri (1924). *Saint Christophe à tête de chien: en Irlande et en Russie*. «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France». 76, 192-218.
- GOLESCU, Maria (1935). *Sfântul cu cap de câine [The Dog-headed Saint]*. «Convorbiri literare». (ianuarie-februarie) 30-36.
- HITCHINS, Keith (1996). *The Romanians, 1774-1866*. Oxford: Clarendon Press.
- JOLIVET-LÉVY, Cathérine (1991). *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: CNRS.
- KISS, Lóránd (2012). *Picturile murale medievale ale bisericii reformate din Cricău (jud. Alba) [Medieval Mural Paintings of the Reformed Church from Cricau-Alba]*. «Annales Universitatis Apulensis». 16:I, 293-308.
- KRETZENBACHER, Leopold (1968). *Kynokephale Dämonen südosteuropäischer Volksdichtung: vergleichende Studien zu Mythen, Sagen, Maskenbränchen um kynokephaloi, Werwölfe und südslawische Pesoglavci*. München: Rudolf Trofenik.
- LE BRETON, David (1992). *Des Visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Métailié.
- LOESCHCKE, Walter (1955). *Sanctus Christophorus Canineus*. In ROHDE, Georg et al., eds. *Edwin Redslob zum 70 Geburtstag. Eine Festgabe*. Berlin: Erich Blaschker, pp. 33-82.
- MARIN BARUTCIEFF, Silvia (2014). *Hristofor: chipurile unui sfânt fără chip. Reprezentările din cultura românească veche și sursele lor [Christopher. The Faces of a Faceless Saint. Old Romanian Representations and Their Sources]*. Cluj Napoca: Mega.
- MARIN BARUTCIEFF, Silvia (2018). *No Limits: Iconoclasm and Iconophilia in Contemporary Romania. The Attitudes towards Saint Christopher's Modern Iconography*. «IKON». 11, 261-272.
- MARIN BARUTCIEFF, Silvia (2019). *An Iconographic Theme Disseminated North of the Carpathians: Saint Christopher in Romanian Mural Painting of Southern Transylvania (1760-1835)*. «Łódzkie Studia Etnograficzne». 58, 195-216.
- MICHAELIS, Heinz (1957). *Sanctus Christophorus Cynocephalus. Zwei Ikonen aus dem Sofioter Nationalmuseum*. «Forschungen und Fortschritte». 31, 311-317.
- MILLET, Gabriel (1927). *Monuments de l'Athos. Relevés avec le concours de l'armée française d'Orient et de l'École française d'Athènes et publiés par Gabriel Millet*. Paris: E. Leroux.
- MURGESCU, Bogdan (2010). *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500-2000) [Romania and Europe. The augmentation of economic fractures: 1500-2000]*. Iași: Polirom.
- POPA, Corina et al. (2008). *Repertoriul picturii murale brâncovenești [Repertoire of Brancovenesque Mural Painting]*. București: UNARTE.

- RACINE, Félix (2006). *Geography, Identity and the Legend of Saint Christopher*. In FRAKES, Robert M.; DE PALMA DIGESER, Elizabeth, ed. *Religious Identity in Late Antiquity*. Toronto: Edgar Kent, pp. 105-125.
- RĂDVAN, Laurențiu (2011). *Orașele din Țările Române în Evul Mediu (sfârșitul sec. al XIII-lea — începutul sec. al XVI-lea) [Urban centres in the Medieval Romanian Principalities]*. Iași: Polirom.
- ROUSSEVA, Ralitsa (2006). *Iconographic characteristics of the churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania)*. «Makedonika». 35, 163-191.
- SCHWARTZ, J. (1954). À propos de l'iconographie orientale de S. Christophe. «Le Muséon». 67, 93-98.
- SPUNDA, Franz (1962). *Legenden und Fresken vom Berg Athos*. Stuttgart: J. F. Steinkopf.
- STRZYGOWSKI, Josef (1898). *Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum*. «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen». 19, 57-63.
- THIERRY, Nicole (1977). *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X^e et XI^e siècles*. London: Variorum Reprints.
- WALTER, Christopher (2003). *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Burlington: Ashgate.
- WHITE, David Gordon (1991). *Myths of the Dog-Man*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- WOODS, David (1994). *St Christopher, Bishop Peter of Attalia, and the Cohors Marmaritarum: A Fresh Examination*. «Vigiliae Christianae». 48:2, 170-186.

ANNEX

Representations of Saint Christopher dog-headed (also with a hybrid version — dog-headed and Christ-bearer)

- 1711, Păpușa Skete (dog-headed)
- 1718-1725, repainted in 1999, Olănești — Sfântul Nicolae (dog-headed)
- 1760, Topliceni-Drăghiești (dog-headed)
- 1779, Câmpulung-Șubești (dog-headed)
- 1779, repainted after 2000, Preajba (dog-headed)
- 1780?, Bodești-Drăgănești (dog-headed)
- 1787, Ostrov (dog-headed and Christ-bearer)
- 1796, Sibiciu de Sus (dog-headed)
- 1805-1808, Urșani (dog-headed)
- 1808, Căinenii Mici — Sfinții Voievozi (dog-headed)
- 1810, Voloiac (dog-headed and Christ-bearer)
- 1808, repainted in 1997, Băbiciu-Preajba (dog-headed and Christ-bearer)
- 1820, Caracal — Toți Sfinții (dog-headed and Christ-bearer)
- 1820, Tetoiu (dog-headed and Christ-bearer)

BETWEEN DEVOTIONAL PRACTICE AND PROPAGANDA:

MIRACULOUS IMAGES OF THE VIRGIN MARY IN MARIAN PILGRIMAGE CHURCHES IN SLOVENIAN STYRIA

TINA BRATUŠA*

Resumo: *O propósito deste artigo é discutir vários aspetos das representações milagrosas da Virgem Maria em várias igrejas selecionadas de peregrinação de Maria na Estíria, Eslovénia. O artigo tem como principal foco as práticas devocionais e o contexto propagandista de tais representações. Ao longo da história, os originários da Estíria (eslovenos e austríacos) eram especialmente ligados à Virgem Maria enquanto patrona das terras de Habsburgo. Consequentemente, as imagens milagrosas de Maria e os seus vários tipos eram extensivamente difundidos. A grande popularidade da Virgem Maria ou o seu carácter milagroso, atribuído às suas representações, resultou na fundação de muitas rotas de peregrinação e igrejas. A importância destas imagens pode ser verificada através de ex-votos, livros de milagres e representações de milagres nos interiores das igrejas, imagens-reíquias e várias práticas devocionais¹.*

Palavras-chave: *Virgem Maria; Imagem milagrosa; Livro de milagres; Peregrinação; Propaganda.*

Abstract: *The purpose of this paper is to discuss different aspects of the miraculous depictions of the Virgin Mary in selected Marian pilgrimage churches in Styria, Slovenia. The paper focuses in particular on the devotional practices and propaganda context associated with such depictions of the Virgin Mary.*

Throughout history Styrians — Slovenian and Austrian alike — have been particularly strongly attached to the Virgin Mary as the patron of the Habsburg lands. Consequently, miraculous images of the Virgin Mary in various forms were widespread. The immense popularity of the Virgin Mary and the miraculousness attributed to her images encouraged the foundation of many pilgrim routes and churches. The importance of such images can be seen in ex-votos, miracle books, the depictions of miracles in church interiors as well as the numerous holy cards, not to mention the diverse devotional practices².

Keywords: *Virgin Mary; Miraculous image; Miracle book; Pilgrimage; Propaganda.*

INTRODUCTION

The development of Marian iconography dates back to the beginnings of Christianity in the territory of present-day Slovenia and over time Slovenians also developed a strong attachment to the pilgrimage tradition. Alfred Hoppe already

* Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, France Stele Institute of Art History. Email: bratusa.tina@gmail.com.

¹ O artigo foi preparado no âmbito do programa de investigação *Slovenian Artistic Identity in European Context [Identidade Artística Eslovena no Contexto Europeu]* (P6-0061), cofinanciado pela Agência de Investigação Eslovena.

² The paper was prepared in the scope of the research program *Slovenian Artistic Identity in European Context* (P6-0061), co-financed by the Slovenian Research Agency.

over a century ago emphasised that we are a pilgrim nation with an exceptionable number of churches³. In other parts of the former Austrian lands the first pilgrimage sites emerged on the graves of saints, while in Slovenia the first pilgrim churches were devoted to the Virgin Mary⁴. The majority of shrines to the Virgin Mary differ fundamentally from the sites dedicated to other saints, since the Virgin Mary's bodily relics are very rarely preserved — only her milk and hair are known as primary relics — so pilgrimage routes developed based primarily on the veneration of her images and consequently pilgrimage sites with miraculous images emerged⁵. Usually the pilgrims turned to the Virgin Mary with prayers connected to health and the body⁶.

Medieval pilgrimages were suppressed under the Reformation, which was embraced by numerous noble and townsmen⁷, however Catholic renewal began as early as the end of the 16th century. Here the Wittelsbach family from Bavaria was at the forefront, followed by the Habsburgs, especially archduke Ferdinand⁸, who, with the help of local bishops and the Jesuits, undertook the recatholisation of the former Austrian lands. The nobility and other wealthier individuals often participated financially in the renovation or construction of churches, since the majority of them were Protestants who, in 1628, had to choose between accepting the Catholic faith or being exiled and losing their assets⁹. Thus, at the beginning of the 17th century, their donations served as a symbol of belonging to the Catholic faith, while later they were mostly only a sign of prestige¹⁰. It was similar with pilgrimages: under the Counter-Reformation these also became an act of political expression and a proof of belonging to the Catholic faith, with the Virgin Mary becoming the central figure of the resurgence of the Catholic faith¹¹. Despite the fact that researchers have noticed a greater localization of religious activity during the Counter-Reformation, long-distance pilgrimages were revived and continued until the middle of the 18th century¹². Mariazell, which became a national shrine of the Habsburg family and their lands, had a decisive role in the Counter-Reformation in historical Styria¹³. At first, the Habsburgs were very favourably disposed to the Christian religion in general and to pilgrimages in particular, however, as early as Maria Theresa's time they began to issue decrees that would

³ HOPPE, 1913: 882.

⁴ KEMPERL, 2011: 29.

⁵ PETRIČ, 2008: 63.

⁶ RAMŠAK, 1996: 98.

⁷ KEMPERL, VIDMAR, 2014: 12.

⁸ KEMPERL, 2011: 20.

⁹ KEMPERL, VIDMAR, 2014: 12.

¹⁰ KEMPERL, 2011: 66.

¹¹ EBERHART, FELL, *ed.*, 1966: 31.

¹² TINGLE, 2020: 11.

¹³ EBERHART, FELL, *ed.*, 1966: 31.

limit these processions or even prohibit them. The latter actually happened in the reign of Joseph II with the introduction of the so-called Josephine Reforms: in a 1783 decree, processions, confraternities, and most feasts were prohibited, and a year later, the closing of pilgrim churches was ordered¹⁴.

In Slovenian ethnic territory approximately 60 pilgrimage churches dedicated to the Virgin Mary were built¹⁵. The construction of these churches in Slovenia as well as in some other, former Habsburg lands flourished in particular at the time of the Turkish sieges and by the time of the Counter-Reformation the veneration of the Virgin Mary had turned into a real national cult¹⁶. Styrian pilgrims most often attended pilgrimages at the largest state pilgrimage site in Mariazell¹⁷, and the influence of the latter can also be detected in the furnishings and the propaganda style of Slovenian churches.

The success of an individual's pilgrimage experience depended on the pilgrim's connection to the place of pilgrimage; the pilgrim's participation was therefore controlled by means of a structured practice (rituals, gestures, and also emotions). Consequently, the landscape of a pilgrimage centre, which comprised natural and also symbolic terrain with a set of accompanying legends, folklore, and narratives, was of key importance¹⁸, as well as constituting a basis for further propaganda¹⁹. The context of the latter as well as the associated patronage are of key importance in understanding the phenomenon of pilgrim routes and the veneration of the Virgin Mary. As early as the 18th century, the nobility and the bishops were no longer running church commissions, this role having been mostly taken over by ambitious priests²⁰. At the time of and after the Counter-Reformation, pilgrimage routes became so numerous that only those where propaganda was used — pilgrimage holy cards, miracle books or descriptions of miracles, etc. — attracted a large number of pilgrims²¹. In Slovenian Styria, miracle books certainly existed but they are not preserved or are considered lost. Evidence of these books can be seen in depictions of miraculous events in church interiors, next to which numerical marks were also inscribed. On the other hand, a much greater number of pilgrimage holy cards has been preserved.

¹⁴ KEMPERL, 2016: 151.

¹⁵ *Vide* HAJNŠEK, 1971.

¹⁶ DOLENC, 1987: 183, 185.

¹⁷ MEDVED, 1898: 47.

¹⁸ TINGLE, 2020: 116-117.

¹⁹ Until the 16th century, the Latin term for propaganda (like the related verb propagate) only referred to a plant/animal reproduction. It was only in the late 16th century that the term gained a new, religious meaning of spreading Catholic culture abroad, when Pope Gregory XIII formed a commission of cardinals *de propaganda fide*. The term was associated with religion until the 19th century, when it was first used in a military context (FELLOWS, 1959: 182). Nowadays it denotes «influencing, manipulating, controlling, promoting, changing, inducing, or securing the acceptance of opinions, attitudes, action, or behaviour» (BAYER *et al.*, 2019: 26).

²⁰ KEMPERL, VIDMAR, 2014: 13.

²¹ KEMPERL, 2011: 52.

1. TWO EXAMPLES OF THE VENERATION OF THE VIRGIN MARY IN SLOVENIAN STYRIA

The focus of this article is on two examples of pilgrimage shrines to the Virgin Mary in Slovenian Styria which have depictions of miracles in frescoes in the church interior: Sladka Gora and Zagorje near Pilštanj. The latter has already been researched in detail in particular by Renata Novak Klemenčič²² though Sladka Gora has not yet been systematically researched. Both churches have in common not only frescoes depicting miracles of the Virgin Mary, but also once extant lists of miracles or miracle books and numerous pilgrimage holy cards. At the time of the main pilgrimages both churches are thought to have made use of the special practice of a pilgrim procession, the so-called *pilgrim swirl* (explained below), which was characteristic of the rare shrines to the Virgin Mary²³ in Styria²⁴ and Lower Carniola²⁵. Another characteristic of both churches is that they are located in small hamlets, yet stand out because of their monumental presence, size and rich furnishings. However, two key differences between them are the time of their creation, although both experienced a peak of popularity in the 18th century, and the context of their patronage. The Marian church in Sladka Gora was built in 1754 by a priest, while the church in Zagorje was founded by the Counts of Cilli in the 14th or 15th century, but an artistically educated nobleman played a key role in the renovation and popularization of the church in the 18th century. Nevertheless, they both — the priest and the nobleman — decided on a complex Marian iconography and on emphasising the miraculous nature of an image of the Virgin Mary through the depiction of miraculous local events.

1.1. THE PILGRIMAGE CHURCH OF THE MIRACULOUS MOTHER OF GOD ON SLADKA GORA

According to the legend written in the parish chronicle after oral tradition, the pilgrimages to Sladka Gora began in 1738, when a discovery was made in the hollow above the village which triggered mass gatherings at the original Church of St. Margaret of Antioch in Sladka Gora. It is not known what kind of a discovery this was, however, since after this a new church was built and dedicated to the

²² NOVAK KLEMENČIČ, 2016.

²³ I have come across only two exceptions, which are not proven. Johann Weikhard von Valvasor cites the church of St. Bartholomew in Izlake (RAMOVŠ, 1975 [1977]: 49), while both the yearbook of the church in Sladka Gora (METLIČAR, ed., 2004: 167) and Niko Kuret also cite St. Vid near Ptuj (KURET, 1970: 235). If there was an established tradition of such a procession, it suggests that the cult of the Virgin Mary was strongly developed in these locations.

²⁴ In Styria, the pilgrim swirl was performed in Sladka Gora, Ptujška Gora, Šmarje pri Jelšah, Brestanica, reportedly in Zagorje near Pilštanj (METLIČAR, ed., 2004: 167; KURET, 1970: 235) and also Tinsko (ŽAGAR, [s.d.]).

²⁵ Zaplaz nad Čatežem, Primskovo, Ševnica, Žalostna Gora nad Mokronogom, Muljava, and Trška Gora are mentioned in connection with the pilgrim swirl in Lower Carniola (METLIČAR, ed., 2004: 167; KURET, 1970: 235).

Virgin Mary, it can be assumed that the finding was connected to the Virgin Mary. An ambitious priest, Janez Mikec, is thought to have founded a congregation of the Immaculate Conception in St. Margaret's church next to the altar of the Immaculate Conception as early as 1741. At that time the dogma of the Immaculate Conception had not yet been adopted (1854). The congregation is thought to have recorded more than 5,000 members in its first year. Since each year there were more pilgrims, around the year 1744 Mikec began the construction of the new church dedicated to the Virgin Mary, which was consecrated by Archbishop Karl Michael von Attems on 25 July 1754²⁶.

The plans for the church were prepared by Maribor architect Jožef Hoffer (1700-1764)²⁷. The interior of this Late Baroque *Gesamtkunstwerk* consists of rich furnishings made by various workshops. The identity of the artist who created the high altar remains unknown²⁸, however, side altars were made by the sculptor and woodcarver Ferdinand Gallo (ca 1709-1788) from Celje. The altars in both chapels, both confessionals, and the pulpit were made in the workshop of Janez Jurij Mersi (1725-1788). The sculptures on the pulpit, on the crown of the façade and on the organ case were made by Jožef Straub (1712-1756), and the frescoes by Franc Jelovšek (1700-1764) between 1752 and 1753²⁹.

The miraculous statue of the Virgin is placed in the niche of the high altar. In her right hand she holds a sceptre, and in her left hand is the Child. They both wear crowns. The sculptor of this image is unknown, as is the precise dating. The statue represents the Miraculous Virgin of Sladka Gora — *a Baroque-type Pilgrim Mother of God* — for which an abstract geometric form is characteristic³⁰, with a rich, embroidered dress, from which only the head and the palms emerge. This type of miraculous images of the Virgin Mary started to become prominent in Slovenia only in the 17th century inspired by foreign models and started to spread only towards the end of the century. It is considered as the most popular in Slovene Baroque art. At that time, it was also popular to dress and adorn other types of miraculous images, which the Josephine Reforms prohibited as early as 1783. This marked the end of the phenomenon of *the Baroque-type Pilgrim Mother of God* (except in folk art)³¹.

²⁶ Parish archive Šmarje pri Jelšah. *Gedenkbuch der Pfarre Maria Sessenberg, 1334-1888*, 3-6.

²⁷ KEMPERL, 2012: 146.

²⁸ It is possible that Franc Jelovšek prepared a sketch for the high altar, however, this was never attested to in a document, and different stylistic characteristics indicate the possibility that it is a reconstructed older altar (possibly from the former church of St. Margaret).

²⁹ METLIČAR, ed., 2004: 105.

³⁰ Owing to the abstract nature of the image it is harder to differentiate between reproductions of these images (e.g. on the pilgrimage holy card, the paintings in other media, etc.) if they do not have any annotations (MENAŠE, 1994: 215).

³¹ MENAŠE, 1994: 214-216.



Figs. 1 and 2. Fragments of a fresco painting depicting the former, St. Margaret's, and the present Church of the Virgin Mary at the time of the construction³²

³² The figures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 16, 17, 18, 19 are all from the author's collection.



Figs. 3 and 4. Pilgrimage church of the Miraculous Mother of God on Sladka Gora, exterior and interior

The miraculous image from Sladka Gora is placed in a heart-shaped frame in front of the stained glass, through which intense light permeates, giving the image a special ethereal character. The Virgin Mary looks like an apparition, and the positioning of the clouds, rays of light and the angel heads next to the image also contributes to this effect. According to inventory records, the stained glass was made in 1863. It can only be guessed what was in this place before³³; a hint can perhaps be found in the frescoes, which depict the main altar, however, the miraculous image is less visible owing to the poor preservation of the painting. From what can be gathered, apparently two silent figures originally stood next to the Virgin, possibly *putti*, while she was crowned by two angels or *putti* (not with a garland as today). The lanterns, now hung next to the image, were added later.

The main purpose of miraculous images was to strengthen piety³⁴, which was also enhanced using various forms of propaganda — such as for example depictions and descriptions of miracles or miracle books, pilgrimage holy cards, holy objects and processions. The latter played a particularly significant role especially at the time when religious-based medicine was still practiced. Illness was understood as a consequence of non-adherence to religious rules, which is why it was thought that patients could only recover with the help of prayers, penance, offerings, pilgrimages and the like³⁵. Such Christian traditions can also be seen depicted in the Sladka Gora frescoes.

The Virgin Mary is depicted as *the Baroque-type Pilgrim Mother of God* and as an apparition in the depicted miracles, while in the scenes representing her life she appears in a more «human» form.

The entire ceiling (the dome in the presbytery and the shallow dome in the nave, the half dome in the chapel, the ceiling under and above the organ loft), the triumphal arch in front of the presbytery and the organ loft fence are all decorated with frescoes based on the concept of *horror vacui*, and the central theme of the painting is Marian Year or *Annus Marianus*, the veneration of the Virgin Mary from Sladka Gora as well as her miracles.

More than 400 miracles are painted and numbered in the frescoes, suggesting that a miracle book once existed, however it is believed to have been destroyed in a fire together with the majority of other historical documents of this place of pilgrimage.

The frescoes also depict votive offerings (crutches, etc.) that were presented to the Virgin Mary of Sladka Gora. Unfortunately, however, such offerings have not been preserved. Furthermore, in the frescoes we can also find depicted the

33 NŠAM. *Dekanija Šmarje, Župnija Sladka Gora, Inventarium der Pfarrkirche Maria in Süsenberg im Jahre 1864*. XIV 24.

34 MENAŠE, 1994: 197.

35 ZUPANIČ SLAVEC, 2004: 120.



Fig. 5. The Miraculous Mother of God of Sladka Gora



Figs. 6 and 7. Fragments of the fresco painting depicting the present altar. The latter indicates that Jelovšek was familiar with the altar plan. It remains unknown whether he drew it himself

first pilgrimage holy card, which apparently existed even at the time the frescoes were made, which means that the creation of the miraculous image can be posited at the time before the work on the frescoes was begun. There is also a noticeable similarity between the holy card, which was printed on the 100th anniversary of the church and is still preserved, and the depiction itself.



Figs. 8 and 9. A fragment of the fresco painting presenting a miracle with a depiction of the original pilgrimage holy card

Gustav Gugitz mentioned three different versions of pilgrimage holy cards, which he dated to the 19th century. The first was published by Josef Martinz in Maribor, the second by Georg Fischer, while the origin of the third is unknown³⁶. In the large collection of later holy cards I have found five older and more important examples. The coloured one published by Josef Martinz is from the Maribor Archdiocesan Archives and is probably the same as the one Gugitz mentioned. From the National Museum of Slovenia are the coloured example which was made in Prague by Václav Morak in the 19th century and the uncoloured and unsigned one with an added poem which is connected to the 100th anniversary of the church³⁷. The last two examples are probably the oldest preserved: the coloured holy card, signed by Andreas Leykam from Graz is dated after 1781 and

³⁶ GUGITZ, 1956: 194.

³⁷ The same card though without the poem is also kept at the Maribor Archdiocesan Archives.

kept at the Maribor Archdiocesan Archives; I discovered the last example which is unfortunately not signed or dated in the collection of the collector Janez Mavrič from Gornji Grad³⁸.

Data on the number of pilgrims indicates that the propaganda of Marian pilgrimage site on Sladka Gora was hugely successful. The Congregation of the Immaculate Conception of Sladka Gora alone recorded more than 1,000 members each year (in 1741, the first year of its existence, there were more than 5,000)³⁹. It was a pilgrimage version of the congregation and a member's role only involved entering the congregation and making offerings. It is possible that it was precisely this influential congregation that took care of the propaganda for the pilgrimage site. Moreover, it is also possible the congregation commissioned the construction of the new church and the first pilgrimage holy card depicted in the frescoes.

Special processions, which took place until the last century, also attest to the popularity of this pilgrimage site. After confession, the believers took part in a pilgrimage penitential act in which they walked on their knees around the altar with the miraculous image. Among other things, a pilgrimage farewell procession, characteristic of Sladka Gora, is also connected to the miraculous image. After the last mass, the pilgrims one by one joined the procession directly from the pews. They would stare at the miraculous image and, while still singing, leave the church walking backwards, so that their view was constantly directed towards the Miraculous Virgin of Sladka Gora⁴⁰.

There was also another characteristic procession, which was performed the longest precisely in Sladka Gora, that is without interruption right up to the Second World War. Although the practice is considered defunct today, attempts have been made to revive this procession in recent years (especially in Sladka Gora). It is the so-called *pilgrim swirl* (Slo. *romarski vrtec*), a ritual pilgrimage dance or procession⁴¹, usually carried out the night before and in Sladka Gora on the eve of a main pilgrimage gathering on 13 August. It was also called *the Roman procession*, though only in Styria and Zaplaz in Lower Carniola. The procession is thought to have developed from an Old Slavic ritual dance, which was performed around pagan shrines or on top of graves. The oldest descriptions originate from pilgrimages by Slovenians to the Rhineland (Germany) in the 17th century⁴². The ritual seems to have spread from Styria to Lower Carniola⁴³. The name *swirl* (Slo. *vrtec*, *vtinec*) probably originates from the word spin, since in this tradition the

³⁸ I would like to thank Mr Janez Mavrič for showing me his vast collection of holy cards.

³⁹ Parish archive Šmarje pri Jelšah. *Gedenkbuch der Pfarre Maria Sessenberg, 1334-1888*, 4.

⁴⁰ RAMOVŠ, 1975 [1977]: 69-70.

⁴¹ METLIČAR, ed., 2004: 143.

⁴² RAMOVŠ, 1975 [1977]: 48. See the work with all corresponding literature.

⁴³ KURET, 1970: 235-236.



Figs. 10-14. Holy cards by J. Martinz and by A. Leykam, a holy card with the poem, a holy card by W. Morak and a holy card without signature

Sources: Archdiocesan Archives Maribor, Collection Imago, box 3, Romarska središča, Sladka Gora; National Museum of Slovenia, Photographic documentation, Graphics Cabinet NMS, G-5583a and G-5584; personal collection of Mr Janez Mavrič, Gornji Grad

procession took the form of a swirl. However, it is not just an ordinary procession: some have also compared it to a game or a dance. The pilgrim swirl was led by an experienced pilgrim or leader who carried a cross with candles. They formed a procession at the church, usually arranged in pairs; girls would carry bouquets or garlands on their heads. While singing various Marian songs, the leader would then lead them in snakelike turns to a meadow near the church, where he led them in swirling turns until he reached the centre. Once in the centre, they stopped singing and the leader delivered a sermon. Afterwards they resumed the singing and returned to the church where they started reciting the litanies. The only two recorded deviations from this practice are the writer Prežihov Voranc's description of the swirl on Žalostna gora, where he noted that the leader of the procession

walked alongside the bearers of the image of the Virgin Mary⁴⁴, and my recent discovery that on Sladka Gora they formed a Marian monogram instead of a swirl⁴⁵. This specific Marian form of the procession, the pattern of Mariological liturgy and songs as well as the location of the practices in Marian pilgrimage sites highlight the markedly Marian character of the rituals. Later sketches of the swirl drawn based on oral tradition attest to the fact that the swirl occurred in almost the same manner on all pilgrimage routes.

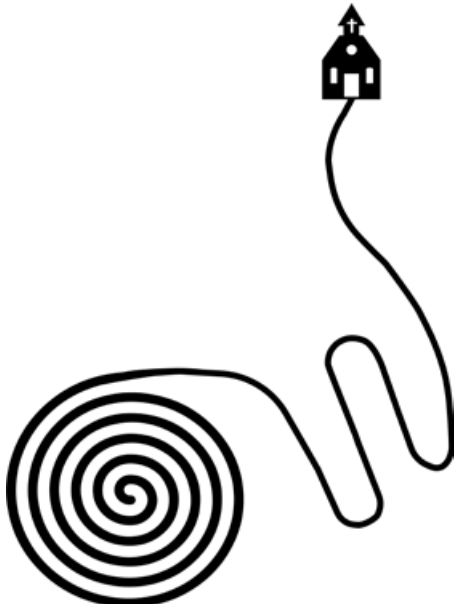


Fig. 15. A sketch of the course of the pilgrim swirl
Source: Personal archive of Christopher Koležnik, drawn after other sketches

It used to be a characteristic of pilgrimages that the pilgrims visited numerous churches. In Styria, a set pilgrimage gathering lasted several days, in which the pilgrims went from Ptujška Gora to Sladka Gora, then to Šmarje pri Jelšah and to Tinsko or Zagorje near Pilštanj⁴⁶.

1.2. PILGRIMAGE CHURCH OF MARY HELP OF CHRISTIANS IN ZAGORJE NEAR PILŠTANJ

As in Sladka Gora, the legend of the origin of the pilgrimage church in Zagorje was also written down in the parish chronicle based on oral tradition. According to the legend, Mary appeared to the Count of Attems and his wife and ordered

⁴⁴ RAMOVŠ, 1975 [1977]: 48, 64.

⁴⁵ I would like to thank Ms Andreja Štunf for this information.

⁴⁶ The fact that the swirl tradition is linked to precisely these places (beside Brešanica and possibly also Izlake and St. Vid near Ptuj) in Styria seems interesting and worthy of further in-depth research.

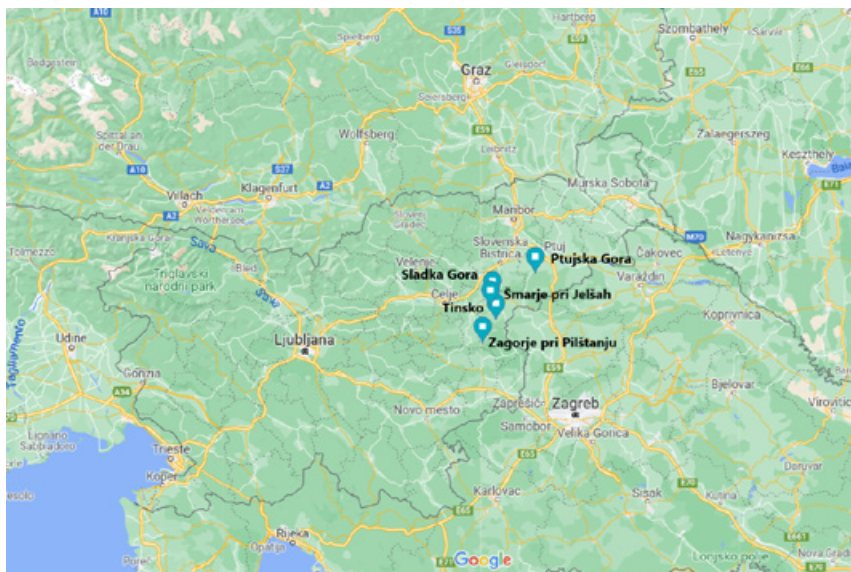


Fig. 16. A map of the aforementioned pilgrimage sites

them to build a church and dedicate it to her. Since the noblemen from Podčetrtek did not obey her, a year later she reappeared to them with the same order. Once again, they did not do anything, which is why she appeared to them again next year, this time with an order to build a church at the holy place in Zagorje, which was already known for numerous miracles. According to the legend, the count and the countess then finally built the church and dedicated it to the Virgin Mary of Zagorje⁴⁷.

The exact dating of the building of the church cannot be determined, however, according to research to date, it was first mentioned as early as 1458⁴⁸. Johann Weikhard von Valvasor wrote that the Gothic church was probably built as a donor church of the Counts of Cilli in the 14th or 15th century⁴⁹. There are clues as to the probable date of the church in the architecture itself: the room above the sacristy, which has a star vault with their coat-of-arms in the central boss, as well as the fragments of the fresco painting, can be dated to the middle of the 15th century; the nave of the church presumably originates from that time as well⁵⁰. In the 18th century the church was radically remodelled under one of the most important commissioners of art in Styria, Ignaz Maria Attems (1652-1732), as is evidenced by the presence of his coat-of-arms (on the triumphal arch

⁴⁷ Parish office Pištanj. *Gedenk-Buch der Kuratie Maria Sagorje*, 1872, 40, 49.

⁴⁸ BLAZNIK, 1988: 526.

⁴⁹ VALVASOR, 1877-1879: 360.

⁵⁰ NOVAK KLEMENČIČ, 2016: 52. See the work with all corresponding literature.



Figs. 17 and 18. Pilgrimage church of Mary Help of Christians in Zagorje near Pilštanj, exterior and interior



and on both side altars) as well as that of his first wife Maria Regina Countess of Wurmbrand (1659-1715; on the triumphal arch)⁵¹. Following this renovation, a legend emerged that he was the one who commissioned the construction of this church. He decorated it with high quality Baroque furnishings and commissioned one of his select painters, Matthias von Görz (1670-1731), to

⁵¹ ZRC SAZU, UIFS. *France Stele field notes. ZAGORJE pri Pilštanju* — ž. c. M. b. Notebook XXIVA, 27. 7. 1962: 4-5; CURK, 1967: 121, 126.

paint it between 1708-1709, while the walls in the nave were painted by Jožef Anton Lerchinger (ca 1720-after 1787) only in the 1770s⁵². The frescoes in the church in Zagorje also depict the glorification and veneration of the Virgin Mary, and the local miracles depicted, which first appear here on such a large scale and as part of a wider iconographic program, are of immense importance⁵³. As in Sladka Gora, the Virgin Mary is depicted in «human» form in the scenes from her life but as *the Baroque-type Pilgrim Mother of God* and as an apparition in the miracles depicted on the nave walls⁵⁴. The miracles painted on the ceiling of the presbytery do not show the Virgin Mary, but are arranged around the main fresco of Mary's Assumption.

The high altar and both side altars in the chapels were made during the time of Ignaz Maria Attems, after Görz had finished the frescoes sometime between 1711 and 1714. It is not known who designed the altars, however they have been attributed to the previously unknown marble sculptor Cristoph Lerschenberger. The stonemasonry was the work of Matija Pakh, while two other sculptors, Krištof Lente and a sculptor from Laško, probably Janez Gregor Božič (ca 1675-1724), also contributed. A peculiarity of the altars is that they are not made of wood, as is usual for the majority of other altars in Styria, but from stucco marble or *stuccolustro*. A miraculous wooden statue of the Madonna with Child is placed in the niche of the high altar; the form of the sculpture is reminiscent of the miraculous image from Maria Trost in Graz⁵⁵. The Child holds a grape in his hand, while both the Child and Madonna are surrounded by clouds, *putti*, angels and angel heads. As in Sladka Gora, this arrangement enhances the impression of divinity and makes the image seem like an apparition. The sculpture is older than the altar and judging by the posture, the hairstyle and the drapery, it probably originates from around 1500, while the coat and rays of light were added and the figures crowned during the Baroque period. The year 1741 is written on the crown, which probably attests to the time of coronation. According to some testimonies, the miraculous image became known for its miracles as early as the 13th century, which could indicate that an earlier miraculous image existed before this one⁵⁶.

⁵² NOVAK KLEMENČIČ, 2016: 70, 72, 87.

⁵³ MENAŠE, 1994: 293.

⁵⁴ These and depictions on holy cards suggest that on some occasion the miraculous statue was probably dressed as *the Baroque-type Pilgrim Mother of God*.

⁵⁵ NOVAK KLEMENČIČ, 2016: 99, 102, 105.

⁵⁶ ZRC SAZU, UIFS. *France Stele field notes. ZAGORJE pri Pilštanju* — ž. c. M. b. Notebook LXXVIII, 12. 8. 1933-XXIVA, 27. 7. 1962: 1, 3, 6, 14; CURK, 1967: 123-124.



Fig. 19. Mary Help of Christians from Zagorje near Pilštanj

The high altar reminds us at first glance of the high altar in Mariazell — Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), 1692 —, however this is not the only similarity or connection to Mariazell that can be observed in churches in Slovenian Styria. In both of the churches discussed here it is possible to find depictions of miracles just as in Mariazell. Moreover, it is probable that in both places books or lists of these miracles once existed, which can also be found in the pilgrimage site in Mariazell. It is known that several miracle books were published in the latter, which points towards a methodical and especially highly successful propaganda strategy. Is it possible that much smaller pilgrimage sites in Slovenian Styria were modelled on it? This can be almost certainly confirmed to have been the case. The influence of Mariazell was so far-reaching that a town in Slovenia is named after it and in numerous churches copies of the miraculous statue from Mariazell were also venerated⁵⁷.

The art historians France Stele and Jože Curk mentioned the pilgrimage holy cards of the Virgin of Zagorje from 1738⁵⁸, while Gugitz knew of two holy cards from the 18th century: the first was not signed and the other was made by J. V. Kaupertz⁵⁹.

⁵⁷The example of Olimje shows the great importance that these copies had for Slovenian pilgrims — a preserved pilgrimage holy card of the aforementioned copy from Olimje does exist, which means that it was valued as an original miraculous image to which they made pilgrimages and which they venerated.

⁵⁸ZRC SAZU, UIFS. *France Stele field notes. ZAGORJE pri Pilštanju* — ž. c. M. b. Notebook XXIVA, 27. 7. 1962: 18; CURK, 1967: 126.

⁵⁹GUGITZ, 1956: 230. It is possible that Gugitz had mistaken Zagorje near Pilštanj for Sveta Planina above Zagorje. Two different holy cards made by Kaupertz are known for Sveta Planina (*vide* LOZAR ŠTAMCAR, 1986: 66).

Two rare holy cards and the original engraving plate are known today: the latter by Johann Peter Wurzer, made in Graz in 1769, which was used for printing more complex holy cards depicting local miracles around the depiction of the miraculous image; a holy card from the parish chronicle that replicates Wurzer's central scene with the miraculous image — the same print is kept next to the holy card by Josef Martinz in the National Museum of Slovenia. Wurzer's copper engraving plate is kept at the Celje Regional Museum, and was obtained through a purchase from Trubar's antique shop in Ljubljana in March 1972. A new print of this plate was released in 2008 for the purpose of the exhibition *Od škofije do škofije (From Diocese to Diocese)* and the associated catalogue⁶⁰.

Wurzer's holy card explicitly depicted the miracles, which can be seen in the frescoes as well. Since they included highly specific information, such as names, places and dates, it could be assumed that a list of miracles or a miracle book existed here as well, however, this can no longer be verified. Like Sladka Gora, this is a pilgrimage site that had a complex propaganda plan. This was complemented with various devotional rituals, which are also thought to have included the pilgrim swirl, according to Niko Kuret⁶¹. Despite this testimony, no other evidence, not even an oral tradition from elder residents, has been preserved. However, evidence of the popularity of the Virgin of Zagorje can still be seen on the walls, where some of the ex-votos are still exhibited.

CONCLUSION

Pilgrimages, especially Marian, present many points of research interest: historical and art historical, as well as anthropological, ethnological, sociological. In every pilgrimage practice it is possible to observe at least two common threads, a yearning to have contact with the divine and be touched by a supernatural power. Other important factors, identified in this article, which motivated pilgrimages and were key to their success were the popularity and prominence of a pilgrim centre as well as the associated potential to generate significant revenue. The latter was achieved in particular through the well-planned propaganda associated with a pilgrim route, and a perfect model for Slovenian churches was close at hand: Mariazell in Austrian Styria. Today, thanks to the propaganda strategies that were successfully introduced at that time, many artworks have been preserved, including folk art artefacts which are an extremely important source of knowledge about the time of our not-so-distant ancestors.

⁶⁰ I would like to thank Ms Gabrijela Kovačič from the Celje Regional Museum for the photographs of the engraving plate and the print of the holy card as well as the information on the provenance and the reprint.

⁶¹ KURET, 1970: 235.



Figs. 20-23. Johann Peter Wurzer, Coppery engraving plate, 1769 and its print, 2008; a holy card that is the same as the one in the chronicle; a holy card by J. Martinz
Source: Celje Regional Museum G/X-2 and G/X-2a; National Museum of Slovenia, Photographic documentation, Graphics Cabinet NMS, G-5572 and G-5573

SOURCES

Parish archive Šmarje pri Jelšah, Slovenia

Parish archive Šmarje pri Jelšah. *Gedenkbuch der Pfarre Maria Sessenberg, 1334-1888.*

Archdiocesan archive Maribor, Slovenia

NŠAM. *Dekanija Šmarje. Župnija Sladka Gora. Inventarium der Pfarrkirche Maria in Süsenberg im Jahre 1864.* XIV 24.

Parish office Pilštanj, Slovenia

Parish office Pilštanj. *Gedenk-Buch der Kuratie Maria Sagorje, 1872.*

Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, France Stele Institute of Art History

ZRC SAZU, UIFS. *France Stele field notes. ZAGORJE pri Pilštanju — ž. c. M. b.* Notebook LXXXVIII, 12.8.1933-XXIVA, 27.7.1962.

LITERATURE

- BAYER, Judit *et al.* (2019). *Disinformation and propaganda — impact on the functioning of the rule of law in the EU and its Member States.* [Consult. 9 Nov. 2021]. Available at <http://aei.pitt.edu/97042/1/disinformation_and_propaganda.pdf>.
- BLAZNIK, Pavle (1988). *Historična topografija slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500.* Maribor: Obzorja, vol II.
- CURK, Jože (1967). *Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah.* Celje: Zavod za spomeniško varstvo. (Topografsko gradivo; VII).
- DOLENC, Jože (1987). *Slovenski romar.* Celje: Mohorjeva družba.
- EBERHART, Helmut; FELL, Heidelinde, *ed.* (1996). *Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996: Mariazell & Neuberg an der Mürz.* Mariazell: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung.
- FELLOWS, Erwin W. (1959). 'Propaganda.' *History of a Word.* «American Speech». 34:3, 182-189.
- GUGITZ, Gustav (1956). *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch.* Wien: Brüder Hollinek.
- HAJNŠEK, Odilo (1971). *Marijine božje poti.* Celovec: Družba sv. Mohorja.
- HOPPE, Alfred (1913). *Des Österreichers Wallfahrtsorte.* Wien: St. Norbertus-Verlag.
- KEMPERL, Metoda (2011). *Romanja in romarske cerkve 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Gorenjska z Ljubljano.* Celje: Celjska Mohorjeva družba; Društvo Mohorjeva družba.
- KEMPERL, Metoda (2012). *Arhitekturna tipologija romarskih cerkva v 17. in 18. stoletju na Slovenskem.* Ljubljana: Slovenska matica.
- KEMPERL, Metoda (2016). *Značilnosti romanj v 17. in 18. stoletju na Slovenskem.* «Edinost in dialog. Revija za ekumensko teologijo in medreligijski dialog». 71:1/2, 141-152.
- KEMPERL, Metoda; VIDMAR, Luka (2014). *Barok na Slovenskem: Sakralni prostori.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KURET, Niko (1970). *Praznično leto Slovencev: Starosvetne šege in navade od pomladi do zime.* Celje: Mohorjeva družba, vol. 3.
- LOZAR ŠTAMCAR, Maja (1986). *Božjepotne grafične podobice v 18. stoletju na Slovenskem.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza E. Kardelja Ljubljana. Bachelor's thesis.

- MEDVED, Anton (1898). *V Marijinem Celju. Zgodovinske in potopisne črtice*. Maribor: Katoliško tiskovno društvo.
- MENAŠE, Lev (1994). *Marija v slovenski umetnosti: Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*. Celje: Mohorjeva družba.
- METLIČAR, Rok, ed. (2004). *Skriti biser: Zbornik župnije Sladka Gora*. Sladka Gora: Župnijski urad Sladka Gora.
- NOVAK KLEMENČIČ, Renata (2016). *Zagorje na Kozjanskem in Marijina romarska cerkev*. Ljubljana: Sirius.
- PETRIČ, Franci (2008). *Slovenske božje poti*. Ljubljana: Družina.
- RAMOVŠ, Mirko (1975 [1977]). *Romarski vrtec*. «Traditiones: Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje/Acta Instituti ethnographiae Slovenorum». 4, 47-78.
- RAMŠAK, Mojca (1996). *Filigranski pogled na prepletanje religiozne in profane funkcije romanja na primeru Ruškega*. «Časopis za zgodovino in narodopisje». N. v. 32:1, 94-103.
- TINGLE, Elizabeth C. (2020). *Sacred Journeys in the Counter-Reformation: Long-Distance Pilgrimage in Northwest Europe*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- VALVASOR, Johann Weichard (1877-1879). *Die Ehre des Herzogthums Krain*. Rudolfswerth: J. Krajec, vol. 4.
- ZUPANIČ SLAVEC, Zvonka (2004). *Votivno slikarstvo z medicinsko tematiko v sladkogorski cerkvi*. In METLIČAR, Rok, ed. *Skriti biser: Zbornik župnije Sladka Gora*. Sladka Gora: Župnijski urad Sladka Gora, pp. 120-128.
- ŽAGAR, Mateja [s.d.]. *Romanje od Sladke Gore do sv. Roka*. [Consult. 15 Feb. 2021]. Available at <https://www.kamra.si/print.html?item_id=136063&tmpl=print>.

A LA LUZ DE UN CANDELABRO: EL EXVOTO JUDÍO DE LA FIESTA DE LA DEDICACIÓN

GABRIELA BENNER*

Resumo: No judaísmo, o Sol, a Lua e as estrelas são observados para determinar a data das estações e festivais ou épocas devocionais. No calendário hebraico, o início de um novo dia é marcado ao pôr do sol e quando aparecem as primeiras estrelas da noite. Entre os objetos que marcam datas expressando a alegria de tempos memoráveis estão os castiçais de Hanukkah, objetos de devoção e piedade, indispensáveis para a Festa das Luzes e comemorando a rededicação do segundo Templo em Jerusalém. Neste estudo, apresentamos vários candelabros devocionais e identificamos a sua relação com o ritual hebraico e apresentamo-los como ex-votos judaicos.

Palavras-chave: Menorá; Festival de luzes; Hanukkah; Devoção hebraica; Ex-voto judaico.

Abstract: In Judaism, the sun, moon and stars are observed to determine the date of the seasons and festivals or devotional times. In the Hebrew calendar, the beginning of a new day is marked at sunset and when the first stars of the night appear. Among the objects that mark dates expressing the joy of memorable times are the Hanukkah candlesticks, objects of devotion and piety, indispensable for the Festival of Lights and commemorating the rededication of the second Temple in Jerusalem. In this study we present several devotional candelabra and identify their relationship to the Hebrew ritual and present them as Jewish ex-votos.

Keywords: Menorah; Festival of lights; Hanukkah; Hebrew devotion; Jewish ex-voto.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es presentar la festividad de Janucá y los objetos devocionales relacionados con ella. En primer lugar, trataremos el origen de la misma, los tiempos y la luz en el judaísmo, la menorá en las artes visuales y su relación con el concepto de exvoto en las comunidades hebreas en el mundo a través de los materiales históricos conocidos como *Judaica*. Por último, explicaremos su uso en la festividad del mismo nombre y algunas de sus expresiones rituales y emocionales.

1. EL ORIGEN DE LA FESTIVIDAD

En el año 164 a. C., se celebraba la rededificación del Templo de Jerusalén por Judas Macabeo y sus seguidores. En años anteriores a esa fecha, en los tiempos del gobierno de Antíoco IV Epifanes, Judea se había convertido en una zona helenizada, y varios decretos limitaron la celebración de la vida judía conocida, obligando a los judíos a no guardar sus leyes, a servir a los dioses griegos e incluso sacrificando a quienes no siguiesen sus órdenes. El templo estaba ocupado por imágenes de dioses griegos y muchos judíos devotos tuvieron que huir al desierto para evitar la persecución y la muerte.

* CITCEM; CISS (Centre for Innovation in the Social Sciences). Email: ggbenner@gmail.com.

Un pequeño grupo, los fundadores de la dinastía real asmonea, conocidos en la historia como los macabeos, se rebeló ante esta situación. Varios textos se refieren a esta historia, como los recogidos en los libros de 1 y 2 Macabeos:

Cuando Matatías vio las injurias que se hacían a Dios en Judea y en Jerusalén, exclamó: ¡Qué desgracia! ¡Haber nacido para ver la ruina de mi pueblo y de la ciudad santa, y tener que quedarme con los brazos cruzados mientras que ella cae en manos de sus enemigos y el templo queda en poder de extranjeros! [...] Le robaron a Jerusalén todos sus adornos; de libre pasó a ser esclava. ¡Nuestro hermoso santuario, que era nuestra gloria, está en ruinas; los paganos lo han profanado! ¿Para qué seguir viviendo? Y Matatías y sus hijos se rasgaron la ropa, se pusieron ropas ásperas y lloraron amargamente¹.

El autor de este texto posiblemente quiso describir la transformación de Israel, así como el coraje y la perspicacia de Judas, Jonatán y Simón, inspirados por su padre Matatías². Según Shalom Sabar, el énfasis de 1 y 2 Macabeos, al relatar la historia de la purificación del templo, es diferente. En 1 Macabeos se destaca la dedicación del templo por Judas Macabeo el 25 del mes de Kislev y su consecuente celebración de ocho días, emulando la otrora celebración del Templo de Salomón que duró precisamente ocho días. En 2 Macabeos la versión es diferente y el énfasis se coloca sobre la imposibilidad de hacer la peregrinación a Jerusalén en la fiesta de las cabañas o Sukot y, por lo tanto, los ocho días se refieren en ese texto no a Janucá, sino a la celebración de Sukot³.

En el Nuevo Testamento hay una referencia a esta festividad de la Dedicación del Templo. La encontramos en el Evangelio de Juan 10, 22-23:

Celebrábase en Jerusalén la fiesta de la dedicación. Era invierno, y Jesús andaba en el templo por el pórtico de Salomón.

Poirier sugiere que esta referencia a Jesús caminando por el pórtico de Salomón ha sido incluida en el texto con la intención de relacionar un asunto de cierta importancia como el tema de Janucá. El autor resalta que el pórtico de Salomón era parte del templo original que quedaba de los días de ese rey. Esa área tenía una gran importancia, especialmente para una festividad que celebraba la purificación y rededicación del templo. El contexto de Janucá aparece desde el verso 10, 1-39, porque se trata de la misma ocasión, durante la fiesta mencionada en el versículo 22⁴. El autor sugiere que se deberían situar todos los capítulos 9 y

¹ 1 Macabeos 2, 6-13.

² DUGGAN, 2015: 96.

³ Ver SABAR, 2021.

⁴ POIRIER, 2008: 469.

10 dentro del contexto de Janucá. Al hacer esto, la expresión «la luz del mundo», que aparece en 8, 12, y el tema de liberación, en 8, 36, sugiere que el capítulo 8 pertenece realmente al contexto de Janucá.

El arte judío que ilustra la historia no es tan profuso como el arte cristiano debido a que 1 y 2 de Macabeos se encuentran solamente en las biblias cristianas, y no forman parte del canon hebreo, por lo que el relato de los macabeos se encuentra representado con más frecuencia en obras del arte cristiano que en obras judías. En un ejemplo dado por Sabar⁵, en la Biblia Cruzada de Saint Jean d'Acre de 1255⁶, se ilustra el relato de un soldado griego que obliga a los judíos a postrarse delante de una estatua de piedra y, cuando uno de ellos se niega a hacerlo, es asesinado como acto de represalia. En contraposición, aparece una ilustración de los cruzados vestidos como macabeos que vienen a liberar los lugares santos de los infieles. Desde este período, y posteriormente en el Renacimiento y el Barroco, la figura de Judas Macabeo y su familia es representada en el arte como un héroe precristiano.

2. LOS TIEMPOS Y LA LUZ EN EL JUDAÍSMO

El Pentateuco, o la Torá, es llamada también la *Torá Ora*, es decir, la enseñanza de la luz. También está escrito sobre Dios que está «*arropado de luz como de un manto*», Salmos 104, 2, e incluso al final del día de reposo se recitan las siguientes palabras: «Bendito eres Tú Dios nuestro, Rey del Universo, que separa entre la luz y la oscuridad [...] entre el séptimo día y los seis días de trabajo».

Los rabinos medievales decidieron enfatizar la importancia de la luz y, por consiguiente, el acto de iluminar las velas de Janucá, sobre otros aspectos históricos. El Talmud ofrece al lector las instrucciones sobre el encendido de las velas de Janucá en el mismo texto que trata de las velas del día de reposo. Según este Tratado (Shabbat 21b), los hebreos vencedores solo disponían de una pequeña cantidad de aceite dejada por los seléucidas y, aún así, duró un total de ocho días, lo suficiente para mantenerlo iluminado mientras llegaban nuevas provisiones. Desde ahí surge una frase alusiva a la celebración: «*Ocurrió allí un gran milagro*».

3. LA MENORÁ EN LAS ARTES VISUALES

El artefacto que está asociado directamente con la festividad de Janucá es la lámpara o menorá, la palabra hebrea que designa este objeto. La lámpara original, localizada en el Templo de Jerusalén, debía arder continuamente, todos los días de

⁵ SABAR, 2021.

⁶ BA. Ms. 5211, fol. 339a.

la semana, desde su fuente de aceite que nunca debía acabarse, por lo que existía el oficio de velar constantemente para que esto sucediera así. El origen de su creación y función se encuentran en el libro del Éxodo, que hace referencia a la menorá de oro:

Harás además un candelero de oro puro; labrado a martillo se hará el candelero; su pie, su caña, sus copas, sus manzanas y sus flores, serán de lo mismo. Y saldrán seis brazos de sus lados; tres brazos del candelero a un lado, y tres brazos al otro lado. Tres copas en forma de flor de almendro en un brazo, una manzana y una flor; y tres copas en forma de flor de almendro en otro brazo; así en los seis brazos que salen del candelero⁷.

En un pasaje en Zacarías 4, 2 se profundiza sobre el significado de la lámpara y se le da la orden a Bezalel, el arquitecto, para que haga un candelabro de oro puro. Este modelo sería el que existiría en el período del Segundo Templo, es decir, entre 516 a. C. y 70 d. C., dando la impresión de una menorá semicircular. Existe otro modelo, que fue encontrado en la sinagoga de Dura-Europas en Siria en el siglo 3 d. C., en el que se aprecian con más detalle imágenes alusivas a la naturaleza. Tenemos aún un tercer modelo, de los tiempos de la Mishná y del Talmud, entre los años 200-400 d. C. Los rabinos de entonces llegaron a un consenso casi total sobre la apariencia del candelabro del templo, y coincidieron en afirmar que tiene siete brazos y un soporte central principal.

Wirgin ha comparado el medallón central de la menorá del Sarcophagus Season, en la catacumba de la Via Appia, con escenas paralelas que muestran el nacimiento de Afrodita, destacando que la figura de la diosa ha sido remplazada por la menorá, creando así el mismo efecto del nacimiento de Afrodita en una concha en el arte pagano, un símbolo de la vida perpetua. El autor ha encontrado otro ejemplo, en la antigua sinagoga de Saroná en la Galilea, actualmente en el Museo Municipal de Tiberíades. Aquí, la menorá está flanqueada por dos pájaros que sostienen cuerdas en sus picos y que parecen estar levantándola desde sus profundidades invisibles. Esto, refiere el autor, recuerda a la representación del nacimiento de Afrodita en el Trono Ludovisi en Roma, debido a que las palomas eran asociadas frecuentemente con la diosa, lo que lo lleva a justificar que la menorá en el lintel simboliza igualmente la continuidad de la vida⁸.

En su revisión de Fine, Biale señala que el primero ha encontrado aparentemente todas las referencias a los candelabros desde los historiadores de la antigüedad tardía hasta la literatura moderna. El Talmud prohíbe que se elaboren candelabros de siete brazos y, sin embargo, esa restricción no se aplica a los candelabros de Janucá (también conocidos como januquiot y que son de ocho brazos), que

⁷ Éxodo 25, 31-33.

⁸ WIRGIN, 1964: 104.

empezaron a ser utilizados en las sinagogas desde el siglo XII. El autor menciona que fue Hemda ben Yehuda, la esposa de Eliezer ben Yehuda, quien acuñó el término Januquía para la menorá de Janucá, para distinguirla de la menorá de siete brazos⁹.

Sabar (ver mención arriba) afirma que la lámpara de Janucá más antigua que se conoce (siglos XII, XIII d. C.) proviene del barrio judío de Aviñón y pertenece a la Colección Klagsbald de París. Es de piedra y tiene inscrito en hebreo las siguientes palabras de Proverbios 6, 23: «Porque el mandamiento es lámpara, y la enseñanza [la Torá] es luz». Tiene ocho cavidades para depositar el aceite y está diseñada para ser colocada sobre el alféizar de una ventana.

Un cambio de estilo surge en el norte de España y en Provençe en el siglo XIV con la aparición de lámparas diseñadas para ser colgadas, como las que mostramos en las figuras 1 y 2. Presentan un modelo común con la base triangular y doce arcos de herradura.



Fig. 1. Antigua lámpara triangular de Janucá, sur de Francia o España, siglo XIV, bronce, fundición
Fuente: © The Israel Museum

La Figura 1 muestra uno de los primeros prototipos de la lámpara triangular de Janucá a pequeña escala, y fue fabricada en España o en el sur de Francia. El diseño en estas regiones —con temas recurrentes como las ventanas en forma de rosetón, los arcos en forma de herradura y las hojas de trébol— estuvo claramente influenciado por los estilos locales, pero se conservó la forma triangular.

⁹ BIALE, 2018: 207-209.



Fig. 2. Francia, antes de 1394

Aleación cuprosa fundida, 14,5 x 18,2 x 4,8 cm
Préstamo permanente del Museo de Cluny —
Museo Nacional de la Edad Media, París, donación
Rothschild, colección Strauss
Fuente: © Jean-Gilles Berizzi, RMN — Grand Palais — mahJ

La segunda lámpara de aceite (Fig. 2) perteneció a la colección del compositor y director de orquesta Isaac Strauss (1866-1888), y fue donada tras su muerte al Museo de Cluny por la baronesa Charlotte de Rothschild. Se cree que fue descubierta durante unas excavaciones en el antiguo barrio judío de Lyon en el siglo XIX. Esta comunidad fue desterrada definitivamente de la ciudad en 1394 y es uno de los objetos religiosos domésticos medievales más antiguos conocidos en Francia.

El modelo es de decoración calada, de inspiración arquitectónica, con un rosetón en el centro y una arcada debajo, de un estilo que se encuentra con frecuencia en los objetos medievales. Su estilización parece más románica que gótica y fue realizada muy probablemente para un cliente judío por un artesano cristiano. Una diferencia entre las muy parecidas figuras 1 y 2 es que el *shamash*, lugar para la vela auxiliar, se encuentra en la Figura 1 en el mismo nivel de las ocho cavidades para las velas, mientras que en la Figura 2 está en la parte superior, en una posición cercana al rosetón.

El concepto y los diseños utilizados por los artistas y artesanos en el campo de la *Judaica* ha estado en constante evolución, ya sea por la inspiración de los artistas, en primer lugar, pero también en función de la intervención de los curadores, los coleccionistas y los comitentes.

Este modelo es similar, en su especificación, a un exvoto. La definición de la RAE para el exvoto incluye la siguiente descripción: «que los fieles dedican a Dios [...] o a los santos, en señal y recuerdo de un beneficio recibido, y que se cuelgan en los muros o en la techumbre de los templos».

4. JUDAICA: INTERACCIÓN ENTRE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y EL RITUAL

Los objetos y materiales creados para ser usados en rituales judíos son conocidos como *Judaica*, el arte ceremonial. Utilizar objetos especialmente bellos se considera una forma loable de honrar los mandamientos de Dios y, por lo tanto, el judaísmo tiene una larga tradición de encargar objetos rituales a artesanos y artistas¹⁰. Entre estos encontramos la copa con la cual se recitan bendiciones sobre el fruto de la vid, envolturas para guardar los rollos de la Torá y, también, bandejas para la Pascua, candelabros para las velas del Sábado, candelabros con siete brazos y, lo que nos ocupa, candelabros de Janucá con sus ocho brazos.

Como resultado de la exploración del continente americano a finales del siglo XV, aumentó la cantidad de plata disponible en Europa, facilitando así la creación de nuevos tipos de *Judaica*. Ya en el siglo XVIII, según Vivian Mann, la expansión de las comunidades judías europeas generó la necesidad de objetos ceremoniales para las nuevas sinagogas. Desde esos tiempos, y hasta la actualidad, han proliferado nuevos modelos de objetos ceremoniales que presentan formas y diseños innovadores¹¹.

La Figura 3 es obra del norteamericano nacido en Alemania Ludwig Yehuda Wolpert, datada en 1958, hecha a mano de aleación de cobre como material y que se encuentra en el Jewish Museum de Nueva York. Este artista recibió muchos encargos privados y de sinagogas, y este elegante candelabro de Janucá se ha convertido en una imagen icónica, reproducida muchas veces y muy bien recibida en muchas zonas del mundo. En este modelo, el *shamash* divide los ocho espacios por la mitad, ocupando una posición vertical.

La existencia de la *Judaica* ha servido para la difusión internacional de las muchas imágenes que se han creado de la menorá en las comunidades judías en todo el mundo. Esta difusión ha favorecido su permanencia en uso, memoria y colección y ha servido para que la devoción asociada a ella no se pierda con el transcurso de los años. Lo que influencia más su diseño son las costumbres locales, mientras que su ornamentación hace referencia al Templo de Jerusalén, al milagro del aceite que duró ocho días o a historias relevantes, como la del drama de Judit con Holofernes, como vemos en la Figura 4. La gallarda figura de Judit sostiene una espada, presumiblemente la de Holofernes. Esta iconografía puede estar basada en el presunto heroísmo de la valiente judía, similar al de los macabeos.

¹⁰ Existen comentarios rabínicos como el Midrash Mechilta de Éxodo 15, 2 o el Tratado Bava Kama 9b del Talmud de Babilonia que refieren a embellecer los mandamientos con hermosos artículos.

¹¹ MANN, 2003: 174.



Fig. 3. Ludwig Yehuda Wolpert, 1958, lámpara de Janucá

Fuente: © Jewish Museum of New York



Fig. 4. Escuela Italiana, ca. siglo XVIII, menorá con figura de Judit con espada

Fuente: © Museum at Eldridge Street

5. EL EXVOTO JUDÍO

Aunque en el judaísmo no existen exvotos, queremos presentar la idea de que el candelabro de Janucá funciona como tal, ya que intrínsecamente se trata de un artefacto que rinde homenaje a los macabeos y al hecho desafortunado del cual se han recuperado o salvado los judíos.

De esta forma, el exvoto judío funciona como un acto pragmático, cargado de un poder religioso, que evoca el momento en el que el ejército de Antíoco fue derrotado por los macabeos y retiró sus tropas. Desde esa fecha, cada candelabro de Janucá lleva consigo el eco de la fuerza de la victoria y de la fuerza espiritual que transmite la luz trascendental. Fuera de los ocho días de Janucá y sus prácticas de iluminación, el candelabro pierde, por decirlo de alguna forma, su poder. Aún así, no disminuye su importancia como fuente de información.

Los valores heroicos de los macabeos son enaltecidos, así como el rescate y la liberación experimentados por el pueblo. Los macabeos recibieron luz en las tinieblas y los exvotos de Janucá se relacionan con un contexto específico de contraste entre la luz y las tinieblas. La luz, símbolo de salvación, libertad y santidad, y las tinieblas, símbolo de opresión, alienación y falta de libertad.

Asimismo, un exvoto cubre o trata de aspectos estéticos y de manifestaciones religiosas cuyas raíces provienen de una narrativa histórica. Se puede hablar aquí de un exvoto comunitario sujeto a un lenguaje codificado. El personaje principal que ha ayudado a los fieles sería el mismo Dios, a través de los mencionados guerreros y, dado que los candelabros son colocados en un lugar público a la vista de todos¹², constituye un testimonio en el presente y en el futuro de cómo el pueblo recibió una ayuda extraordinaria en el pasado. Así como el exvoto puede ser una muleta para alguien que era cojo, la menorá, creada para iluminar, representa un hecho histórico específico y se caracteriza por la creación de un vínculo sagrado entre el que dedica y la deidad, en este caso, el Dios de Israel, en un contexto de gratitud y compromiso espiritual. Como en el exvoto, la menorá de Janucá no tiene otro valor que el que se le da. Ya sea una menorá de plata o de piedra, grande en una sinagoga o pequeña en un hogar, no tiene otra singularidad que la que deriva de su función, relacionada intrínsecamente con una declaración de fe y de gratitud por parte de los fieles hacia su deidad. Dado que el judaísmo prohíbe la representación de la imagen de Dios, en el caso de la menorá simbolizaría la representación de los hechos de la divinidad acompañado de las ofrendas y las oraciones alusivas, lo que pone de relieve que se trata de un acto ofrecido a Dios. Por lo tanto, la asociación a una «imagen» de Dios estaría claramente visible en la luz que emana de este artefacto, cuya calidad y actuaciones artesanales o las técnicas empleadas no intervienen en su condición exclusivamente sociológica.

En todos los candelabros encendidos en el mundo durante la fiesta de Janucá se vislumbra un convencionalismo común, independientemente de donde se realice el encendido o del número de personas que asisten. El artefacto ciertamente representa una separación de dos universos, el cielo y la tierra, la menorá y

¹² Cuando se encienden las velas de la menorá desde una casa privada, se hace frente a una ventana que dé a la calle, para que los transeúntes puedan ver la luz. El hecho de que la luz sea vista al público es más evidente cuando se trata de una menorá más grande, como las encendidas en una sinagoga o en una plaza pública.

el mundo terrenal. Cada pieza elaborada ha tenido su origen conceptual en la desastrosa experiencia terrenal en términos de injusticias religiosas y la asiduidad en el acto anual. El exvoto sirve de agente en un intercambio entre lo humano y lo divino. Es evidente una unidad en la diversidad, donde la unidad es el mensaje de la identidad judía en el formato de ocho luminarias, y la diversidad son las formas y colores que sirven de materialidad para la creación de los candelabros según las diversas culturas y tiempos. Se trata de replicar ese primer lamento de no poder ser un judío cabal en la cultura mayoritaria, y la victoria obtenida por los macabeos con la consecuente creación de un nuevo ritual. La menorá es un artefacto que puede ser realizado en cualquier material y, sin embargo, a través de la reiteración del ritual anual, adquiere una dimensión peculiar que la coloca en un nivel diferente de cultura material. Si los judíos de la primera Janucá tenían sobre sí la prohibición de seguir sus tradiciones y costumbres e incluso eran obligados a transgredirlas, la posición de la menorá justifica el *continuum* de una historia conmemorativa de salvación, que sobrepasa el tiempo y el espacio original. Cada menorá iluminada logra cautivar la atención y activar sentimientos poderosos de pertenencia ante aquellos que observan la luz encendida en ella. Además, este exvoto en forma de artefacto cobra simbolismo religioso cuando las velas son encendidas cada año, noche tras noche, y no cuando está guardado el resto del año, sin ninguna función devocional a que asociarlo.

6. LA DEVOCIÓN A TRAVÉS DE GESTOS, PALABRAS, SONIDOS, RITUALES, ORACIONES

La necesidad de contar la historia es intrínseca al acto devocional. Las autoridades rabínicas promueven incluso la ejecución de estos actos votivos. Las narraciones pueden ser breves o extensas, pero siempre mencionan a todos, niños y adultos, la historia de la salvación por intermedio de los guerreros macabeos, seguido de oraciones específicas en un acto de cohesión comunitaria.

Cabe mencionar que en el relato histórico de la profanación del templo y las tragedias que le suceden, existe una oración congregacional¹³ y que incluye el ayuno, el esparcimiento de cenizas, y el uso de ropas rasgadas:

Clamaron al cielo diciendo [...] tu santuario ha sido pisoteado y profanado, tus sacerdotes están en duelo y humillados. [...] ¿Cómo podremos resistirles, si no acudes en nuestra ayuda?

13 1 Macabeos 3, 50-53.

El autor de 1 Macabeos mueve su lírica a través del espacio y del tiempo en una secuencia que va de la esfera de la administración pública a la esfera doméstica, y desde el presente hacia futuras generaciones¹⁴.

Después de encender el *shamash*, la vela que sobresale de las otras ocho, se recitan unas bendiciones y se prosigue a encender el resto de las velas. De forma similar a un exvoto cristiano, los devotos posan su mirada sobre la imagen, en este caso el candelabro. Cada noche, se prende una vela adicional. Las oraciones, expresadas en hebreo, refieren por ejemplo:

Bendito eres Tú, Dios nuestro Señor, Rey del Universo, quien hizo milagros a nuestros antepasados, en aquellos días, en esta época.

Con las miradas puestas en el exvoto, la luz refleja la acción del que desea verla. A diferencia de la luz del sol, la del candelabro se produce porque se ha obtenido un aceite, que tras ser depositado en el espacio destinado para él, puede servir para dicha iluminación. Una vez encendidas las velas sigue un tiempo de disfrute familiar cantando himnos alusivos, se degustan comidas grasientas, para relacionarlo aún más al aceite milagroso de la historia original. Entre las comidas, se consumen crepes fritas de papa o donas de diversos sabores y se juega al dreidel.

Existe un juego en Portugal, el de la «rapa», que según Brito-Semedo¹⁵ tiene su origen en el juego del dreidel judío de Janucá. De hecho, las reglas del juego son exactamente las mismas, con la única diferencia de que el dreidel de Janucá tiene las letras en hebreo. El dreidel es una variante judía de la perinola. Cada lado tiene una letra del alfabeto hebreo que forman el acrónimo «*Un gran milagro ocurrió allí*». Por la documentación que existe hasta este momento, el juego parece provenir de otro similar del siglo XVI que se jugaba en Irlanda y que, de allí, pasó a Alemania. Hacia 1720 el juego se llamaba *T-totum o titotum* y, a inicios del siglo XIX, las cuatro letras significaban lo mismo que en la actualidad, ya sea en la cultura judía o en la portuguesa. La incorporación del juego a la festividad de Janucá es de alguna manera irónica y paradójica. Se celebra una victoria sobre la asimilación cultural con un juego que es un excelente ejemplo de asimilación cultural.

¹⁴ DUGGAN, 2015: 103.

¹⁵ BRITO-SEMEDO, 2016.

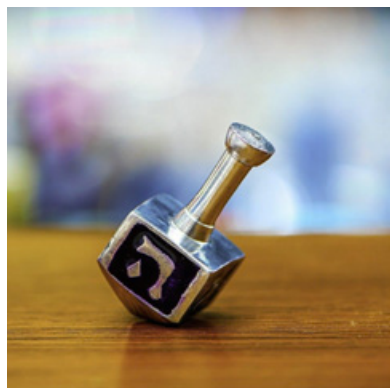


Fig. 5. Dreidel de Janucá

Fuente: Anónimo. Disponible en <<https://brito-semedo.blogs.sapo.pt/rapa-tira-deixa-e-poe-483702>>



Fig. 6. Del juego de rapa portugués

Fuente: Anónimo. Disponible en <<https://brito-semedo.blogs.sapo.pt/rapa-tira-deixa-e-poe-483702>>

7. LAS EMOCIONES DE UNA DEVOCIÓN

Todos estos actos de fe y devoción conforman el testimonio de cómo los judíos respondían y siguen respondiendo a una desventura o infortunio del pasado, atribuyendo a un ser superior la capacidad de cambiar el rumbo de su historia comunitaria, transformando la tristeza en gozo. Según Michael Duggan, existen dos ocasiones anuales donde la palabra «alegría» aparece asociada a la reacción de los judíos: una es en el festival anual de Janucá y la otra es al subir al Monte de Sión. El gozo de Janucá incluye el memorial de la victoria sobre Nicanor y la recaptura por parte de Simón sobre la ciudadela¹⁶. Esta alegría es el contraste con el lamento nacional experimentado por muchos judíos cuando el Templo de Jerusalén fue profanado y se prohibió la observancia de la religión. Un lamento que se transforma en ira y descontento, y que desemboca en la revuelta macabea, en una decisión comunal de transformar la vergüenza en honor¹⁷. Una visión parecida comparte Harry Cohen, quien en su *Jewish Encyclopedia* afirma que entre las características de esta festividad se incluye «cantar el himno *Maoz Tzur* y otros cantos que ensalzan la valentía y el coraje»¹⁸. Cantar canciones de victoria es, en muchas culturas, parte de un sentimiento de orgullo nacional.

Entonces, ¿qué es lo que celebra la Fiesta de la Dedicación? ¿Una victoria nacional o la presencia de la luz continua de Dios en la historia de un pueblo? Parece que ambos aspectos están entrelazados en este ritual anual. Esta festividad hebrea no hubiera sido posible sin la ayuda de una iluminación continua comuni-

¹⁶ DUGGAN, 2015: 99.

¹⁷ DUGGAN, 2015: 101.

¹⁸ COHEN, 1965: 46.

taria en la menorá, un artefacto diseñado con una única finalidad religiosa, independientemente que cada pieza revele características culturales distintas.

Se trata de la recreación de un evento histórico específico. Lo que se presentó en aquel episodio como una crisis ha llegado a convertirse en un foco de esperanza, dentro de un nuevo ritual lleno de inspiración. La menorá, en este contexto, se convierte en un instrumento que, además de ser un artefacto religioso, evidencia la historia, organización y creencia de una sociedad particular y la transición que ha ocurrido desde el evento original, sombrío y perturbador, hasta la sobrevivencia que equivale en este caso a la llegada de una luz impetuosa, la luz de la esperanza, en medio de otros episodios de luchas de antijudaísmo y de antisemitismo. La iluminación de la sanidad, recuperación y esperanza que hace posible conectarse con aquellos héroes macabeos a través de una línea esperanzadora que sirve para las generaciones presentes y futuras. Presenta el legado y la herencia de antaño de una manera dinámica, válida para la actual comunidad judía mundial. No se trata de una simple metáfora, sino que la devoción está anclada en la historia. Aunque hay muchas maneras de observar la religión judía, cuando llega Janucá se expresa en la oración comunal del primer día cuando se ilumina la primera vela del candelabro, todos de pie, frente al exvoto que representa una misma devoción e historia, importante para un pueblo que cree en un pacto con su Dios y que en algunos episodios de la historia estuvo a punto de ser eliminado:

Bendito eres Tú, Dios nuestro Señor, Rey del Universo, quien nos otorgó vida, nos sustentó y nos hizo llegar hasta la presente ocasión.

FUENTES

Biblioteca Arsenal, París
BA. Ms. 5211, fol. 339a

REFERENCIAS

- BIALE, David (2018). *Steven Fine. The Menorah: From the Bible to Modern Israel*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016. 279 pp. «AJS Review». 42:1, 207-209.
- COHEN, Harry A. (1965). *A Basic Jewish Encyclopedia: Jewish teachings and practices listed and interpreted in the order of their importance today*. Hartford: Hartmore House.
- DUGGAN, Michael W. (2015). *1 Maccabees: Emotions of Life and Death in Narrative and Lament*. In REIF, Stefan C.; EGGER-WENZEL, Renate, eds. *Ancient Jewish Prayers and Emotions: Emotions associated with Jewish prayer in and around the Second Temple period*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 95-116.
- MANN, Vivian B. (2003). *Spirituality and Jewish Ceremonial Art*. «Artibus et Historiae». 24:48, 173-182.
- POIRIER, John C. (2008). *Hanukkah in the Narrative Chronology of the Fourth Gospel*. «New Test. Stud.» 54:4, 465-478.

SABAR, Shalom (2021). *From the Maccabees to the Jews of East and West*. Beit Avi Chai, Jerusalem. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Y6CoWUf6ERc&ab_channel=beitavichai video>.

BRITO-SEMEDO (2016). *Rapa, Tira, Deixa e Põe*. «Esquina do Tempo» (29 enero 2016). Disponible en <<https://brito-semedo.blogs.sapo.pt/rapa-tira-deixa-e-poe-483702>>.

WAXMAN, Olivia B. (2017). *The Surprising Origins of 5 Hanukkah Traditions*. «Time Magazine Online» (11 dic. 2017). Disponible en <<https://time.com/5054877/history-hanukkah-traditions>>.

WIRGIN, W. (1964). *The "Menorah" as Symbol of After-Life*. «Israel Exploration Journal». 14:1/2, 102-104.

YERUSHALMI, Yosef (1996). *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: University of Washington Press.

NOS BASTIDORES DA CASA ARTE SACRA FÂNZERES: DA MATERIALIDADE À ESPIRITUALIDADE DA ESCULTURA SACRA*

CECÍLIA MÓNICA DOS SANTOS CARDOSO**

Resumo: *A Casa Arte Sacra Fânzeres, localizada em Fânzeres (Gondomar), é especializada na execução artesanal de escultura e mobiliário sacro. Esta oficina, fundada há mais de 50 anos, agrega funcionários que aprenderam esta arte em contexto oficial, tal como no passado. Conserva ainda o «saber fazer tradicional» das artes da escultura em madeira, do estofado e da pintura sacra, bem como o da aplicação da folha de ouro e dos olhos em cristal nas imagens. A par da qualidade da execução técnica, esta oficina articula, ainda, com outros «modos de fazer» locais, como os da ourivesaria, costura e bordado artesanais. Pretende-se, com este estudo, abordar a materialidade da imagem sacra antes de esta se revestir de espiritualidade nos espaços sacros, enquanto apelo aos sentidos e transmissão de significados.*

Palavras-chave: *Casa Arte Sacra Fânzeres; Escultura; Pintura; Costura e bordado; Ourivesaria; Cristal.*

Abstract: *The Casa Arte Sacra Fânzeres, located in Fânzeres (Gondomar), is specialized in the artisanal execution of sacred sculpture and furniture. This workshop, founded over fifty years ago, brings together employees who learned this art in a workshop context, as in the past. It also preserves the «traditional know-how» of the arts of wood carving, upholstery and sacred painting, as well as the application of gold leaf and crystal eyes in the images. In addition to the quality of the technical execution, this workshop also articulates with other local «ways of doing», such as goldsmithery, sewing and handcraft embroidery. The aim of this study is to address the materiality of the sacred image before it takes on spirituality in sacred spaces, as an appeal to the senses and transmission of meanings.*

Keywords: *Casa Arte Sacra Fânzeres; Sculpture; Painting; Sewing and embroidery; Jewellery; Crystal.*

INTRODUÇÃO

A criação de esculturas religiosas remonta aos tempos mais recuados das Idades do Homem. No decurso da História foram vários os processos técnicos e artísticos utilizados para marcar a passagem do material para o espiritual. Embora Gondomar seja um concelho fortemente marcado pelas indústrias da ourivesaria e da marcenaria foi também, em tempos, detentor da arte de esculpir imagens sacras, tal como o comprova o registo de batismo de 13 de outubro de 1861, no qual se refere que José Alves de França, natural de São Cosme, tinha a profissão de

* Este artigo integra-se no projeto de doutoramento em Estudos do Património, Especialização em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulado *A arte dos ofícios da madeira: Gondomar como uma “grande fábrica” (século XIX-XXI)*, financiado pela FCT (Ref. SFRH/BD/06909/2020) e sob a orientação da Prof. Doutora Ana Cristina Sousa (FLUP-DCTP/CITCEM).

** Doutoranda em Estudos do Património. FLUP/CITCEM. Email: ceciliamscardoso@gmail.com.

«Santeiro»¹. Esta tradição persiste na atualidade através da Casa Arte Sacra Fânzeres. Esta oficina, de cariz tradicional, mantém vivo o conhecimento artesanal para a criação e restauro de imaginária sacra de estofos e imagens de vestir. Para além de se diferenciar por um labor pouco praticado em Portugal nos dias de hoje, esta oficina distingue-se ainda pelo facto de todos os trabalhadores terem adquirido o conhecimento técnico de imaginário, entalhador, marceneiro, pintor e dourador em contexto ofical. Pretende-se, com este trabalho, explicitar a componente material da imaginária através da exposição dos processos artesanais, valorizando as características corpóreas das imagens antes de estas assumirem o papel de mediadores entre o profano e o sagrado.

1. A MATERIALIDADE DA ESCULTURA SACRA

1.1. A ARTE DE ESCULPIR IMAGINÁRIA EM MADEIRA

Para a concretização de uma imagem sacra em madeira são necessários vários utensílios e ferramentas. O banco, semelhante ao do marceneiro, é de grandes dimensões e possui um tampo liso para serem colocadas as ferramentas e utensílios necessários ao desbaste da madeira. Possui, também, um torno para a peça permanecer fixa e facilitar toda a execução manual (Fig. 1). O maço (Fig. 1), instrumento essencial ao trabalho do marceneiro, carpinteiro e escultor, é um martelo de madeira de carvalho, sobreiro ou buxo com uma maça grossa e serve para bater no formão² ou outros *ferros* que permitem o desbaste da madeira. Ao conjunto de ferramentas que são utilizadas para dar forma à madeira atribui-se a designação de *ferros*.

Um escultor imaginário necessita de um número elevado de ferros de desbaste (formões, goivas crespas, esgachibis, palhete largo) e de ferros de menor porte para os trabalhos mais minuciosos. Por norma, estes artesãos possuem as ferramentas de desbaste em duplicado, umas utilizadas para iniciar o processo da obra, que exige maior precisão e movimentos e esforços mais violentos, enquanto as outras são utilizadas no processo da limpeza da peça, onde são exigidas as ferramentas mais afiadas a fim de proporcionar menos esforço e maior habilidade³.

Os métodos construtivos das obras de arte em madeira foram sendo alterados ao longo dos tempos, através do desenvolvimento de técnicas que proporcionam execuções mais elaboradas, resistentes e duradouras⁴. Um dos grandes

1 ADP. *Paróquia de São Cosme*, Registos de baptismos 1861-01-14/1861-12-29, n.º 77, fl. 39.

2 BLUTEAU, 1716: 236.

3 GOMES, 2004: 57.

4 QUEIMADO, GOMES, 2007: 38.



Fig. 1. Banco do escultor imaginário com o maço, os devidos ferros e o torno
Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres

problemas em trabalhar a madeira consiste no facto desta matéria-prima ser «um elemento orgânico, com “vida própria”, que quando sujeita a fatores externos [temperatura e humidade], reage de formas diversas, aumentando e diminuindo o seu volume e provocando defeitos nas estruturas decoradas»⁵.

Na Casa Arte Sacra Fânzeres as imagens são desenvolvidas por partes. As carnações (rostos, mãos, braços, pés) estão ao encargo do escultor imaginário (Fig. 2), enquanto o corpo e a respetiva indumentária são desenvolvidos pelos restantes escultores da oficina (Fig. 2). A execução por partes é exequível por seis fatores fundamentais, para além dos já referidos anteriormente: primeiro, as carnações por se tratarem de elementos singulares e de maior dificuldade técnica exigem uma mão de obra mais qualificada; segundo, o rosto executado em separado permite a aplicação futura dos olhos em cristal; terceiro, os corpos, inclusive a indumentária, obedecem normalmente a formas mais padronizadas, facilitando a execução aos restantes escultores; quarto, o desbaste tradicional na parte posterior da imagem permite que esta se torne mais leve, proporcionando a redução das taxas alfandegárias aquando do levantamento da obra pelo comitente; quinto, após a execução do corpo e das carnações é fundamental a perícia técnica para a concretização da ensablagem e colagem de todos os elementos, por forma a que a olho

⁵ QUEIMADO, GOMES, 2007: 38.



Fig. 2. Execução das carnações (rosto de Cristo Ressuscitado) pelo escultor imaginário Hugo Neves (esquerda) e execução dos cabelos da imagem de Nossa Senhora das Dores (direita)

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2019 (esquerda). Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres, 2020 (direita)

nu não seja visível a união; e, por último, o facto de as imagens serem concretizadas por partes torna-as mais individualizadas e de melhor qualidade. No entanto, se o comitente assim o desejar, a imagem é concebida numa peça única.

As imagens desenvolvidas nesta oficina, segundo Fabrino, apresentam o conhecimento das diversas proporções e articulações do corpo, provendo a coerência anatómica da peça. Mais informa que «é a boa relação entre as partes do corpo que determina o êxito na confecção do panejamento, fazendo-o se ajustar aos seus contornos»⁶. Neste sentido, as imagens continuam a manter os mesmos cânones anatómicos e iconográficos facilmente reconhecidos por todos (ex. São Sebastião, Fig. 3), incluindo aquelas que adquirem pontuais características singulares sugeridas pelo comitente. A título de exemplo, apresenta-se uma imagem colossal de Cristo Ressuscitado (Fig. 4), em relação à qual a principal exigência, por parte do comitente, consistiu na execução de uma «imagem diferente»⁷. Este Cristo Ressuscitado é representado com as habituais soluções iconográficas — jovem, cabelo e barba longos e de braços abertos —, mas, em lugar do habitual manto, o corpo de Cristo encontra-se envolto por largas faixas que aludem para os antigos rituais funerários. A necessidade desse reconhecimento imediato das imagens explica a permanência dos cânones e das características iconográficas das imagens.

⁶ FABRINO, 2012: 61.

⁷ Entrevista feita a H. NEVES, no dia 28 de julho de 2021, sobre *Técnicas artísticas para a construção de imaginária sacra* por Cecília Cardoso.



Fig. 3. Imagem de S. Sebastião finalizado. Altura 80 cm

Fonte: Fotografia de Casa Arte Sacra Fânzeres, 2020



Fig. 4. Imagem de Cristo Ressuscitado em execução aquando o registo fotográfico. Madeira de cedro brasileiro

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2021. Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres

Na oficina cria-se e restaura-se, também, imaginária de vestir e de roca. A imagem de vestir é uma «representação esculpida que se completa com a roupa-gem têxtil que a veste»⁸, enquanto a imagem de roca corresponde a uma «escultura que representa uma figura humana concebida como um manequim, articulado ou não, ao qual são aplicados cabeça, mãos e por vezes pés. O tronco e/ou o resto do corpo é definido por ripas de madeira tapadas [...] depois de vestidas com roupas executadas em tecido ou telas. Uma imagem de roca é também uma imagem de vestir»⁹. No entanto, Diana Pereira demonstra que a temática das imagens de vestir é mais complexa do que as designações atrás transcritas¹⁰.

No que diz respeito às imagens de vestir, a oficina executa ou restaura essencialmente as imagens anatomizadas cuja anatomia é esculpida de forma simplificada, apresentando por vezes uma policromia (em tons de azul, branco, cinza ou

⁸ CARVALHO, 2004: 144.

⁹ CARVALHO, 2004: 141.

¹⁰ Sobre este tema consultar PEREIRA, 2012: 157-158.

rosa) como roupa interior, talvez para não revelar as partes íntimas¹¹ ou para evitar esculpi-las¹². Porém, algumas imagens femininas apresentam os seios esculpidos¹³ (Figs. 5, 7); as imagens de vestes sintetizadas apresentam geralmente linhas, volumes e pregueados de vestes a representar a roupa interior ou a indicação de vestes «exteriores»¹⁴ (Figs. 5, 6, 7); e, por último, as imagens de roca são caracterizadas por apresentar o tronco como uma escultura, mas sustentado por uma armação (alma) constituída por várias ripas de madeira, habitualmente de forma cônica, que substitui as pernas¹⁵ (Fig. 7).



Fig. 5. Imagem de vestes sintetizadas articulada (esquerda) e a imagem de vestir anatomizada articulada (direita). Restauro. Destino: Espanha

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2019. Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres



Fig. 6. Imagem anatomizada articulada de Senhor dos Passos (restauro) (esquerda) e imagem de vestes sintetizadas articulada de Senhor dos Passos. Destino: Espanha (direita)

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021 (esquerda). Fotografia de Renato Castro, 2019 (direita). Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres

¹¹ PEREIRA, 2012: 159.

¹² QUITES, 2006: 253.

¹³ QUITES, 2006: 253.

¹⁴ PEREIRA, 2012: 159.

¹⁵ PEREIRA, 2012: 159.

As imagens de vestir da Figura 7 representam a Nossa Senhora das Dores, também designada simplesmente como «Dores» ou em Espanha «Dolorosa». É possível constatar, através da expressão facial e da gestualidade, que ambas partiram do mesmo molde, apesar de a primeira se tratar de uma imagem de vestir sintetizada articulada e a segunda uma imagem de roca articulada. Neste meio oficinal é muito comum o aproveitamento de moldes de umas imagens para as outras. Um molde antigo da Santa Luzia pode, por exemplo, servir de base para a conceção do corpo de Santa Cecília. O mesmo ocorre com as imagens de vestir. Assim, o molde sintetizado e articulado para as «Dores» também pode ser utilizado para a conceção de uma imagem de vestir de Nossa Senhora do Carmo. Embora estas possam ter como base o mesmo molde, são-lhes aplicados os respetivos atributos por forma a criar os traços que as individualizam e que permitem o seu reconhecimento. No caso particular de Nossa Senhora do Carmo é colocado, sobre o braço esquerdo, a imagem do Menino Jesus e no de Nossa Senhora das Dores as lágrimas no rosto. Perante a constatação desta solução observada na Casa Arte Sacra Fânzeres e considerando que esta mantém vivas as técnicas escultóricas tradicionais, é possível inferir que o mesmo acontecia nas oficinas dos antigos mestres imaginários.

1.2. O MOLDE

O molde, designado preferencialmente por «modelo» (esboço, estudo, maquete), é «a obra primeira»¹⁶ que antecede à obra final. É no molde que são implementadas as «diferentes fases de criação de uma escultura antes de resultar numa obra final — pode ser apenas um esboço, ou já um estudo mais avançado —, sempre com o sentido de maquete preparatória»¹⁷. O molde pode ter as mesmas medidas da obra final ou apresentar uma escala inferior. No entanto, independentemente da dimensão do molde, as suas características principais são transferidas para a obra final.

Há mais de 50 anos que a Casa Arte Sacra de Fânzeres tem executado uma grande variedade de moldes. A sua diversidade assenta sobretudo na concretização de múltiplos temas sagrados e na constante repetição. Estas maquetes preparatórias são, na sua maioria, bastante peculiares, uma vez que partiram do gosto e da determinação do comitente e foram harmonizadas com a experiência técnica e estilística do escultor. No total, o acervo integrado na oficina é constituído por mais de oito mil moldes de imaginária sacra.

¹⁶ CARVALHO, 2004: 26.

¹⁷ CARVALHO, 2004: 25.

Os moldes que constituem o acervo são em madeira, tal como as esculturas finais. Esta oficina mantém viva a tradição dos séculos XVI e XVII, período em que muitos escultores optaram por elaborar os seus moldes de estátuas em madeira¹⁸. Para além da flexibilidade, os escultores encontraram ainda mais duas vantagens na utilização desta metodologia: a possibilidade de aplicar nas figuras e nos baixos-relevos todo o acabamento desejável e garantir uma duração que nem o barro nem o gesso, matérias bastante frágeis, podiam igualar¹⁹.

Desde a fundação da Casa Arte Sacra Fânzeres até à atualidade, foram várias as madeiras empregadas na criação dos moldes e obras finais, em grande parte devido às condicionantes do mercado. Atualmente, as madeiras mais utilizadas nesta oficina são o vidoeiro, a tília, o castanho e o ácer, pois reúnem condições favoráveis para o desbaste e permitem a execução de pormenores no tratamento plástico das imagens sacras. Porém, em alguns trabalhos e por exigência do comitente, é empregada uma madeira exótica e dispendiosa na obra encomendada, tal como o cedro brasileiro. O aproveitamento da matéria-prima é residual, atendendo às grandes dimensões que muitas das imagens apresentam. No entanto, moldes mais pequenos podem ser concebidos a partir das sobras de outras peças para um maior aproveitamento da madeira.

A partir do elevado número de moldes que foram executados ao longo de mais de 50 anos, é possível observar as diferentes soluções técnicas adotadas na sua execução. Os moldes mais antigos foram executados com as dimensões equivalentes à obra final, na grande maioria com cerca de 80 cm de altura. Para facilitar a mobilidade e diminuir o peso destes moldes de grandes dimensões era implementada a técnica tradicional de desbastar a madeira no seu interior, na parte posterior (Fig. 8). Em certos moldes, foi aplicado o «talo» (tábua de madeira mais fina) que permite ocultar a parte oca do molde (Fig. 8). Esta solução é utilizada em todas as imagens esculpidas. Os moldes mais recentes apresentam dimensões mais pequenas, que não ultrapassam normalmente os 40 cm de altura (Fig. 9). Mesmo para a conceção das imagens colossais — cujas «dimensões ultrapassam as dimensões naturais, passando dos 180 cm de altura, até atingir o triplo da altura de um homem de estatura média»²⁰ — os moldes não ultrapassam os 80 cm. Por fim, neste acervo existem ainda determinados moldes que são réplicas, em tamanho natural, de originais da Época Moderna, um dos quais corresponde em molde/réplica da conhecida imagem de Santa Bárbara de Cimbres (Fig. 10)²¹.

¹⁸ HAVARD, 1894: 977.

¹⁹ HAVARD, 1894: 977.

²⁰ CARVALHO, 2004: 27.

²¹ Sobre a escultura de Santa Bárbara de Cimbres consultar RESENDE, 2015: 64-71 e *O acervo de moldes de escultura sacra da oficina Casa Arte Sacra Fânzeres*, comunicação apresentada por Cecília Cardoso no *V Encontro Internacional sobre Património Industrial e sua Museologia*, que teve lugar em Guimarães nos dias 10 e 11 de julho de 2021.



Fig. 7. Imagem de vestir sintetizada articulada de Nossa Senhora das Dores em execução aquando o registo (esquerda), finalizada (centro) e imagem de roca articulada de Nossa Senhora das Dores em fase de execução (direita)
Fonte: Fotografia de Casa Arte Sacra Fânzeres, 2021 (esquerda e centro). Fotografia de Cecília Cardoso, 2021 (direita)



Fig. 8. Molde antigo de grandes dimensões com a presença da técnica tradicional de desbaste na retaguarda (esquerda) e molde antigo de grandes dimensões com a presença do «talo» na retaguarda (direita)

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Acervo de moldes da Casa Arte Sacra Fânzeres

Independentemente das dimensões, os moldes reúnem os principais traços anatómicos, iconográficos e decorativos. A qualidade do acabamento é, no entanto, diversa: enquanto certos moldes correspondem a um mero esboço, com entalhes simples e pormenores superficiais, outros constituem estudos pormeno-

rizados, diferenciando-se pelos detalhes sobretudo ao nível do vestuário. Muitos dos moldes podem incluir, também, mãos ou atributos iconográficos pré-finalizados, executados em separado e presos por fios ao corpo para servir como modelo de uma obra final (Fig. 10).



Fig. 9. Moldes de pequenas dimensões executados nos últimos anos

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Acervo de moldes da Casa Arte Sacra Fânzeres

Fig. 10. Molde/réplica da escultura de Santa Bárbara de Cimbres. Altura 133 cm (frente e retaguarda), molde de São Roque (direita)

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2021 (frente e retaguarda). Fotografia de Cecília Cardoso, 2021 (direita). Acervo de moldes da Casa Arte Sacra Fânzeres

1.3. DOURAMENTO E POLICROMIA

A Casa Arte Sacra Fânzeres conserva igualmente o «saber fazer tradicional» das artes do douramento, do estofado e da pintura de imaginária e arte sacra em geral.

O ouro, material nobre por excelência, possui todas as qualidades desejáveis para resistir à passagem do tempo. A cor e o brilho do ouro permitiram a expressão mais persuasiva e mística como elo de ligação a Deus, tornando o douramento um dos processos mais convincentes e atrativos para o estímulo dos sentidos dos crentes²². Nos séculos XVII e XVIII, o uso do ouro nos retábulos alcançou o esplendor máximo em Portugal para a glorificação de Deus, fruto da prosperidade gerada pelo ouro vindo do Brasil²³.

A técnica do douramento consiste no revestimento de superfícies (estruque, pedra, metal, madeira) com folhas de ouro muito finas e que se fazem aderir ao suporte²⁴. No entanto, este revestimento só se tornou possível devido à transformação do ouro em folhas delgadas. A preparação da folha de ouro (prata, cobre) era inteiramente da responsabilidade do mestre bate-folhas, ofício que conheceu uma grande importância na Época Moderna²⁵. Matéria dúctil, tenaz e maleável, o ouro pode ser reduzido a camadas extremamente finas, aproximadamente um milésimo de milímetro, através da martelagem, processo este muito vigiado no passado e fortemente penalizado em caso de incorreções²⁶. O grau de pureza do metal obedecia a critérios de grande exigência, variando entre os 20 e os 24 quilates²⁷. O processo consiste na fundição, laminagem, desbaste e composição de livros. As folhas de ouro eram adquiridas ao milheiro, sendo cada milheiro composto por 10 livros e cada livro constituído por 100 pães de ouro²⁸. Para além da execução de folhas de ouro fino, também eram executadas as folhas de ouro falso ou de imitação. O ouro falso possui uma pequena percentagem de ouro fino misturado com outros materiais, como o cobre. Os livros de ouro falso são semelhantes aos de ouro fino, com a particularidade de cada folha corresponder a quatro folhas de ouro fino²⁹. O processo desenvolvido pelo bate-folhas permaneceu quase inalterado até aos nossos dias, porém, este artesão foi substituído por máquinas que efetuam a laminação e o corte³⁰.

Após o tratamento e transformação da matéria-prima é necessário preparar a madeira para a receção da folha de ouro. Assim, são levadas a cabo várias fases preparatórias que antecedem a aplicação propriamente dita do ouro, tais como: «o

22 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

23 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

24 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

25 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

26 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

27 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

28 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

29 QUEIMADO, GOMES, 2007: 55.

30 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

isolamento da madeira com cola animal [encolagem]; a aplicação de várias camadas de preparação branca; a modelação e nivelamento da preparação branca e a aplicação de *bollús* da arménia»³¹. Após esta metodologia é então possível proceder ao «douramento a água» ou «douramento a mordente».

Para o douramento a água é utilizada a folha de ouro fino. Porém, esta técnica deve ser aplicada apenas em interiores resguardados ou em objetos devidamente protegidos, uma vez que, ao contrário do douramento a mordente, não resiste aos agentes atmosféricos³². Este processo permite ao dourador tornar o ouro mais brilhante e luminoso quando brunido e a criação de tons foscos para dar realce à peça³³. Já o douramento a mordente é levado a cabo com a folha de ouro falso. A combinação do ouro com outro metal torna a folha resistente às intempéries, sendo muitas vezes utilizada para revestir cúpulas, esculturas, gradeamentos, entre outros. Este método é ainda mais económico que o anterior, uma vez que não necessita da encolagem, da preparação branca nem do *bollús* da arménia³⁴. No entanto, ao contrário do douramento a água, este não pode ser brunido, dependendo o seu brilho exclusivamente do fundo que deve ser liso e homogéneo³⁵. Por fim, para evitar as oxidações da folha de ouro falso, resultado do toque das mãos, deve ser aplicado verniz.

Na imaginária, após o revestimento da folha de ouro fino nos panejamentos e outros acessórios do vestuário, é aplicada a técnica do estofado. O estofado consiste na aplicação de tintas de têmpera de ovo sobre a folha. Posteriormente, a tinta é raspada meticulosamente seguindo o desenho decorativo pretendido, deixando a descoberto o ouro por baixo da pintura³⁶. O tratadista Filipe Nunes descreve o processo da seguinte forma:

*O estofo de figuras, ou roupas, ou tudo o que quiserem estofar, não se faz senão sobre ouro burnido, e guarda-se esta ordem: Primeiramente, sobre o ouro, que quereis estofar, haveis de dar huma mão, ou duas de Alwayade, concertado com gema de ovo [...]. Depois de dadas estas mãos de Alwayade, que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou téla, ou ramos, ou passarinhos, ou o que quizeres [...] depois de tudo lavrado ao pinzel, e enxuto, ide então riscando, e abrindo a pintura com hum estílo de páo, ou de prata, ou hum ponteiro duro [...] e ficareis descobrindo o ouro, aonde vos parecer bem, e para se fazerem huns alcachofres, como tem o brocado, fazei hum ferro, como punção, em que esteja aberto o modo, que melhor vos parecer, e com elle punçai*³⁷.

31 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

32 QUEIMADO, GOMES, 2007: 60.

33 QUEIMADO, GOMES, 2007: 60.

34 QUEIMADO, GOMES, 2007: 62.

35 QUEIMADO, GOMES, 2007: 62.

36 QUEIMADO, GOMES, 2007: 63.

37 NUNES, 1767: 98.

As técnicas utilizadas para a execução do estofamento, de forma a deixar o ouro visível, são o punçoado, o esgrafitado e a *pastiglia*. A primeira consiste em punções (espécie de carimbo metálico) de várias formas (pequenos círculos, estrelas, flores) que, quando batidos sobre o ouro ou a têmpera transferem para a superfície a sua forma em baixo-relevo³⁸. Este processo tem de ser executado muito cuidadosamente para não romper o ouro. O esgrafitado respeita à remoção da têmpera em linhas verticais, horizontais ou diagonais. A *pastiglia* compreende a elaboração de relevos ornamentais, em madeira ou geralmente em gesso, sendo aplicado antes do douramento com o objetivo de se obter uma decoração em alto-relevo³⁹.

Salienta-se, por fim, a aplicação da pintura nas carnações da imagem sacra, não com tinta à base de têmpera, mas sim com tinta a óleo. A policromia na escultura procura revestir o volume tridimensional com o intuito de alcançar a imitação do natural⁴⁰. Assim sendo, uma policromia de alta qualidade procura sempre enriquecer o trabalho escultórico, de forma a se obter efeitos de puro realismo ou fantasia⁴¹.

Excetuando a laminação do ouro, todos os processos descritos são desenvolvidos com todo o rigor e esmero na Casa Arte Sacra Fânzeres. Para além da tradição na execução escultórica e no revestimento do douramento e da policromia, também é aqui corrente a prática ancestral do implemento dos olhos vítreos.

1.4. OLHOS EM CRISTAL

De todas as partes do corpo utilizadas para transmitir e receber informação não verbal, os olhos são os mais importantes e os mais diretos⁴². O poder do olhar é tal que, ao longo dos tempos, foi adorado, estudado e até temido⁴³. Segundo Serrano, os olhos e o ato de olhar são frequentemente equiparados ao sol, pois tal como o astro emanam energia e felicidade, sendo também um vínculo entre a espiritualidade e a vida. No Cristianismo são comuns os olhos heterotópicos e por aumento⁴⁴, uma vez que a sua localização pode apresentar-se em qualquer lugar do corpo e em número superior ao normal — como a representação de vários olhos nas asas de querubins e de serafins para reforçar a presença do sobrenatural. No Antigo Testamento, o olho simboliza também a vigilância de Deus, tal como

³⁸ QUEIMADO, GOMES, 2007: 64.

³⁹ FABRINO, 2012: 70.

⁴⁰ LEFFTZ *et al.*, 2004: 37.

⁴¹ LEFFTZ *et al.*, 2004: 37.

⁴² GUERRERO SERRANO, 1996: 34.

⁴³ GUERRERO SERRANO, 1996: 37.

⁴⁴ CIRLOT, 1998: 10.

refere o profeta Jeremias: «grande em conselho e magnífico em obras; porque os teus olhos estão abertos sobre todos os caminhos dos filhos dos homens, para dar a cada um segundo o seu proceder, segundo o fruto das suas obras»⁴⁵. O olho (ou o olhar) é temido desde as mais antigas culturas, sendo este temor vulgarmente designado como de «mau-olhado». De acordo com a tradição popular, o olhar de um determinado ser, homem ou animal pode causar dano físico ou psíquico.

Dada a complexidade da simbologia envolta do «olho» e do «olhar» compreende-se que a execução dos olhos nos trabalhos de escultura constitua um dos aspetos mais preocupantes e problemáticos na execução de uma obra. Assim o confirma Benvenuto Cellini quando refere «que la parte más bella y maravillosa que hay en la cabeza son los ojos, de modo que cuando quiera el hombre imitar los ojos habrá de empeñar en ello mucho mayor esfuerzo que con otras partes, por ser éstos tal y como decimos»⁴⁶.

Na imaginária é comum encontrar-se dois tipos de olhos: os esculpidos e pintados e os de vidro. No que respeita aos olhos de vidro, tem-se conhecimento que estes já eram empregados no último terço do século XVI⁴⁷. Beatriz Coelho refere que no Brasil, na primeira metade do século XVIII, ainda era comum as imagens possuírem os olhos esculpidos e pintados devido à aparente dificuldade em importar os olhos de vidro de Portugal⁴⁸. No entanto, o cenário altera-se na segunda metade do século XVIII, data a partir da qual os olhos de vidro passam a ser recorrentes na maioria das imagens, não descurando os olhos esculpidos e pintados⁴⁹. A técnica mais comum era a do vidro soprado, adquirindo formas esféricas e a dos pedúnculos, embora também fosse empregada a dos olhos «eglomizados». A técnica do «vidro eglomizado» (*verre églomisé*) remonta ao século III a. C. na Alexandria, perdurando nas Épocas Romana e Cristã primitiva⁵⁰. Foi posteriormente reanimada em diferentes períodos da História, dos séculos XIV ao XVIII. Esta é uma técnica em que se forra o vidro com folha de ouro ou de prata. A folha é aplicada no reverso da superfície de um objeto ou placa de vidro e, de seguida, tem de ser protegida com outra camada de vidro ou verniz⁵¹. Para além do implemento da folha, a decoração era complementada, na maioria das vezes, com a gravação de desenhos ou cenas com a respetiva pintura, de forma a que as partes coloridas ficassem visíveis nas áreas gravadas⁵².

45 Jr 32, 19.

46 CELLINI, 1989: 210.

47 COELHO, 2005: 237.

48 COELHO, 2005: 237.

49 COELHO, 2005: 237-238.

50 KROUSTALLIS, 2015: 376.

51 KROUSTALLIS, 2015: 376.

52 KROUSTALLIS, 2015: 376.

Segundo Beatriz Coelho, a colocação dos olhos de vidro era efetuada após o término da talha. O escultor «abria a cabeça da figura no sentido vertical [...], entre a face e o crânio, escavava a parte interna da cabeça, abria o lugar das órbitas e colocava os olhos, fixando-os com uma cera escura, conhecida como a cera do Equador [...]. Após a colocação dos olhos, o escultor fixava a face ao crânio com cola»⁵³. Segundo o testemunho de José Manuel Tedim, familiar de escultores de imagens sacras do Porto, o mestre escultor era o responsável pela execução do rosto das imagens. Por este motivo, a colocação dos olhos de vidro, bem como a língua de madeira e os dentes de madeira ou marfim, era da sua inteira responsabilidade ou dos oficiais, por se tratar de um trabalho considerado menor⁵⁴. Os pintores de imaginária apenas se responsabilizavam pelos olhos esculpidos que requeriam a pintura, dedicando-se praticamente à execução do douramento e da pintura da imagem⁵⁵.

Na atualidade, a Casa Arte Sacra Fânzeres perpetua esta tradição, aplicando olhos de cristal nas imagens (Fig. 11). A arte do fabrico de olhos de cristal está praticamente extinta em Portugal. Os dois artesãos que executam o globo ocular para as imagens sacras desta oficina têm idades muito avançadas e serão, talvez, os últimos com o conhecimento e a habilidade da técnica do cristal soprado em Portugal⁵⁶.



Fig. 11. Imagem em execução com os olhos em cristal já aplicados

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Casa Arte Sacra Fânzeres

1.5. A OURIVESARIA E O BORDADO ARTESANAIS NA ESCULTURA SACRA

As imagens sacras, de estofó ou de vestir executadas neste espaço oficial, são muitas vezes acompanhadas por atributos de prata ou prata dourada e, particularmente as de vestir, com vestes e mantos bordados. Para o efeito, foram criados vínculos com artesãos da ourivesaria e do bordado locais.

⁵³ COELHO, 2005: 238.

⁵⁴ COELHO, 2005: 238.

⁵⁵ COELHO, 2005: 238.

⁵⁶ O levantamento destes processos está a ser desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento em curso.

As coroas destinadas às imagens de Nossa Senhora e do Menino Jesus contam-se entre as peças de ourivesaria mais recorrentes. Localizada na freguesia de Fânzeres, a Casa de Arte Sacra pôde contar com a histórica tradição do concelho de Gondomar na arte da ourivesaria. A maior parte destas peças são executadas em filigrana, técnica de ourivesaria identitária deste território, no qual se desenvolveram formas de elaboração muito próprias. Enquanto a execução da armação fica ao encargo do ourives, o preenchimento da peça com os finíssimos fios de filigrana compete inteiramente às «enchedeiras», maioritariamente mulheres, que «com delicadeza, leveza e paciência, enchem as armações de acordo com a estética ditada pela estrutura (armação)»⁵⁷. A oficina dispõe de quatro modelos de coroas: coroa de filigrana em prata dourada, de tipo «fechada» ou imperial, com aplicações de pedras coloridas (Fig. 12); coroa de tipo imperial em prata dourada, estampada, cinzelada e fundida, adequada para as «Nossas Senhoras» de 105 cm e 120 cm (Fig. 12); auréola em prata dourada, com 12 estrelas filigranadas e pedras brilhantes (Fig. 12).

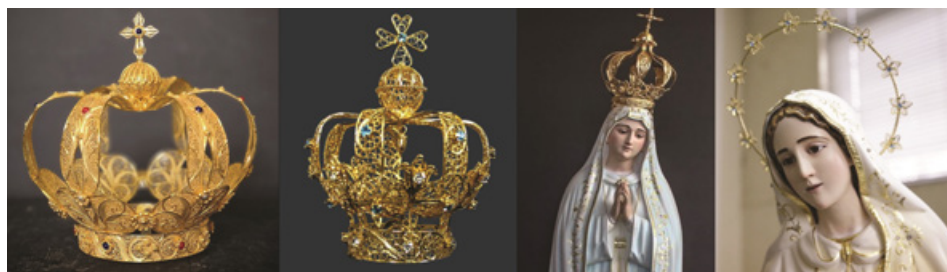


Fig. 12. Exemplos de coroas elaboradas por ourives gondomarense

Fonte: Fotografias de Casa Arte Sacra Fânzeres [s.d.]. Fotografia de Renato Castro, 2019 (Nossa Senhora, direita)

Para além dos adereços em prata e ouro, as imagens de vestir envergam vestes e mantos ou apenas mantos bordados. À semelhança do que ocorre com os atributos de prata, a Casa Arte Sacra Fânzeres trabalha em parceria com duas bordadeiras gondomarense. Uma delas apresenta uma idade já muito avançada e a outra, embora mais nova, dispõe de pouco tempo livre para se dedicar a esta atividade. Se no passado Gondomar conheceu um número alargado de bordadeiras e costureiras que trabalhavam na sua arte a tempo inteiro, na atualidade o número de artesãs é muito residual, em especial o das bordadeiras. A encomenda de bordados artesanais tem decaído consideravelmente nos últimos anos. O elevado custo das matérias-primas, a morosidade da execução e o conseqüente montante da mão de obra da bordadeira, explicam esta diminuição da procura. A quebra de encomendas e os novos desafios profissionais para as mais jovens fazem com que

⁵⁷ RAMOS, 2017: 21. Sobre este tema consultar SOUSA, FELÍCIA, 2021a, 2021b.

a transmissão do trabalho do bordado artesanal se encontre estagnado e corra o risco de desaparecer.

O processo começa, normalmente, com a escolha, por parte do comitente, do tecido (cetim, seda, algodão, linho e mais raramente veludo), dos motivos decorativos a bordar, da qualidade dos fios (seda, *mouliné*, metalizado) e respetiva cor (sendo mais usuais o dourado e o prateado). Este trabalho é sempre realizado na presença das bordadeiras, que contribuem com o seu conhecimento técnico⁵⁸. Determinados elementos da encomenda, as bordadeiras decalcam o desenho escolhido e transferem-no para o tecido através de papel químico. Os pontos mais comuns aplicados nas vestes e mantos são o ponto laçado, o ponto grilhão, o ponto pé de flor, o ponto cheio e o ponto de nó. Raramente são executadas as «bainhas abertas»⁵⁹.

O bordado manual tem vindo, no entanto, a ser substituído pelo bordado à máquina e pelo bordado a computador. O bordado à mão distingue-se pelo aspeto «opado», em alto-relevo. O bordado à máquina procura imitar o bordado artesanal e o bordado por computador adquire um aspeto «chato»⁶⁰, ou seja, menos pronunciado. O bordado artesanal também tem sido preterido a favor da estampagem, devido à rapidez de concretização e custos muito mais baixos, e pela pintura à mão, principalmente sobre veludo, igualmente mais económica.

O manto de Nossa Senhora da Aparecida (Fig. 13), bordado a fio de ouro sobre veludo e confeccionado por uma das bordadeiras da Casa Arte Sacra Fânzeres constitui um bom exemplo da complexidade e delicadeza deste trabalho. O bordado a fio de ouro, ao contrário do bordado a linha, utiliza cabos de ouro e é realizado geralmente sobre veludo ou seda. Uma das particularidades deste bordado é que o fio de ouro ou prata nunca trespassa o tecido nem é aplicado com agulha⁶¹. O motivo é desenhado sobre tafetá forrado com tela forte e, posteriormente, o fio é esticado sobre o tafetá e preso por pontos em fio amarelo, se for ouro, ou branco, se for prata⁶². O fio é enrolado na broca, de dois em dois, terminando com as pontas juntas. Este processo é também designado de tecelagem⁶³.

⁵⁸ Uma vez que não foi possível até à data entrevistar as artesãs que trabalham para a oficina de Arte Sacra, optou-se por contactar a bordadeira Maria das Dores Lopes, residente em Gondomar e proprietária da Casa de Bordados Flor de Linho. Esta casa, aberta ao público há 40 anos, executa trabalhos de bordados sacros para as paróquias de Gondomar e arredores. Apesar de serem raras as encomendas para a execução de vestes e mantos para as imagens sacras, quando estas surgem a proprietária encaminha o serviço para as bordadeiras da Lixa (Amarante), onde a própria aprendeu a arte do bordado aos 8 anos de idade. (Entrevista feita a M. Lopes, no dia 26 de agosto de 2021, sobre *O bordado artesanal para as vestes de imaginária sacra* por Cecília Cardoso).

⁵⁹ Entrevista feita a M. Lopes, no dia 26 de agosto de 2021.

⁶⁰ Entrevista feita a M. Lopes, no dia 26 de agosto de 2021.

⁶¹ ESPINAR RODRÍGUEZ, 2017: 39.

⁶² ESPINAR RODRÍGUEZ, 2017: 39.

⁶³ ESPINAR RODRÍGUEZ, 2017: 39.



Fig. 13. Manto de Nossa Senhora da Aparecida em veludo e bordado a fio de ouro por bordadeira gondomarense (esquerda) e réplica da imagem de Nossa Senhora do Sameiro localizada na capela exterior ao santuário de Braga. Altura 2,35 m (direita)

Fonte: Fotografia de Casa Arte Sacra Fânzeres (esquerda). Autoria da escultura de Nossa Senhora do Sameiro: Casa Arte Sacra Fânzeres. Fotografia: autor desconhecido. Publicação na redação de 24 de abril em «Braga TV». Disponível em <<https://bragatv.pt/coroa-da-imaculada-conceicao-vai-estar-exposta-no-santuario-do-sameiro/>> (direita)

2. DA MATERIALIDADE À ESPIRITUALIDADE DAS IMAGENS SACRAS

A lo largo de la historia del hombre han sido muchos los intentos de dotar de movimiento a la figura escultórica, humana o no, con el objeto de darle “vida”. Desde la Antigüedad movimiento y vida se han considerado dos caras de la misma moneda: aquello que se mueve, vive; y, por contra, la vida se prueba con el movimiento. En ese sentido, una escultura animada será aquella que tiene un “ánima”, alma, que se hace patente en su capacidad dinámica⁶⁴.

Articulações, pele e ossos de animal, dentes e cabelos humanos, cera, vidro, ouro, policromia e vestuário. Todos estes elementos materiais quando unidos têm a particularidade de dar «vida» a uma imagem. Tal como refere Cornejo Vega, o desejo de prover humanidade às esculturas remonta à Antiguidade, época em que se começou a implementar movimento às peças. Todo o ser vivo tem a capacidade de se movimentar. Desta forma, uma escultura quando dotada de movimento tem alma e, por isso, humaniza-se. As imagens com fins religiosos são as mais antigas que se conhece com a capacidade de se movimentarem⁶⁵. Assim sendo, a imagem

⁶⁴ CORNEJO VEGA, 1996: 239-240.

⁶⁵ CORNEJO VEGA, 1996: 239-240.

representa a divindade e o seu movimento, aos olhos dos fiéis, corresponde ao poder divino materializado «dando lugar a una identificación imagen-divinidad mucho mayor que en una figura sin posibilidad de movimiento»⁶⁶. Para além do movimento, o realismo da imagem representada é fundamental neste jogo de mimésis. Ao «movimiento» acresce a cor das carnações, a magnificência das vestes, o brilho dos metais e das falsas pedras e a limpidez do cristal que enaltece e dá expressão ao olhar. O expoente máximo da passagem da materialidade para a humanização e espiritualidade de uma imagem é alcançado pelas imagens de vestir. Assim, a criação de uma imagem sacra constitui uma aliança entre a matéria e o espírito, ou seja, a criação artística é «sempre o triunfo da ordem (da forma) sobre o caos da matéria (o informe); um resgate da matéria em sua finitude pelo espírito que nela se materializa e se visibiliza»⁶⁷.

Atualmente, a Casa Arte Sacra Fânzeres continua a tornar possível este ritual de passagem entre o material e o espiritual. As esculturas em madeira exibem anatomias proporcionais e a policromia das carnações e das vestes vão ao encontro da imitação da pele e dos tecidos. O uso do ouro, da prata e do cristal humanizam, mas contribuem em simultâneo para a divinização da imagem e é este sentir de santidade que chega aos fiéis e que alimenta a sua fé. A imagem de Nossa Senhora do Sameiro (Braga) constitui um bom exemplo desta medialidade entre profano e sagrado. Uma vez que a imagem original não se encontra acessível aos fiéis, a Casa Arte Sacra Fânzeres executou uma cópia fiel dessa mesma imagem, que se encontra exposta numa capela exterior do santuário. Esta réplica (Fig. 13), presente e acessível, é constantemente tocada pelos fiéis, o que explica o desgaste das carnações dos anjos esculpido aos pés da Virgem. O tato é, também, um dos sentidos mais usados pelos fiéis na sua relação com o sagrado. Neste sentido, o toque dos fiéis garante a passagem do material para o espiritual através da imagem sacra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Casa Arte Sacra Fânzeres é hoje um reduto do saber artesanal das técnicas tradicionais para a execução de esculturas de estofos, de imagens de vestir e de mobiliário sacro. A conceção da imaginária com recurso às técnicas e materiais tradicionais permanece viva. No entanto, a perspetiva do perpetuar desta prática está imersa na incerteza. Poucos são os mais jovens que se predispõem a adquirir estes conhecimentos técnicos e os que se formam nas escolas de belas-arts não estão dispostos a perpetuar os cânones do passado, mas sim a desenvolver o seu

⁶⁶ CORNEJO VEGA, 1996: 241.

⁶⁷ MARTINS, 2010: 297-298.

próprio génio criador. É por isso necessário dar continuidade a estudos que procuram a valorização das atividades oficinais, nas quais se cruzam vários ofícios — imaginários, escultores, entalhadores, marceneiros, pintores, douradores, mestres do vidro, bordadeiras, ourives. Todos estão unidos por um objetivo comum: transformar uma matéria informe numa imagem de mediação e caminho para Deus, investida de múltiplos significados. Neste sentido, o grande objetivo será relacionar a oficina Casa Arte Sacra Fânzeres com outras manufaturas similares da Península Ibérica num futuro próximo.

FONTES

Arquivo Distrital do Porto

ADP. *Paróquia de São Cosme*, Registos de baptismos 1861-01-14/1861-12-29, n.º 77, fl. 39. Cota: E/12/1/2-8.4.

BIBLIOGRAFIA

- BÍBLIA Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.
- BLUTEAU, R. (1716). *Vocabulário Portuguez, & Latino*. Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva, vol. V.
- CARVALHO, M. J. (2004). *Escultura: Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. 1.ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus. Disponível em <<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx>>.
- CELLINI, B. (1989). *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.
- CIRLOT, J.-E. (1998). *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Madrid: Huerga y Fierro editores, S.L.
- COELHO, B. (2005). *Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em <https://books.google.pt/books/about/Devo%C3%A7%C3%A3o_e_arte.html?id=yLrYAAAAMAAJ&redir_esc=y>.
- CORNEJO VEGA, F. (1996). *La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones*. «Laboratorio de arte». 9, 239-261.
- ESPINAR RODRÍGUEZ, J. (2017). *El Bordado en oro contemporáneo: conocimiento de materiales y manufactura de cara a su conservación y difusión*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FABRINO, R. J. (2012). *Guia de identificação de arte sacra*. Rio de Janeiro: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional.
- FERREIRA-ALVES, N. M. (2004). *O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII*. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património. Série 1. III, 85-93.
- GOMES, J. V. (2004). *A talha e a arte de entalhar. Manual do ofício, madeiras e ferramentas*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- GUERRERO SERRANO, T. (1996). *Representación escultórica del ojo humano en la cultura mediterránea*. Madrid: Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid.
- HAVARD, H. (1894). *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration: depuis le XII^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Libraries-Imprimeries Réunies, vol. IV. Disponível em <https://archive.org/details/dictionnairede04hava_0/page/n7/mode/2up>.

- KROUSTALLIS, S. (2015). *Diccionario de Materias y Técnicas. Tesouro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. Espanha: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. [Consult. ago. 2021]. Disponível em <<https://www.academia.edu/32753849>>.
- LEFFTZ, M. et al. (2004). *História e Evolução da Policromia Barroca*. In *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa 29, 30 e 31 de outubro de 2002. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, pp. 37-54.
- MARTINS, A. A. (2010). *As formas do espírito: espiritualidade, teologia e arte*. «Theologica». 2:45, 297-312.
- NUNES, F. (1767). *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Na Oficina de João Baptista Alvares.
- PEREIRA, D. R. (2012). *A imaginária de vestir: reflexões em torno do seu estudo e inventariação em Portugal*. «Revista de Artes Decorativas». 6, 151-176. DOI: <https://doi.org/10.34632/revistaartedecorativas.2012.2064>.
- QUEIMADO, P.; GOMES, N. (2007). *Conservação e Restauro de Arte Sacra, Escultura e Talha em suporte de madeira: Manual Técnico*. Coimbra: CEARTE. [Consult. 23 jul. 2021]. Disponível em <https://elearning.iefp.pt/pluginfile.php/49978/mod_resource/content/0/manual_formadores_FINAL.pdf>.
- QUITES, M. R. (2006). *Imagens de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- RESENDE, N. (2015). *Escultura de Santa Bárbara em Cimbres*. In RESENDE, N.; SEBASTIAN, L., coord. *Cister no Douro*. Lamego: Museu de Lamego; Vale do Varosa; DRCN, pp. 64-71.
- RAMOS, G. (2017). *Filigrana de Portugal. Caderno de especificações para a certificação*. [Consult. ago. 2021] Disponível em <https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/199_CE_Filigrana_Portugal_20191127.pdf>.
- SOUSA, A. C.; FELÍCIA, D. (2021a). *Una indústria na “aldeia”. A génese da ourivesaria no concelho de Gondomar, Portugal*. PANIAGUA PÉREZ, Jesús et al., eds. *El Paraíso de Fura y Tena. Estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, pp. 275-292.
- SOUSA, A. C.; FELÍCIA, D. (2021b). *Memory, gauges and “defumos” [Pattern] books: the crafting of filigree jewellery in Gondomar, Portugal*. In SOUSA, G. de V. e, ed. *Centres and Peripheries in European Jewellery: from Antiquity to the 21st Century*. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 161-171.

LA MUERTE DE CRISTO EN LA GALICIA MEDIEVAL:

UN RECORRIDO POR LOS MEDIOS Y FORMAS DE LAS IMÁGENES ESCULTÓRICAS DEL CRUCIFICADO

SARA CARREÑO*

Resumen: *En este artículo se realiza un recorrido por las diferentes piezas medievales conservadas en Galicia en las que se plasma de algún modo la imagen de Cristo crucificado. Ante la enorme heterogeneidad de piezas localizadas, este estudio realiza un inventario exclusivamente de obras producidas en piedra y madera, aportando una clasificación tipológica de estas y una breve interpretación de sus funciones. Así, la principal finalidad de este trabajo es ofrecer una aproximación al panorama gallego que pueda servir de recurso para los estudios académicos interesados en realizar un análisis comparativo en el que incluir la realidad gallega.*

Palabras clave: *Galicia medieval; Escultura medieval; Imagen religiosa; Cristo crucificado.*

Abstract: *This paper draws an itinerary through the different medieval pieces preserved in Galicia in which the image of the crucified Christ is depicted. Given the enormous heterogeneity of the pieces, this study is devoted to making an inventory exclusively of works produced in stone and wood. It provides a typological classification of these artworks and a brief interpretation of their functions. Thus, the main purpose of this paper is to offer an approach to the Galician panorama that can serve as a resource for academic studies interested in conducting a comparative analysis in which to include the Galician reality.*

Keywords: *Medieval Galicia; Medieval sculpture; Religious image; Crucified Christ.*

La imagen de Cristo crucificado, síntesis visual del dogma central del cristianismo y de la esperanza de los fieles en la salvación eterna, fue —como no podía ser de otra manera— uno de los tipos iconográficos más representados durante los siglos medievales¹. Galicia, como parte de los reinos cristianos, no resulta una excepción a este respecto. Así, se conservan en este territorio numerosas piezas en las que se figura esta imagen, la mayor parte de ellas datadas entre los siglos XIV y XV.

Esta imagen aparece en las piezas gallegas de diferentes modos. Puede encontrarse de forma independiente, mostrando únicamente a Cristo en la cruz; formando parte de otras escenas más desarrolladas como el Calvario o la Crucifixión; o integrando otros tipos iconográficos, como es el caso del Trono de Gracia o Trinidad vertical. Además, esta imagen aparece figurada en diversos medios, constituyendo una realidad enormemente heterogénea. En el caso de este

* Università degli Studi di Padova. Email: sara.carreno@unipd.it.

¹ Para una aproximación a la evolución de este tipo iconográfico: THOBY, 1959; SCHILLER, 1972 [1966]: 88-149. Para un estudio de la escultura del Crucificado en Galicia: MANSO PORTO, 1993a; CARREÑO LÓPEZ, 2019.

artículo, este se centra en plantear un recorrido por la producción en piedra y madera, con la finalidad de realizar un inventario que aporte una clasificación tipológica y una brece interpretación de las posibles funciones de las piezas².

1. LAS IMÁGENES LÍGNEAS

En el caso de las piezas talladas en madera, en Galicia únicamente se han localizado tallas en bulto redondo, generalmente de grandes dimensiones, aproximadamente de tamaño natural. No se conserva en Galicia ninguna pieza escultórica en madera con la imagen del Crucificado que pudiese ser encuadrada en una tipología diferente, como podrían ser los retablos tallados.

Se conservan tallas del Crucificado desde la segunda mitad del siglo XII, percibiéndose claramente un incremento en la producción de esta tipología en el siglo XIV³. Los ejemplares más antiguos son los crucificados de Vilanova dos Infantes (Celanova), San Salvador dos Penedos (Allariz), Santa Eufemia de Ambía (Baños de Molgás) y el Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense. Ligeramente posterior es el Calvario de San Antolín de Toques, primer conjunto en el que Cristo aparece acompañado por María y Juan (Fig. 1). Todas estas tallas responden formalmente a las soluciones habituales de las piezas románicas: Cristo vivo, sereno, hierático, con corona de rey, vistiendo largo *perizonium* hasta las rodillas y fijado a la cruz con cuatro clavos⁴.

Las piezas producidas en el siglo XIII siguen manteniendo parte de estas características, mientras comienzan a adoptar elementos asociados a los tipos góticos, como la inclinación de la cabeza o la figuración de Cristo muerto. Cabe destacar que en Galicia la variación en el número de clavos —de cuatro a tres— no se generaliza definitivamente hasta el siglo XIV. Los primeros ejemplares gallegos que incluyen soluciones visuales góticas —datados del siglo XIII— son el crucificado de San Paio de Antealtares (Museo de Arte Sacra, Santiago de Compostela); el Cristo de Mougás (Museo Diocesano de Tui); el Cristo de Fornelos de Montes (Museo Diocesano de Tui); y el calvario de San Fiz de Cangas (Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte), ya de ca. 1300.

² La aproximación a piezas producidas en otros materiales excedería la intención de este trabajo. De todos modos, cabe señalar que la imagen del Crucificado puede encontrarse en otro tipo de medios en el caso gallego, destacando especialmente el caso de la orfebrería. *Vide* REY SUÁREZ, 2014.

³ En conexión con los cambios en la espiritualidad del momento y el aumento de las devociones cristológicas. MÅLE, 1952 [1945]; CONSTABLE, 1995; DERBES, 1996; KALINA, 2003.

⁴ En el caso de Galicia, las cruces de orfebrería más tempranas que se han conservado datan de los siglos X-XI: la Cruz de Ordoño II (Santiago de Compostela) y la de San Sebastián de Serramo (Vimianzo). A estas debe sumarse la desaparecida cruz de Alfonso III (Santiago de Compostela), de la que se conserva una copia de 1917 realizada por el platero compostelano Ricardo Martínez Costoya. MORALEJO ÁLVAREZ, 2004 [1980]: 168; ABELLEIRA MÉNDEZ, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, IGLESIAS GONZÁLEZ, 2004; REY SUÁREZ, 2014: 367-370, 651-652.



Fig. 1. Calvario de San Antolín de Toques, princ. siglo XIII
Fuente: Marta Cendón Fernández (Universidade de Santiago de Compostela)

Es definitivamente en el siglo XIV cuando se generalizan las imágenes de Cristo sufriente, muerto y clavado a la cruz con tres clavos⁵. Se conservan de esta centuria los crucificados de San Pedro Fiz de Hospital de O Incio (Fig. 2), San Xoán de Portomarín, Santa María do Camiño (Muros)⁶, San Francisco de Viveiro, Santa María das Areas (Fisterra), Santa María de Gracia (Monterrei), Santo Domingo de Tui (Museo Diocesano de Tui), de la Catedral de Santiago de Compostela, de la Catedral de Ourense y el Cristo de Allariz (Museo Arqueológico de Ourense).

Finalmente, las imágenes encuadrables en el siglo XV muestran una serie de variaciones, como el acortamiento del *perizonium*, la tendencia a la estilización, la disposición de los pies en rotación interna —abandonando la rotación externa característica del siglo XIV— y, por consiguiente, la disposición de las piernas paralelas, creando de este modo una postura más serena. A estas modificaciones se suma que las características dolorosas que podían verse en las piezas del siglo XIV —de manera ya atenuada en el caso gallego— continuarán mitigándose en las piezas del siglo XV.

⁵ La mayor parte de las piezas gallegas no muestra un gran dramatismo.

⁶ Habría existido en Galicia otro ejemplar similar: el crucificado conocido como «Cristo de los Remedios», hoy en la capilla mayor del monasterio de La Rábida, en Palos de la Frontera (siglo XIV). Originalmente perteneció a la colegiata de Santa María do Campo (A Coruña), siendo trasladado en 1945 a la localidad onubense. CARRASCO TERRIZA, 2000: 451-452; GONZÁLEZ GÓMEZ, ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, 2010: 171-175.

Se conservan del siglo XV los crucificados de Santa Clara de Santiago de Compostela⁷, San Salvador de Bergondo, Santa María do Azougue (Betanzos), Santa María de Corvelle (Sarria), San Juan de Ribadavia, Santa María de Mixós (Monterrei), Santa María de Vilabade, de la capilla de Vilachá (Castrocán), de la capilla de Nosa Señora do Portal de Santo Domingo de Ribadavia, de la capilla absidial de Santo Domingo de Tui y el Cristo de las Batallas de Verín.

Tras este breve recorrido por las piezas líneas conservadas en Galicia puede comprobarse que los crucificados de gran tamaño fueron especialmente numerosos⁸. Estas piezas serían fundamentalmente destinadas al espacio del altar, generalmente en el presbiterio de la iglesia, aunque podrían encontrarse también en altares secundarios⁹. Entre los usos que tendrían las esculturas dispuestas en el entorno del altar se ha aludido a su función como elementos transmisores de la presencia de aquellas personalidades sagradas a las que representan; como contenedoras de reliquias; como elementos de referencia visual tanto para los clérigos como para los fieles que asisten a los ritos; o como elementos focales a los que dirigir la meditación, gestos y plegarias¹⁰.

Aunque todas estas funciones serían aplicables al caso del crucificado, debe partirse de la premisa de que la presencia de esta imagen en el entorno del altar tiene una naturaleza diferente a la de otras imágenes religiosas. En primer lugar, esta imagen conecta directamente con los ritos que tienen lugar en ese entorno, pues en el altar se conmemoraba el sacrificio de Cristo. De hecho, la presencia de la cruz en el altar era requerida, tal y como ponen de manifiesto los tratados litúrgicos medievales¹¹.

⁷ Actualmente en la sala capitular, sobre la puerta de acceso al coro alto.

⁸ Únicamente una pieza muestra unas dimensiones considerablemente inferiores, el Cristo de Allariz (Museo Arqueológico de Ourense), de 64,7 cm de alto. Ha sido datada en la primera mitad del siglo XIV, aunque sus características formales continúan tendencias habituales de piezas anteriores, por ejemplo, combinando la corona real con el uso de los tres clavos. Las dimensiones de esta pieza facilitarían su transporte y manipulación, por lo que quizá pueda ser asociada a usos individuales. MONTERO FEIJOO, 2008.

⁹ Estas imágenes podían encontrarse también en los cierres del coro, de modo que podrían ser vistas desde el espacio del trascoro, encontrándose ejemplos en diversos territorios. JUNG, 2013. En el caso gallego, se encontraba coronando el cierre del coro el crucificado de Sancti Spiritus de la Catedral de Santiago de Compostela (mediados del siglo XIV). CENDÓN FERNÁNDEZ, FRAGA SAMPEDRO, RÍOS RODRÍGUEZ, 2015. Tras varias reubicaciones, se encuentra hoy en día en el cierre del Pórtico de la Gloria.

¹⁰ KROESEN, SCHMIDT, eds., 2010; BASCHET, 2011.

¹¹ Si recurrimos a uno de los tratados más importantes y difundidos de estos siglos, el *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286) de Guillermo Durando, obispo de Mende (†1296), resalta que en los altares debe estar siempre colocada la cruz (*Rationale*, 1.3.27/31). THIBODEAU, trad., 2007: 39-42. Esta disposición puede verse en numerosas miniaturas y pinturas en las que diversas tipologías de cruces o crucificados aparecen sobre el altar. Este tipo de «imagen dentro de la imagen» puede verse, por ejemplo, en las pinturas murales de la basílica de San Francisco de Asís. En estas, en el episodio de la oración de San Francisco en San Damiano este aparece orando ante una *croce dipinta* situada sobre el altar de la capilla; mientras que en la escena de la Visión de los Tronos puede verse una cruz de orfebrería. Otros ejemplos, por citar casos más próximos a Galicia, serían el tímpano de la iglesia de San Justo de Segovia donde se figura una cruz de orfebrería sobre un altar, o las *Cantigas de Santa María*, en las que pueden encontrarse numerosos ejemplos de este tipo de figuración. Para la idea de *images-within-images*, vide BOKODY, 2015.

Las cruces situadas en los altares fueron en un primer momento lisas, pero pronto empezaron a incluir el cuerpo de Cristo. Gardner hace referencia a como en las regulaciones sobre el uso de imágenes en los templos quedaba establecido en el siglo XIII que todas las iglesias debían contar con una imagen del Crucificado en el altar durante la celebración de la misa¹². Este tipo de regulación se encuentra también en las disposiciones capitulares de los mendicantes, de modo que en el presbiterio —habitualmente situado de forma elevada— se disponía una imagen monumental del Crucificado, como puede verse en San Francisco de Spoleto o en Santa Croce de Florencia¹³. Así, desde las primeras cruces lisas y las cruces de orfebrería se fue evolucionando hasta generalizarse en los siglos bajomedievales las imágenes escultóricas de Cristo crucificado¹⁴.



Fig. 2. Crucificado de San Pedro Fiz de O Hospital (O Incio), ca. 1300¹⁵

La ubicación de las imágenes del Crucificado en el entorno del presbiterio las ponía en directa relación con la eucaristía. A partir del IV Concilio de Letrán

¹² GARDNER, 1994.

¹³ En el caso gallego, una parte importante de las tallas conservadas pueden ser vinculadas con las órdenes mendicantes. Habrían existido más piezas que podemos conocer a través de las referencias documentales, como es el caso de los dos crucificados que habrían existido en Santo Domingo de Pontevedra o Santo Domingo de Viveiro. MANSO PORTO, 1993b: 519-520, 566, 748-749, 758.

¹⁴ En cuanto a sus localizaciones, solían encontrarse al fondo de la capilla mayor o, en ocasiones, sobre el altar. En el caso gallego, puede verse hoy en día colgando del arco del ábside el crucificado de San Pedro Fiz de O Hospital de O Incio. Además, en la iglesia de San Francisco de Betanzos se conservan las ménsulas que soportarían el travesaño sobre el que se habrían dispuesto imágenes, entre ellas presumiblemente el Crucificado. FRAGA SAMPEDRO, 1999: 426-427.

¹⁵ Las figuras 2, 3, 4, 5 y 6 son de Sara Carreño (Università degli Studi di Padova).

(1215) se establece definitivamente el dogma de la transustanciación, de modo que durante la celebración de este sacramento el cuerpo de Cristo se hacía presente dentro de la iglesia¹⁶. Así, se establecería una conexión entre el simulacro del cuerpo de Cristo —la escultura— y el cuerpo de Cristo hecho presente en el pan. Esta conexión que podía establecerse entre ambos «cuerpos» aumentaba a través de la correlación visual que se establecería durante la elevación de la oblea, la *ostentatio eucharistiae*. Durante el desarrollo litúrgico se decían las palabras de Cristo en la última cena, «*Hoc est corpus meum*», tras las cuales el sacerdote procedía a elevar la oblea, marcando la consagración y haciendo presente el cuerpo de Cristo. En este sentido, resulta fundamental el papel de la eucaristía en el desarrollo, significado y recepción de las imágenes dispuestas en el altar, ya sean imágenes de culto o devocionales de este tipo, o las que pueden encontrarse en los retablos¹⁷.

Estas imágenes del Crucificado servirían como soporte visual y devocional, pues permitían que Cristo fuese visualizado por los fieles. En este sentido, estas imágenes, además de tener un papel dentro de la liturgia y los ritos, también tendrían una función vinculada a los espectadores y su sentimiento religioso, dirigiéndose a ellas oraciones y peticiones. De este modo, estos crucificados, generalmente dispuestos en el altar, tenían en primer lugar una función vinculada a la liturgia y el culto, pero funcionarían también como imágenes devocionales con las que los fieles interactuaban a otros niveles¹⁸. En este sentido, las funciones y recepciones de las imágenes del Crucificado serían diversas y difícilmente reducidas a usos estancos y aislados¹⁹.

Sin embargo, a pesar de que el uso más habitual para estas tallas fuese su presentación en el entorno de los altares, durante los siglos bajomedievales adquirieron nuevas funciones. Cabe destacar, en primer lugar, su participación en proce-

¹⁶ El IV Concilio de Letrán tiene una importancia fundamental, a partir de este se fijan los sacramentos y la doctrina de la Iglesia para los siglos siguientes, se potencian las relaciones más íntimas con lo sagrado, la importancia de la meditación y el uso de las imágenes. RUBIN, 1991.

¹⁷ En Galicia apenas se conservan retablos en los que aparezca el Crucificado, una carencia que resulta llamativa. Se conservan únicamente piezas pétreas del siglo XV: el retablo pétreo de la capilla de los Condes de Santa María de Gracia (Monterrei) y los retablos de alabastro de Valcarría y Mondoñedo, piezas importadas de Inglaterra que llegaron a Galicia en el siglo XV. Además, se conserva una escultura exenta de alabastro de la Santísima Trinidad en la iglesia parroquial de San Cibrán de Vilanova de Arousa (med. siglo XV). FERNÁNDEZ SOMOZA, 2000; FRANCO MATA, 2004.

¹⁸ La Historia del Arte tendió a establecer una división entre las imágenes litúrgicas y las imágenes devocionales. De este modo, la imagen litúrgica se vinculaba a la recepción pública dentro de un contexto institucionalizado, mientras que la imagen devocional sería aquella destinada a la devoción privada o individual. Sin embargo, diversos autores han optado por presentar la imagen medieval de un modo menos rígido, entendiendo que podría responder a múltiples funciones y podría ser experimentada de diferentes modos por sus espectadores, entremezclando los tipos de recepción que fueran considerados opuestos entre lo público y lo privado, lo litúrgico y lo devocional. WILLIAMSON, 2003.

¹⁹ Debe ser valorada la existencia de un tipo de devoción colectiva o de una devoción individual experimentada en un ámbito colectivo. El término «devoción colectiva» fue acuñado por Schmidt con la finalidad de romper con la dicotomía establecida entre la idea de devoción (personal) y culto (colectivo), remitiendo así a las prácticas devocionales compartidas, que tendrían lugar de forma comunitaria. SCHMIDT, 2005.

siones, de modo que estas abandonaban su localización estática, siendo desplazadas al exterior de los templos²⁰. Un ejemplo de este uso puede verse en los relieves del Sepulcro del «obispo desconocido» de la Catedral de Ourense (ca. 1320), donde un crucificado es figurado como parte de la liturgia de funerales²¹. Esta presencia de imágenes más allá de los límites de la iglesia permitió un nuevo acceso a ellas por parte de los espectadores y, por tanto, una nueva recepción.

Todavía más interesante resulta la introducción de esculturas del Crucificado en las escenificaciones del Descendimiento que tenían lugar durante Semana Santa²². Los orígenes del rito de la *Depositio Crucis* pueden rastrearse hasta el siglo X, siendo las referencias más tempranas la *Vita de St. Udalricus*, un acuerdo monástico inglés y la *Regularis Concordia*, en la que se recoge la ceremonia completa²³. En estas puestas en escena se utilizaban cruces de orfebrería, pequeños crucifijos o, incluso, obleas, representando simbólicamente el descendimiento y entierro del cuerpo de Cristo. Aunque las raíces de estas escenificaciones pueden ser rastreadas hasta el siglo X, su momento de esplendor se enmarca entre los siglos XIII y XVI²⁴. Es precisamente en este marco cronológico en el que se generaliza el uso de imágenes escultóricas del Crucificado para este fin, encuadrándose en el siglo XIV el momento de auge de los crucificados articulados²⁵.

En el caso de Galicia, no se conservan textos con anterioridad al siglo XVI que remitan a estas escenificaciones, sin embargo, la existencia de crucificados articulados supone una prueba de su realización. Se conservan en este territorio cuatro crucificados medievales en los que existe algún grado de articulación²⁶.

²⁰ En procesiones de diverso tipo eran utilizadas cruces de orfebrería que ocupaban la cabeza de la comitiva. Esta posición de las cruces venía indicada en las rúbricas litúrgicas, que establecían los elementos que debían encabezar las procesiones. Estas cruces metálicas contaban ya con una configuración que les permitía ser utilizadas como procesionales al insertárseles un asta, así como ser luego dispuestas en la iglesia *sine hasta* como cruces de altar. En los siglos bajomedievales comenzaron a utilizarse crucificados monumentales que sustituirían a las cruces de orfebrería utilizadas hasta entonces de manera prácticamente exclusiva en las procesiones. BLAAUW, 2001.

²¹ La cruz era un elemento fundamental dentro de la liturgia de funerales, pues su presencia era requerida en todas sus fases. Esta importancia puede verse reflejada visualmente en numerosos monumentos funerarios medievales de la Península Ibérica en los que la cruz o el crucifijo forman parte de las escenografías funerarias plasmadas en sus programas. PÉREZ MONZÓN, 2008, 2011; DIAS, 2014.

²² CARRERO SANTAMARÍA, 2010.

²³ KOPANIA, 2010: 120-162.

²⁴ En el caso de la Península Ibérica, es en el área catalana donde se encuentran las referencias más tempranas a dramatizaciones de la Pasión, siendo la más antigua de ca. 1300. En cuanto al Descendimiento, el más antiguo conservado es un fragmento de la Catedral de Barcelona (1/1 siglo XIV). FRANK, 1955: 249-256; MASSIP, 1987. Pero los numerosos textos conservados en el área catalana no cuentan con paralelos en la zona del noroeste peninsular, donde destaca la escasez de fuentes documentales. GARCÍA DE LA CONCHA, 1977.

²⁵ Los ejemplares más antiguos han sido datados del siglo XII. En el caso de la Península Ibérica se conservan el Cristo del Museu Grão Vasco de Viseu (Portugal) y el conocido como «Cristo de los Gascones» de San Justo de Segovia (España). ROSAS, 2009; CARRERO SANTAMARÍA, 2010; FERNANDES, 2013.

²⁶ González Montañés remite en su estudio a seis piezas, pues incluiría el crucificado de San Pedro Fiz do Hospital de O Incio y otro de San Miguel de Pexegueiro (Tui), una pieza neomedieval que para este autor indicaría la existencia de una escultura anterior. En el caso de O Incio, la visita a la pieza no permitió comprobar la existencia de articulaciones, por lo que no ha sido incluido en esta lista. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002.

Tres de ellas datan del siglo XIV: el Santo Cristo de la iglesia parroquial de Santa María das Areas (Fisterra), el Santo Cristo de la Catedral de Ourense y el crucificado del convento de Santo Domingo de Tui (Museo Diocesano). La cuarta pieza, ya del siglo XV, es el crucificado de la iglesia parroquial de Vilabade (Castroverde), posiblemente de hacia finales de dicha centuria.

Las articulaciones más habituales se encuentran en los hombros, permitiendo el movimiento de los brazos. Este es el caso de los crucificados de Tui y Vilabade (Fig. 3). Sin embargo, algunas esculturas contaron con sistemas de articulación enormemente complejos que permitían el movimiento de numerosas partes del cuerpo. Las fuentes posteriores al siglo XVI y los informes de restauración han permitido ampliar nuestro conocimiento sobre la configuración interna de estas piezas. Así, en el caso de los Santos Cristo de Ourense y Fisterra, estos cuentan con articulaciones en las piernas, la cadera, el cuello, los brazos y las manos²⁷. Estos sistemas permitían que estas piezas realizasen diversos movimientos, estableciéndose un nuevo contacto con los fieles. Así, cabe destacar el impacto que estas imágenes tendrían en los espectadores y en la imaginación colectiva de la comunidad²⁸.



Fig. 3. Crucificado de Santo Domingo de Tui, 2/2 siglo XIV (Museo Diocesano Tui)

²⁷ FERNÁNDEZ SANTIAGO, 2010.

²⁸ Para una aproximación a la teoría de la respuesta, *vide* FREEDBERG, 1992 [1989].

2. LA PRODUCCIÓN EN PIEDRA

En cuanto a la producción pétreo, esta muestra una mayor diversidad de tipologías, aunque el número de piezas conservadas no resulta mucho mayor que el de las tallas anteriores. La primera pieza conservada que puede ser datada con seguridad es el relieve de San Pedro Fiz de O Hospital de O Incio, del siglo XI, posiblemente con una función asociada al altar²⁹. A este relieve pueden sumarse otras piezas de cronología incierta y que se encuentran totalmente descontextualizadas. Este es el caso del relieve de Fazouro (Foz), considerado del siglo X, o el conocido como «Santo Arandel» de Beca (Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela), datado en el siglo XI³⁰. Apenas se conservan otros ejemplares anteriores a 1300, a excepción del relieve del ábside de Santo Estebo de Ribas de Sil (exterior), labrado ca. 1180; o el crucifijo gótico de la portada occidental de la Catedral de Tui (ca. 1225)³¹, donde aparece como atributo de uno de los personajes (Fig. 4)³².

En el caso de la escultura inserta en la arquitectura, los ejemplos conservados son muy escasos. Además de la estatua-columna de Tui, se conserva un capitel en San Francisco de Betanzos (ca. 1380) donde se figura la escena del Calvario como parte de la narración de los eventos evangélicos. Se conservan también una cruz antefija coronando la capilla de los Deza en San Pedro de Ansemil (Silleda)³³ y un relieve con Cristo crucificado entre los dos ladrones en la iglesia de San Salvador de Castro de Ouro (Alfoz)³⁴.

Estas esculturas insertas en la arquitectura deben ser entendidas como parte de los programas figurativos de los edificios. Por ejemplo, en el caso de Tui, el Crucificado forma parte del programa visual de la portada como atributo de uno de los personajes, aportando también una muestra visual de la interacción con las imágenes; mientras que, en Betanzos, forma parte de un ciclo que remite a la historia de la Redención, en línea con la función del espacio como lugar de enteramiento de Fernán Pérez de Andrade o *Boo* (†1397).

Es, precisamente, en la producción funeraria en la que se encuentran más ejemplares, pues fue habitual incluir la imagen del Crucificado en los programas de los sepulcros³⁵. En Galicia se conservan cinco sepulcros medievales con esta

²⁹ Fue erróneamente considerada del siglo IV, sin embargo, habría sido producida en el siglo XI. CARREÑO, CAS-TIÑEIRAS LÓPEZ, 2021.

³⁰ CHAMOSO LAMAS, 1967; GALBÁN FREILE, 1997-1998.

³¹ Además, se trata del primer crucificado con tres clavos de Galicia, y siguiendo a Moralejo Álvarez de toda la Península. MORALEJO ÁLVAREZ, 2004 [1975]: 72.

³² Se han propuesto diversas identificaciones para este personaje: el profeta Jeremías, el profeta Isaías o el anciano Simeón. MORALEJO ÁLVAREZ, 1975: 161-164; CENDÓN FERNÁNDEZ, 1995: 56-57.

³³ Esta capilla había sido fundada por Diego Gómez de Deza (†1341). CHAO CASTRO, 2000.

³⁴ De cronología desconocida, pero se trata de una pieza reutilizada en una iglesia del siglo XV.

³⁵ Esta imagen podía encontrarse en los espacios funerarios de otros modos, sin necesidad de incluirla en los sepulcros. Así, la imagen del Crucificado estaba presente en estos ámbitos a través de otros medios, como tallas en madera, piezas de orfebrería o retablos de diversos materiales. De hecho, existen múltiples referencias docu-



Fig. 4. Portada occidental (ca. 1225), Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra)

imagen. Tres de ellos del siglo XIV: el sepulcro del «obispo desconocido» de la Catedral de Ourense, el de Juana de Castro en la Catedral de Compostela y el de Fernán Cao de Cordido en Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela); mientras que dos son del siglo XV: el sepulcro de un religioso en el claustro de la Catedral de Santiago de Compostela (Museo Catedralicio) y el sepulcro de un Soutomaior en Santo Domingo de Pontevedra (Museo de Pontevedra)³⁶.

Estos enterramientos reflejan las esperanzas cristianas del difunto, funcionando a modo de «actos sociales» por medio de los que transmitir la fe y la identidad. En este sentido, estos sepulcros combinan en sus programas tanto los vínculos al linaje como las devociones cristianas del individuo³⁷. La imagen del Crucificado remitía a la Redención, una expresión de la esperanza en la resurrección y la percepción anticipatoria de la salvación tras la muerte, siendo por tanto una muestra de las preocupaciones escatológicas de los difuntos.

mentales en los testamentos de la época pidiendo expresamente ser inhumado frente al Crucificado. Para el caso gallego, puede remitirse como ejemplo al testamento del arzobispo compostelano Rodrigo de Moscoso (1382) quien pide: «et corpus meum mando sepulture in Ecclesia Compostellana in sepultura posita ante Crucifixum». LÓPEZ FERREIRO, 1903: 155.

³⁶ La localización de la pieza conllevaría un acceso diferente a la misma. Por ejemplo, tres de ellas se encontraban originalmente en claustros, de modo que existiría una limitación de los espectadores que tendrían acceso a estas. En las mandas testamentarias se solicitaban habitualmente oraciones ante los enterramientos. Buen ejemplo es el testamento del obispo ourensano Vasco Pérez Mariño (1342), en el que pide oraciones ante su sepulcro. CASTRO, MARTÍNEZ SUEIRO, *trans.*, 1923: 288-295.

³⁷ Panofsky remitía a un carácter retrospectivo (vinculado a los elementos biográficos) y un carácter prospectivo (vinculado a la vida tras la muerte del difunto). Esta dualidad es retomada por Marcoux, quien diferencia entre la celebración de la memoria de grupo y la muestra de gestos de intercesión en beneficio del propio individuo. PANOFSKY, 1964; MARCOUX, 2016.

Aunque en el territorio gallego se conserven únicamente cinco sepulcros medievales en los que aparece esta imagen, existen fragmentos de piezas cuyo origen es desconocido, pero que han sido, o pueden ser vinculados, con una función funeraria. Así, a estos sepulcros se suma en primer lugar el relieve de un arcosolio hoy descontextualizado, pero que habría formado parte de un monumento funerario de San Francisco de Pontevedra (Museo de Pontevedra, 1320-1339)³⁸. Este es el caso también del relieve dispuesto hoy en el atrio del convento de Santa Bárbara en A Coruña (siglo XV), en el que se despliega un programa que remite al juicio individual del alma tras la muerte, encontrando al Crucificado como parte de la *Paternitas*³⁹. Por último, se conserva un relieve embutido en el muro sur de la Capilla de los Condes de la iglesia de Santa María de Gracia de Monterrei (1/1 siglo XV), que podría haber pertenecido originalmente a un sepulcro (Fig. 5)⁴⁰. Además de estas piezas, se conserva otro relieve en Santa Cristina de Fecha (ca. 1322-1323), para el que Manso Porto ha propuesto un origen funerario, como tímpano de una capilla.



Fig. 5. Capilla de los Condes, siglo XV, Santa María de Gracia (Monterrei)

Finalmente, se conservan en Galicia un total de catorce cruces de piedra exentas realizadas durante la Edad Media⁴¹. De ellas, cinco pueden ser datadas en

³⁸ FRAGA SAMPEDRO, 2003.

³⁹ Se desconoce el origen de este relieve, pero habría sido dispuesto en la fachada de este convento en el siglo XVII. BARRAL RIVADULLA, 1996.

⁴⁰ FERNÁNDEZ SOMOZA, 2000: 54-57; SENRA GABRIEL Y GALÁN, 2001: 40-42.

⁴¹ A estas habría que añadir otra cruz exenta, conocida como *cruceiro* dos Francos o *cruceiro* de Calo (Rúa dos Francos, Teo), cuya datación resulta complicada.

el siglo XIV, las de Melide, Torre de Lama, Fervenzas, Neda y Vimianzo; y un total de ocho pertenecen al siglo XV, los *cruceiros* de Home Santo en Compostela, del Cementerio de Santa María a Nova (Noia), de la Praza do Tapal de Noia (originalmente en Ponte Nafonso) (Fig. 6), de Santa María das Areas (Fisterra), de la Santísima Trinidad de Baiona, de San Bartolomeu de Pontevedra, de la Colegiata de Santa María do Campo (A Coruña) y la Cruz da Tafona⁴². Además, se conserva un fuste en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense, el Humilladoiro de San Francisco, que habría pertenecido a un *cruceiro* medieval y que dataría de mediados del siglo XIV⁴³.

El nacimiento de estas cruces fue asociado a diversos estímulos constructivos, como el auge de las peregrinaciones a Compostela, la demarcación territorial o el desarrollo de las órdenes mendicantes y sus predicaciones⁴⁴. Estas cruces fueron levantadas en diversos territorios del occidente europeo con múltiples funciones y localizaciones. Se encontraban en caminos, encrucijadas, rutas de peregrinación o romería, en el entorno de los núcleos poblacionales, en cementerios, o en las inmediaciones de los edificios religiosos⁴⁵.



Fig. 6. *Cruceiro*, siglo XV, Praza do Tapal (Noia)

⁴² Esta pieza se diferencia de las otras del siglo XV, que presentan en general unas características similares. Resulta excepcional que se incluya en su programa la escena del Desmayo de la Virgen. VALLE PÉREZ, 2012: 404.

⁴³ FRAGA SAMPEDRO, 2002: 231-258; NÚÑEZ SÁNCHEZ, 2004.

⁴⁴ VALLE PÉREZ, 1974.

⁴⁵ Resulta complicado poder reconstruir las localizaciones y funciones de estas cruces, pues muchas de ellas fueron desplazadas de sus entornos originales. Vide TIMMERMANN, 2017.

Para el caso de estas cruces de piedra figuradas, puede afirmarse que tendrían una función vinculada con la muerte. Sus programas visuales entroncan con el temor a la muerte, la posibilidad de condena y la esperanza en la salvación. La construcción de estas esculturas comenzó a llevarse a cabo a partir del siglo XIV, un contexto en el que se percibe un temor generalizado a la idea de «mala muerte». Por esta razón, gran parte de estas cruces eran situadas en zonas que conllevaban peligros, como los caminos, las encrucijadas o las salidas de las villas⁴⁶. Los *cruceiros* nacen en este contexto, en el que el final de la vida puede suponer una condena temporal en el Purgatorio, aumentando así la ansiedad ante la idea de la muerte repentina.

CONCLUSIONES

Como ha podido comprobarse a través de este estudio, se conserva en Galicia un alto número de piezas escultóricas en las que aparece representada de algún modo la imagen de Cristo crucificado. A través del itinerario presentado en este artículo —en el que se ha realizado una clasificación tipológica de las esculturas en piedra y madera—, se ha comprobado la variedad de medios en los que se incluye esta imagen, encontrándose en el caso gallego fundamentalmente en monumentos funerarios, tallas en madera, retablos pétreos, tímpanos, otra escultura monumental y cruces de piedra exentas. Sin embargo, a pesar de la cantidad de piezas localizadas, debe tenerse presente que estas suponen una muestra parcial de la realidad visual medieval, pues muchos otros ejemplares se han perdido, han sido destruidos o no han sido todavía localizados. De este modo, la presencia de esta imagen en Galicia a lo largo de los siglos medievales habría sido todavía más alta. En este sentido, cabe destacar la ausencia de retablos en madera o dípticos de marfil, piezas en las que habría sido habitual la representación de escenas de la vida de Cristo, con un especial protagonismo de la Crucifixión⁴⁷.

El recorrido presentado lleva a constatar que en el caso gallego es en el siglo XIV cuando tiene lugar (1) un incremento cuantitativo en la producción escultórica y (2) una multiplicación de las tipologías y medios empleados. Consecuentemente, en el siglo XIV se diversifican también las funciones asociadas a estas esculturas, que hasta entonces se reducían en Galicia fundamentalmente a tallas en madera y algún relieve cuya función se desconoce, pero que posiblemente perteneciesen al mobiliario litúrgico o fuesen parte del programa monumental de

⁴⁶ Mocholí Martínez refería a esta idea para el caso de las cruces de término valencianas. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, 2008: 1109-1114.

⁴⁷ Resulta especialmente llamativa la ausencia de estas piezas ebúrneas, que fueron enormemente habituales a finales de la Edad Media. Vide WILLIAMSON, DAVIES, 2014. Vide también la web del proyecto del Courtauld Institute of Art: *Gothic Ivories* <<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>>.

un edificio. Esta diversificación en el ámbito visual responde a un cambio en la sociedad y la espiritualidad del momento. Así, los siglos bajomedievales se caracterizan, entre otros aspectos, por (1) un giro cristológico que presta mayor atención a la humanidad de Cristo y sus sufrimientos, mostrándolo más accesible a los fieles; (2) una nueva espiritualidad y tendencias devocionales, caracterizada por una piedad más individualizada; (3) la recuperación de las obras de Aristóteles y, con ellas, la revalorización del mundo material y la percepción sensorial; y (4) una apertura de la promoción artística a nuevos sectores de la sociedad, de modo que el comisionado deja de ser un privilegio de la monarquía o la jerarquía eclesiástica, aumentando los encargos por parte de laicos.

A lo largo de este artículo ha podido confirmarse que la producción escultórica gallega se amolda a las dinámicas y tendencias comunes que rigen los reinos cristianos del Occidente durante los siglos medievales. Por tanto, el análisis aquí presentado resultará de gran utilidad a la hora de realizar estudios comparativos en los que quiera incluirse una aproximación al panorama gallego, que, aunque considerado por la historiografía como un territorio periférico, participa de las corrientes internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLEIRA MÉNDEZ, Sagrario; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel; IGLESIAS GONZÁLEZ, José (2004). *Réplica da cruz de Alfonso III*. In SINGUL LORENZO, Francisco, coord. *Luces de Peregrinación*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 122-131.
- BARRAL RIVADULLA, Dolores (1996). *La imagen del Más Allá en el cambio del gótico al renacimiento: el relieve de la Plaza de Santa Bárbara de A Coruña*. In RODRÍGUEZ CASAL, Antón, coord. *Humanitas. Estudios en homenaxe ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 863-876.
- BASCHET, Jérôme (2011). *L'image et son lieu. Quelques remarques générales*. In VOYER, Cécile; SPARHUBERT, Éric, coords. *L'imaginaire médiéval: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*. Turnhout: Brepols, pp. 179-204.
- BLAAUW, Sible de (2001). *Following the Crosses: The Processional Cross and the Typology of Processions in Medieval Rome*. In POST, Paul et al., eds. *Christian Feast and Festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture*. Lovaina: Peeters Publishers, pp. 319-344.
- BOKODY, Péter (2015). *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350): Reality and Reflexivity*. Farnham, Burlington: Ashgate.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (2000). *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial.
- CARREÑO LÓPEZ, Sara (2019). *La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV. Usos, tipos y significados*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- CARREÑO, Sara; CASTIÑEIRAS LÓPEZ, Javier (2021). *El relieve del Crucificado de Hospital de O Incio (Lugo): una revisión cronológica*. «Románico». 33, 8-15.

- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2010). *Crucificados, imaginería y liturgia pascual: la interacción entre el rito y su expresión material*. In CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, coord. *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 75-92.
- CASTRO, Manuel; MARTÍNEZ SUEIRO, Manuel, trans. (1923). *Colección de Documentos del Archivo de la Catedral de Orense*. Ourense: Comisión de Monumentos de Ourense. 2 vols.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (1995). *La catedral de Tuy en época medieval*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta; FRAGA SAMPEDRO, Dolores; RÍOS RODRÍGUEZ, María Luz (2015). *La capilla catedralicia de Sancti Spiritus en Compostela: Fundación, promotor y devociones*. In LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía; PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, coords. *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 146-168.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1967). *Sobre una antigua representación del Crucificado: el relieve de Beca de Bastavales*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». XII:67, 241-245.
- CHAO CASTRO, David (2000). *La Capilla de Santa Ana de Ansemil: Una primera aproximación*. «Anuario de Estudios e Investigación de Deza». 2, 213-230.
- CONSTABLE, Giles (1995). *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought. The Interpretation of Mary and Martha, the Ideal of the Imitation of Christ, the Orders of Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERBES, Anne (1996). *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DIAS, Marta Miriam Ramos (2014). *A arte funerária medieval em Portugal: Uma relação com a liturgia dos defuntos*. Porto: Universidade do Porto. Tesis doctoral.
- FERNANDES, Carla Varela (2013). *PATHOS — The Bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of Suffering in Wooden Sculpture Found in Portugal, Twelfth — Fourteenth Centuries. A Few Examples*. «RIHA Journal», 0078, s/n
- FERNÁNDEZ SANTIAGO, Ángeles (2010). *Intervención de conservación y restauración*. «Camino de Santiago. Revista peregrina». 13, 28-30.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2000). *El retablo pétreo de la pasión de Santa María de Monterrei*. Ourense: Grupo Francisco de Moure.
- FRAGA SAMPEDRO, María Dolores (1999). *El arte gótico mindoniense (ss. XIII-XV): Mendicantes, parroquiales y capillas*. «Estudios Mindonienses».15, 411-457.
- FRAGA SAMPEDRO, María Dolores (2002). *El Padrão do Salado en el contexto gótico galaico-portugués*. In BARRAL RIVADULLA, Dolores; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, coord. *Estudios sobre patrimonio artístico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 231-258.
- FRAGA SAMPEDRO, María Dolores (2003). *Un calvario peculiar: el franciscano orante al pie de la cruz*. «Quintana». 2, 161-172.
- FRANCO MATA, Ángela (2004). *Escultura gótica inglesa en Galicia*. In SINGUL LORENZO, Francisco; SUÁREZ OTERO, José, coord. *Até o confín do mundo: Diálogos entre Santiago e o mar*. Vigo: Museo do Mar, pp. 163-173.
- FRANK, István (1955). *Fragment de la Passion catalan conservé a la Cathedrale de Barcelone*. In *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*. Barcelona: CSIC, vol. I, pp. 249-256.
- FREEDBERG, David (1992 [1989]). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- GALBÁN FREILE, Fernando (1997-1998). *Un posible relieve prerrománico en el Valle del Ouro*. «Boletín do Museo Provincial de Lugo». VIII:1, 37-43.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1977). *Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media*. In LACARRA, José María, coord. *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel*. Zaragoza: Anubar, vol. I, pp. 153-175.
- GARDNER, Julian (1994). *Altars, Alterpieces, and Art History: Legislation and Usage*. In BORSOOK, Eve; SUPERBI GIOFFREDI, Fiorella, coords. *Italian Alterpieces, 1250-1550. Function and Design*. Oxford: Clarendon Press, pp. 5-19.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús (2010). *La escultura cristífera medieval en Huelva y su provincia*. «Temas de estética y arte». 24, 171-175.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. (2002). *Drama e iconografía na Idade Media: Aspectos teóricos e algúns casos galegos*. «Anuario Galego de Estudos Teatrais». 2, 9-44.
- JUNG, Jaqueline (2013). *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KALINA, Pavel (2003). *Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origins of the 'crucifixi dolorosi'. «Atribus et Historiae»*. XXIV:47, 81-101.
- KOPANIA, Kamil (2010). *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of Latin Middle Ages*. Varsovia: Neriton.
- KROESEN, Justin; SCHMIDT, Victor, eds. (2010). *The Altar and its Environment, 1150-1400*. Turnhout: Brepols.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1903). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VI. Santiago de Compostela: Imp. del Seminario Conciliar Central.
- MÂLE, Emile (1952 [1945]). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MANSO PORTO, Carmen (1993a). *Relieves y retablos. Imaginería*. In RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco, dir. *Galicia. Arte, XI: Arte Medieval (II)*. A Coruña: Hércules, pp. 414-455.
- MANSO PORTO, Carmen (1993b). *Arte gótico en Galicia*, II. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- MARCOUX, Robert (2016). *Memory, Presence and the Medieval Tomb*. In ADAMS, Ann; BARKER, Jessica, coord. *Revisiting the Monument. Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*. Londres: The Courtyard Institute of Art, pp. 49-67.
- MASSIP, Francesc (1987) *Les primeres dramatizacions de la Passió en llengua catalana*. «D'Art». 13, 253-268.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2008). *Cruces, caminos y muerte*. In GARCÍA MAHIQUES, Rafael; ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, coord. *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*. Gandía: Biblioteca Valenciana, vol. II, pp. 1097-1116.
- MONTERO FEIJOO, Óscar (2008). *Cristo gótico de Allariz*. «Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Peza do mes», s/n
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1975). *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004 [1980]). *Ars Sacra et sculpture romane monumentale: Le trésor et le chantier de Compostelle*. In FRANCO MATA, Ángela, dir. y coord. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. I, pp. 161-188.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004 [1975]). *Escultura gótica en Galicia, 1200-1350*. In FRANCO MATA, Ángela, dir. y coord. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. I, pp. 71-82.
- NÚÑEZ SÁNCHEZ, María del Pilar (2004). *Fuste de San Francisco*. «Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Peza do mes», s/n.

- PANOFSKY, Erwin (1964). *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Londres: Thames and Hudson.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2008). *La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media*. «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte». 20, 19-30.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2011). *Escenografías funerarias en la Baja Edad Media*. «Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real». 27, 213-244.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (2009). *Cristo*. In EUSÉBIO, María de Fátima, coord. *Arte, Poder e Religião nos Tempos Medievais. A identidade de Portugal em Construção*. Viseu: Câmara Municipal, pp. 189-199.
- REY SUÁREZ, Paula (2014). *Artes del metal y ministerium ecclesiae en la Edad Media. Diócesis del norte de Galicia*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- RUBIN, Miri (1991). *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHILLER, Gertrud (1972 [1966]). *Iconography of Christian Art*. Londres: Lund Humphries, vol. II.
- SCHMIDT, Victor M. (2005). *Painted Piety: Panel Painting for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*. Florencia: Centro Di.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2001). *Monterrei: Historia, arte, colección visitable*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- THIBODEAU, Timothy M., trad. (2007). *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende. A New Translation of the Prologue and Book One*. Nueva York: Columbia University Press.
- THOBY, Paul (1959). *Le crucifix des origins au Concile de Trente: Étude iconographique*. Nantes: Bellanger. 2 vols.
- TIMMERMANN, Achim (2017). *Memory and Redemption. Public Monuments and the Making of Late Medieval Landscape*. Turnhout: Brepols.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (1974). *Cruceiros*. In OTERO PEDRAYO, Ramón, coord. *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago de Compostela: Cañada Editor, vol. VIII, pp. 49-59.
- VALLE PÉREZ, Xosé Carlos (2012). *Importación de obras, asimilación e popularización de novas linguaxes (IV)*. In *Gallaecia Petrea*. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura de Galicia, pp. 404-405.
- WILLIAMSON, Beth A. (2003). *Liturgical Image or Devotional Image? The London Madonna of the Firescreen*. In HOURIHANE, Colum, coord. *Objects, Images and the Word: Art in Service of the Liturgy*. Princeton: Princeton University Press, pp. 298-318.
- WILLIAMSON, Paul; DAVIES, Glyn (2014). *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550*. Londres: V&A, 2 vols.

DISCURSOS LITÚRGICOS EN PIEDRA Y METAL.

DE LOS ALTARES DE OVIEDO, SAHAGÚN Y COMPOSTELA
A LOS DE MONDOÑEDO, RIBAS DE SIL Y O INICIO

JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ*

Resumo: *Na renovação da cultura visual em tempos do românico o mobiliário litúrgico jogou um papel fundamental, sendo o altar o espaço figurativo mais privilegiado, enquanto objeto do culto fundamental para a configuração dos novos espaços para o rito. Com o presente trabalho propõe-se uma revisão por alguns dos principais altares românicos da região (Santiago de Compostela, Oviedo, Santo Estevo de Ribas de Sil, etc.) com vista a analisar o valor das imagens que reproduzem em relação com os novos vetores da cultura românica.*

Palavras-chave: *Arte românica; Altar; Mobiliário litúrgico; Cultura visual.*

Abstract: *In the renewal of visual culture in Romanesque times, liturgical furniture played a fundamental role, with the altar being the most privileged figurative space, as a fundamental cultic object for the configuration of the new ritual spaces. With this work we propose a review of some of the main Romanesque altars in the region (Santiago de Compostela, Oviedo, San Esteban de Ribas de Sil, etc.) in order to analyse the value of the images they reproduce in relation to the new vectors of Romanesque culture.*

Keywords: *Romanesque art; Altar; Liturgical furniture; Visual culture.*

En el año 1986, E. Fernández reflexionaba en un clarividente y pionero trabajo acerca de la importancia del altar en la Edad Media. Aunque el estudio se centraba en el caso asturiano, una gran parte de sus reflexiones son válidas y siguen vigentes para el conjunto del cuadrante noroeste de la Península Ibérica¹. En los compases iniciales del citado trabajo, la autora se sorprendía al constatar que, a pesar de la evidente importancia litúrgica, cultural y artística de estas piezas, el altar medieval asturiano no hubiese recibido una mayor atención historiográfica. Más de 30 años después, y abriendo el foco territorial, puede afirmarse que la situación se ha revertido en gran medida —siempre con lagunas— y la literatura científica se ha dedicado con un mayor ahínco al estudio y análisis de los altares, tanto desde la metodología histórico-artística como desde los preceptos de la arqueología². En el caso específico del noroeste peninsular se han realizado notables avances en el estudio del corpus de altares medievales, especialmente románicos, si bien como

* Universidad de León. Email: jcasl@unileon.es.

¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1986.

² Sirvan como ejemplo KROESEN, 2009; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2011; SASTRE DE DIEGO, 2013; GRINDER-HANSEN, 2014. Con anterioridad al trabajo de la citada investigadora IÑIGUEZ HERRERO, 1978. Para algunos otros estudios clásicos remitimos a FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1986: 55-56, nota 4.

se verá, existe un considerable desequilibrio entre las piezas más señeras y aquellas de menor entidad³.

1. EL AJUAR LITÚRGICO HISPANO EN LOS SIGLOS XI Y XII

Desde la Antigüedad tardía y hasta el siglo XI, el altar en el occidente cristiano presenta un complejo panorama tipológico, formal e iconográfico que cimienta las bases sobre las que se desarrolló este concreto mueble litúrgico en los siglos del románico. Durante este periodo, el altar alcanzó un amplio desarrollo gracias, entre otras cuestiones, al nuevo contexto religioso nacido de las políticas reformistas de los siglos XI y XII⁴. En el oeste peninsular este clima reformista auspició la celebración del denominado Concilio de Coyanza de 1055, de cuyos cánones y dictámenes nació un ecosistema propicio para la renovación de los templos y del conjunto de su mobiliario litúrgico, incluidos los altares. Sobre estos, el texto conciliar recogido en el *Livro Preto* de Coimbra dice que deben ser de piedra y consagrados por el obispo —«Omnis altaris ara sit lapidea et ab episcopis consecrata» (III, 9)⁵— y, además, en la redacción recogida en el *Liber Testamentorum* de Oviedo se ordena que se cubran honestamente y con un lienzo limpio —«Altare sit honeste indutum et desuper lineum indumentum mundum» (III, II sic)⁶—. El espíritu de Coyanza tuvo en tierras gallegas su continuidad en los concilios compostelanos de 1061 y 1063, auspiciados por el obispo Cresconio⁷. El tono reformista de la reunión conciliar de 1055 en relación con el ajuar litúrgico (vestimentas, cálices, etc.) se traslada a los textos compostelanos, en los que sin embargo no se hace mención expresa a los altares en particular.

En este mismo contexto conciliar se aboga por la supresión de materiales pobres para los objetos de la liturgia —«Ita ut non sacrificent cum calice ligneo vel fictili» (Coyanza, III, 5)— en favor del empleo de materiales metálicos más nobles —«Cruces, Capsae et Calices ex argento fiant» (Compostela 1061, III 1 c); «Cruces et capsas argenteas eas adorneant» (Compostela 1063, III b)—. Bajo estos preceptos se confeccionaron piezas como la cruz con roleos del tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, la denominada cruz de Serramo en el municipio coruñés de Vimianzo, el arca de San Isidoro en León o la también leonesa arqueta de San Adrián⁸.

³ En este trabajo solo nos dedicaremos a aquellos altares con decoración escultórica figurativa. De cronología románica existen piezas anicónicas como, por ejemplo, el ara de altar de Santa María de Herbón (ca. 1033) conservada en el Museo de San Martiño Pinario en Santiago de Compostela.

⁴ Para un acercamiento contextual *vide* AYALA MARTÍNEZ, 2008: 269 y ss.

⁵ GARCÍA-GALLO Y DE DIEGO, 1950: 293, 431, 437.

⁶ GARCÍA-GALLO Y DE DIEGO, 1950: 292, 455.

⁷ Cresconio había asistido a Coyanza. Para algunos autores en Compostela se celebró un único concilio, *vide* ISLA FREZ, 2006: 117-120. Para la edición de los textos conciliares *vide* MARTÍNEZ DÍEZ, 1964. Puede consultarse una tabla comparativa entre las asambleas compostelanas y Coyanza in LÓPEZ ALSINA, 2013 [1988]: 325-343.

⁸ Sobre esta última pieza leonesa y un exhaustivo estado de la cuestión sobre las artes del metal en el antiguo Reino de León *vide* MORÁIS MORÁN, 2016: 197-209.

2. LOS ALTARES METÁLICOS

La querencia por el metal se traslada también a algunos altares realizados a lo largo de los siglos XI y XII⁹, destacando en la geografía a estudiar el mandado hacer por Diego Gelmírez para la catedral compostelana, el Arca Santa de Oviedo y el altar de San Benito de Sahagún. Indudablemente son tres piezas excepcionales, vinculadas a algunos de los centros de mayor relevancia político-religiosa del reino y, por lo tanto, en sintonía con los preceptos renovadores de los concilios de Coyanza o Compostela. Los frontales de Oviedo y Santiago han ocupado además un lugar de privilegio en los estudios histórico-artísticos del románico hispano que, por el contrario, no ha tenido el altar de Sahagún, no conservado y sin duda un tanto más desconocido. Cierto es que tampoco ha llegado a nuestros días el ejemplo compostelano, pero la rica información que proporcionan las fuentes del *scriptorium* catedralicio ha permitido que diversos investigadores hayan realizado propuestas de reconstrucción lo suficientemente fidedignas como para que el altar gelmiriano haya tenido un mayor éxito dentro de los estudios del románico hispano.

En el caso facundino, el conocimiento que hoy tenemos del altar se sustenta en la descripción que del mismo realizó Ambrosio de Morales:

Está todo cubierto de planchas de plata de antiquísima labor, que con encasamientos, y figuras de Santos de medio relieve, hacen un rico frontal, y lo mandó hacer el Rey D. Alonso el VI. Se cubre éste, y se guarda con una tabla engoznada en lo bajo, y ésta se alza á trozos y se cierra con cuatro cerraduras, y sobre esta tabla se ponen los frontales ordinarios: mas en las pascuas y otras fiestas principales se echan las tablas abajo, que vienen justas con la peana, y se cubren con alfombras, y queda el frontal de plata descubierto¹⁰.

Aunque se trate de un texto somero y un tanto parco en detalles, de las palabras del humanista del siglo XVI se extraen algunos datos de relevancia. El primero de ellos es evidente, pero no por ello menos relevante. El material principal del altar era indudablemente la plata, lo que permite englobarlo dentro del catálogo de las artes metálicas románicas en la Península Ibérica. En segundo lugar, el texto se refiere al monarca Alfonso VI (1040/41-1109) como mecenas,

⁹ Debe tenerse en cuenta que, por su propio valor crematístico, un gran número de piezas metálicas medievales fueron fundidas. MORÁIS MORÁN, 2016: 195. El altar metálico ya se documenta en la Roma de la Alta Edad Media, existiendo piezas de oro y plata en diversas basílicas de la ciudad. Ninguna de ellos se ha conservado. IÑIGUEZ HERRERO, 1978: 111. El frontal de altar metálico más antiguo conocido en España es el de la catedral de Girona, de láminas de plata y ya documentado en 1038 y desaparecido durante las invasiones napoleónicas. Para Ripoll el abad Oliba mandó hacer un altar de oro y cinco de plata. En Navarra la reina Estefanía encargó uno de oro a un orfebre alemán en 1056. En la célebre donación de Fernando I y Sancha a San Isidoro de León (1063) se documenta un altar principal de oro y tres secundarios de plata. El de oro es descrito con mayor detalle y puede concluirse que no tenía imágenes, pero sí ricos engastes de piedras preciosas. Ninguna de las piezas mencionadas se conserva en la actualidad. BANGO TORVISO, 2001a: 175; 2001b: 223.

¹⁰ MORALES, 1792: 49.

concretándose de este modo tanto el marco temporal como la participación directa del poder regio en tanto que agente activo de la renovación del mobiliario litúrgico. Un tercer aspecto reseñable es la mención de las «figuras de Santos de medio relieve» en una posible referencia a ciertos valores plásticos y volumétricos —invocando todas las prudencias a este respecto— en un ciclo de imágenes en el que la santidad era el principal discurso visual. Finalmente, el texto de Ambrosio de Morales describe una estructura móvil con frontales ordinarios que se abrirían en fechas señaladas permitiendo ver el frontal románico, en un ejercicio de dignificación escenográfica. Las características descritas son esenciales pero precisas y coinciden, como se verá, en ciertos parámetros con el Arca Santa y el altar de la catedral de Santiago de Compostela.

Estas dos obras forman parte del catálogo canónico de las artes suntuarias románicas hispanas y, por ello, han sido objeto de numerosos análisis en los que se han puesto de manifiesto diversas problemáticas inherentes a estas piezas. No es pretensión de este trabajo profundizar en las mismas, y para ello remitimos a la bibliografía proporcionada, si bien se realizará un breve acercamiento al Arca Santa y al altar de Santiago, en tanto en cuanto nudos fundamentales en la elaboración de propuestas visuales en los altares del románico noroccidental. Con ello, se podrá establecer si se trata de objetos y discursos extraordinarios —hasta cierto punto únicos— vinculados a grandes núcleos de poder, o si de algún modo existen ecos en otras piezas de menor entidad de la región, que serán tratadas en los apartados finales del presente estudio.

Como ya se ha adelantado, el altar románico de la catedral de Santiago es también una obra no conservada que, sin embargo, es bien conocida y estudiada gracias a la rica información de las fuentes. El *Liber Sancti Iacobi* realiza una verdadera écfrosis del altar y del frontal de plata que ha servido de punto de partida para los estudios sobre el mismo¹¹.

A partir de esta fuente, a inicios del siglo XX A. López Ferreiro realizó una propuesta de reconstrucción que fue revisada por S. Moralejo en 1980 y por M. A. Castiñeiras y V. Nodar en 2010¹². Se trata de un texto excepcional que, si bien es cierto que proporciona más detalles que la descripción de Ambrosio de Morales del altar de Sahagún —destaca especialmente en el documento compostelano la minuciosidad acerca del discurso iconográfico—, presenta también similitudes evidentes. La alusión al material metálico es clara en ambas fuentes textuales, y también en los dos ejemplos se hace mención de los promotores, siendo la figura de Alfonso VI citada en los dos textos, a quien además acompaña Diego Gelmírez

¹¹ No recogemos la transcripción de la fuente por motivos de economía espacial. Vide MORALEJO, TORRES, FEO, 1992 [1951]: 565-566.

¹² LÓPEZ FERREIRO, 1900: 233-239; MORALEJO ÁLVAREZ, 1980; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, NODAR FERNÁNDEZ, 2010; Vide también CARRERO SANTAMARÍA, 2013.

en el caso compostelano. Quizá el paralelo más llamativo sea, como ya señaló J. A. Moráis¹³, el común carácter escenográfico de unos altares que, en función de las necesidades de la liturgia, podían mostrar u ocultar imágenes gracias a partes móviles. El altar no es el único elemento que configura esta escenografía y este se hace acompañar de otras piezas del mobiliario litúrgico como un baldaquino y un retablo, todo ello protegido y separado por un enrejado de hierro. El *Liber Sancti Iacobi* nos proporciona nuevamente una detallada descripción del baldaquino que resulta especialmente rica en lo referido a su discurso visual. Así, en el texto se mencionan las virtudes citadas por San Pablo, diversos grupos de ángeles, el Cordero de Dios sosteniendo la cruz, los profetas Moisés, Abraham, Isaac y Jacob, los apóstoles con Santiago sentado en el medio, los cuatro Evangelistas y, finalmente, la Santísima Trinidad. Junto con estos extraordinarios datos iconográficos, se hace también mención expresa al uso combinado en el baldaquino de la pintura y de la escultura¹⁴.

Por su parte, el retablo no se menciona en el *Liber Sancti Iacobi*, sino en la *Historia Compostelana*, si bien se trata de una información muy breve y que no proporciona datos valiosos acerca de la pieza. Esta carencia puede subsanarse gracias al dibujo que en 1657 realizó el canónigo fabriquero José Vega y Verdugo, gracias al cual sabemos que el retablo tenía forma pentagonal y estaba presidido por la imagen de Cristo, acompañado por el colegio apostólico junto a san Juan y la Virgen¹⁵.

La última pieza metálica a tratar es el Arca Santa de Oviedo, única de las hasta ahora descritas que se ha conservado hasta nuestros días. Al igual que el ejemplo compostelano, el Arca Santa de Oviedo ha estado en el centro de los estudios sobre la imagen románica en la región y recientemente se ha debatido acerca de su cronología, creciendo considerablemente el número de estudios sobre la pieza¹⁶. El arca mide 119 x 93 x 83 cm y está realizada en madera de roble negro con cubierta de chapas de plata. Aunque su función principal es ser un contenedor de reliquias, su también posible empleo como altar justifica plenamente su incursión dentro de este catálogo¹⁷. Su naturaleza multifuncional propicia un mayor número de superficies para la representación y, por lo tanto, una iconografía más compleja que la presente en la mayor parte de altares. De manera muy

13 MORÁIS MORÁN, 2016: 208-209.

14 El texto es demasiado extenso para ser reproducido íntegramente en un estudio de estas características. *Vide* MORALEJO, TORRES, FEO, 1992 [1951]: 567-568.

15 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, NODAR FERNÁNDEZ, 2010: 623-627.

16 ALONSO ÁLVAREZ, 2007-2008; FRANCO MATA, 2010; BANGO TORVISO, 2011; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2012; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, 2017.

17 Algunos investigadores han puesto en duda este supuesto; BANGO TORVISO, 2011: 46-49. Para Raquel Alonso «fue la característicamente medieval asimilación entre relicario, altar y Arca de la Alianza» la que inspiró a los promotores del arca; ALONSO ÁLVAREZ, 2007-2008: 25.

resumida, la lectura de las imágenes sería la siguiente: *Aparitio Domini*, Sacrificio de Cristo en la Cruz, Ascensión de Cristo, teofanía de Cristo apocalíptico presidiendo el apostolado¹⁸. Las figuras se ven acompañadas de inscripciones identificativas y en la tapa se despliega un extenso epígrafe —dividido en cuatro párrafos— alusivo a las reliquias contenidas.

Una vez realizado este rápido repaso por las características básicas del Arca Santa de Oviedo, en relación con el tema central de este estudio puede concluirse que la pieza comparte una serie de características comunes con los altares de Santiago y Sahagún: la coincidencia técnica y de materiales es evidente; la importancia de la figuración es común a las tres piezas, ocupando un lugar fundamental la imagen de la *Maiestas* (Santiago y Oviedo) junto con las imágenes de santidad (Santiago, Oviedo y Sahagún); finalmente, el arca ovetense también fue patrocinada por el monarca Alfonso VI —junto a su hermana Urraca en este caso—.

Santiago, Sahagún y Oviedo son elocuentes ejemplos de las artes románicas del metal en su relación con los nuevos altares de la cultura reformista auspiciada por el clero —con la prudencia que invita la particular idiosincrasia de la pieza ovetense—, pero también, como se ha visto, por una monarquía en clara sintonía con los ideales de renovación de la Iglesia en los reinos hispanos.

3. LOS ALTARES PÉTREOS

El mobiliario litúrgico realizado con metal convive en el periodo románico con altares y retablo de piedra. Como se ha visto, la importancia de este material se expresa en las fuentes conciliares y a él se hace mención expresa en los cánones de Coyanza —«Omnis altaris ara sit lapidea» (III, 9)—¹⁹. Los altares pétreos se empleaban ya con asiduidad en el periodo altomedieval y su naturaleza, más resistente y menos valiosa en términos económicos, ha permitido que se haya conservado un número mayor de ellos. Además, la escultura asociada al frontal se emplea desde ejemplos muy tempranos, como ilustra el célebre altar de Ratchis (Museo Cristiano, Cividale del Friuli, Italia).

Una pieza de estas características se encuentra en la basílica de San Martiño de Mondoñedo (Foz) en la costa de Lugo. La historiografía ha debatido acerca de si se trata de un frontal de altar, un antependio o un retablo, en función de cuál sea la consideración posicional del relieve en relación al altar²⁰. Es esta una cuestión

¹⁸ Siguiendo el orden de lectura propuesto por BANGO TORVISO, 2011: 24-25.

¹⁹ Para Mario Riguetti la consideración de Cristo en el cristianismo primitivo como el altar de su sacrificio y piedra angular sobre la que cimentar la iglesia debió condicionar la elección de la piedra de cara a transformar el altar en un símbolo cristológico. Algunos textos de Juan Crisóstomo se pronuncian en este sentido. RIGUETTI, 2013 [1955]: I, 153-156.

²⁰ Vide CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2007: 128-132; CASTIÑEIRAS LÓPEZ, 2020: 238-242.

abierta que en cualquier caso no afecta a su valoración como una muestra de las artes escultóricas románicas vinculadas al espacio del altar. El frontal se ha datado a finales del siglo XI y sus medidas son 115 cm de largo por 80 cm de ancho. Presenta una grieta en la sección central y en la actualidad se dispone tras el altar, adosado a una base de piedra que lo eleva²¹. En la superficie del frontal, enmarcadas por un sencillo biselado, se disponen un total de diez figuras que, en lo formal, comparten las características del denominado Maestro de San Martiño de Mondoñedo²², definidas por una cierta esencialidad y también presentes en el ciclo de capiteles del templo. En cuanto a su iconografía, en la sección superior izquierda se dispone en un clipeo el Agnus Dei y bajo él un águila sanjuanista, mientras que a su derecha se ubica la imagen de Cristo acompañado de dos ángeles que sujetan una mandorla también circular. Por su parte, en la sección inferior se desarrollan dos escenas similares en las que un personaje con vestimentas litúrgicas inclina su cabeza ante una figura angélica. La lectura de este ciclo de imágenes es problemática, pero parece fuera de toda duda el carácter apocalíptico de la escena, así como también las evocaciones a la imaginería altomedieval, especialmente a la iluminación de Beatos.



Fig. 1. Antependio de Mondoñedo²³

²¹ La ubicación original en el templo románico es desconocida, pero parece claro que formaría parte de la instalación litúrgica del altar, presumiblemente junto con otros objetos hoy perdidos.

²² YZQUIERDO PERRÍN, 1994: 46.

²³ Las figuras 1, 2 y 3 son de Javier Castiñeiras López.

El frontal de Mondoñedo es una pieza excepcional en el panorama del románico de la región, pero quizá no única. En el año 1986, en la iglesia de Hospital do Incio en Lugo, se descubrió bajo el pavimento del altar un pequeño relieve (61 x 55 x 8 cm) con la escena de la Crucifixión. El fragmento fue datado inicialmente en el siglo VI²⁴, pero estudios posteriores llevan su confección hacia el año 1100²⁵. Sus medidas y el lugar en el que fue encontrado invitan a plantear la posibilidad —ya expuesta por J. D’Emilio— de que el fragmento pudiese haber pertenecido a un frontal de altar²⁶.



Fig. 2. Relieve O Incio

La iconografía desarrollada en el relieve es poco común en las artes figurativas románicas de la región y en su desarrollo destacan fundamentalmente dos aspectos²⁷. El primero de ellos es la presencia junto a la imagen de Cristo de cuatro figuras, dos cabezas sobre los brazos de la cruz y dos personajes de cuerpo completo

²⁴ DELGADO GÓMEZ, 1987: 57.

²⁵ D’EMILIO, 2004: 323. Actualmente se encuentra en prensa un trabajo sobre esta pieza firmado por la Dra. Sara Carreño y por mí mismo donde se desarrollan algunas de las ideas aquí planteadas.

²⁶ Con esta hipótesis de fondo quizá pudiera replantearse la naturaleza de algunos otros fragmentos relivarios descontextualizados, como el relieve de San Esteban de Corullón en el Bierzo. Aunque su pertenencia a un tímpano es más probable, resulta sugestiva la idea de que el relieve perteneciese a un frontal como se cuestiona MORÁIS MORÁN, 2016: 223. Antiguos frontales descontextualizados han sido identificados en Sant Andreu de Sureda o Saint-Génis-des-Fontaines.

²⁷ Sobre este respecto *vide* CARREÑO, CASTIÑEIRAS LÓPEZ, 2021. Agradezco a la Dra. Carreño su ayuda y asesoramiento en todos los aspectos relativos a la imagen de la Cruz en el arte medieval.

a izquierda y derecha del crucificado. Las dos primeras representan a las personificaciones del Sol y de la Luna en una alusión simbólica a la victoria de Cristo sobre la muerte. Por su parte, las dos figuras restantes destacan por su gestualidad, disponiéndose el personaje izquierdo en un elocuente gesto de *proskynesis*, mientras el derecho realiza un ademán de admiración. La lectura iconográfica de ambos personajes no es sencilla y ninguna posibilidad decodificadora es plenamente satisfactoria. Acudiendo a los textos bíblicos no parece que nos encontremos ante la disposición habitual de san Juan y la Virgen, ni ante Longinos y Estefatón. Aunque esta segunda opción es más factible, la ausencia de cualquier referencia a la lanza invita *a priori* también a descartarla²⁸. Con todo, hay una tercera vía menos tenida en cuenta y que no debe ser obviada. Tanto por su disposición ante la Crucifixión como por los gestos, podríamos identificar a estos personajes como donantes, tal y como aparecen en el Crucifijo de Hermann e Ida (s. X) o en el Calvario de San Isidoro de León (s. XI). Sin embargo, la falta de datos documentales no permite aseverarlo con certeza. El segundo elemento iconográfico a considerar es la propia naturaleza de la cruz. Esta desarrolla una morfología de cruz patada, empleada por piezas altomedievales en diversas partes de Europa (Cruz de Desiderio en Brescia) y con una especial implantación en los reinos hispanos con ejemplos como la Cruz de los Ángeles de Oviedo o la perdida Cruz de Alfonso II de la catedral compostelana. Con esta elección el relieve de O Incio emparenta más con las tradiciones figurativas altomedievales que con el renovado espíritu coyantino, lo que invita a no sobrevalorar el binomio conformado por los conceptos «altar» y «reforma» en unas cronologías de marcada transición cultural y cultural.

Un epígono en este listado de mobiliario de altar románico en el noroeste peninsular se localiza en el monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil. En la iglesia del monasterio ourensano se conserva un retablo pétreo, fechado hacia 1220, de forma pentagonal y en cuyo frente se representa a Cristo y a los doce apóstoles, bajo arquitos apoyados sobre pequeñas columnas. Se trata de una pieza excepcional por múltiples motivos —es uno de los pocos ejemplares conservados de este tipo de mobiliario, la talla es de alta calidad, su ciclo iconográfico se ha relacionado directamente con las procesiones de la liturgia pascual²⁹, etc.— pero debe destacarse que en el retablo se constata una traslación a la piedra de modelos de las artes metálicas, muy probablemente por influencia directa del retablo gelmiriano de la catedral compostelana analizado previamente. Este diálogo con los modelos metálicos coloca al retablo de Santo Estevo en un punto intermedio entre los dos grandes grupos expuestos —junto a la menos perdurable madera— siendo una pieza que emplea la piedra, pero que usa como referentes las técnicas de las artes del metal.

²⁸ Es posible que la posible pintura perdida del relieve solventase esta ausencia de atributo.

²⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2003: 48.



Fig. 3. Retablo de Santo Estevo de Ribas de Sil

CONSIDERACIONES FINALES

En el presente texto se ha expuesto un listado de piezas fundamentales ubicadas en el área noroccidental de los reinos hispanos en tiempos románicos, algunas altamente estudiadas y otras un tanto menos conocidas, que dibujan el irregular panorama del altar románico en la región. En esencia, puede concluirse que la mayor parte de piezas conocidas responden a los dictámenes de los procesos reformistas, gracias en parte a estar patrocinadas por algunos de los principales agentes renovadores del momento. Algunos otros ejemplos, sin embargo, presentan soluciones formales e iconográficas deudoras de la tradición altomedieval que vienen a subrayar la importancia de no extraer valoraciones uniformes para este fenómeno. Estas divergencias no parecen corresponderse únicamente con oscilaciones más o menos eventuales y azarosas en las formas y los temas, sino que se tratan de derivaciones sustantivas que acreditan un marco ideológico no siempre común para los altares producidos en cronología románica en la región. Mientras que los grandes centros como Compostela u Oviedo asumen nuevas iconografías de carácter reformista y emplean el metal como un material en sintonía con las mismas, en O Incio y Mondoñedo el empleo de la piedra persiste y convive con unos tipos iconográficos de marcada ascendencia altomedieval. Por ello, las piezas expuestas ejemplifican claramente las dinámicas de cambio litúrgico y cultural, tanto a través de su naturaleza matérica como de su universo visual.

En cualquier caso, el conjunto de piezas conservadas da buena muestra del empleo del metal y de la piedra como materiales fundamentales (posiblemente con la madera) en consonancia con la información de las fuentes conciliares, así como también del peso de la figuración en la concepción del espacio litúrgico del altar entre los siglos XI y XIII. Las ideas aquí expuestas introducen brevemente un tema central en el estudio de las relaciones entre imagen y liturgia que, incuestionablemente, deben ser completadas en futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (2008). *Sacerdocio y reino en la España alto medieval: Iglesia y poder político en el Occidente peninsular: siglos VII-XII*. Madrid: Sílex.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2007-2008). *Patria uallata asperitate moncium. Pelayo de Oviedo, el archa de las reliquias y la creación de una topografía regia*. «Locus Amoenus». 9, 17-29.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (2001a). *El tesoro de la iglesia*. In BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, dir. *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, vol. 1, pp. 155-189.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (2001b). *La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI*. In BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, dir. *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, vol. 1, pp. 223-235.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (2011). *La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)*. «Anales de historia del arte». n.º extra 2, 11-68. Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época.
- CARREÑO, Sara; CASTIÑEIRAS LÓPEZ, Javier (2021). *El relieve del Crucificado de Hospital de O Incio (Lugo): una revisión cronológica*. «Románico». 33, 8-15.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2013). *El altar mayor y el altar matinal en el presbiterio de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol*. «Territorio, Sociedad y Poder». 8, 19-52.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2003). *Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage. Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil*. «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa». 34, 27-49.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2007). *San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado*. In SINGUL LORENZO, Fracisco, dir. *Rudesindus. A terra e o templo*. Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 118-137.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio; NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2010). *Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro*. «Compostellanum». 55:3-4, 575-640.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2011). *El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos*. In HUERTA HUERTA, Pedro Luis, coord. *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, pp. 9-75.

- CASTIÑEIRAS LÓPEZ, Javier (2020). *Reforma y tradición en el románico gallego. Los ejemplos de Rebordáns y Mondoñedo*. León: Universidad de León.
- DELGADO GÓMEZ, Jaime (1987). *La crucifixión de la iglesia del Hospital do Incio: una muestra de arte indígena paleocristiano de Galicia*. A Coruña: Imp. Artes gráficas de la Voz de Galicia.
- D'EMILIO, James (2004). *The Cistercians and the Romanesque Churches of Galicia: Compostela or Clairvaux?* In KINDER, Terry, ed. *Perspectives for an Architecture of Solitude (Essays on Cistercians, Art and Architecture in Honour of Peter Fergusson)*. Turnhout: Brépols-Cîteaux, pp. 313-327.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1986). *Sobre el altar en la Edad Media Asturiana*. «Asturiensia Medievalia». 5, 55-73.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (2012). *El Arca Santa de Oviedo y sus precedentes. De Alfonso II a Alfonso VI*. In ESTEPA DÍEZ, Carlos; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina; RIVERA BLANCO, Javier, dirs. *Alfonso VI y su legado: Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*. León: Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, pp. 311-343.
- FRANCO MATA, María Ángela (2010). *Le trésor d'Oviedo, continuité de l'église wisigothique. Aspects stylistiques et liturgiques, iconographie et fonctions*. «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa». 41, 173-183.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2017). *El Arca Santa de Oviedo*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico.
- GARCÍA-GALLO Y DE DIEGO, Alfonso (1950). *El Concilio de Coyanza. Contribución al estudio del Derecho Canónico español en la Alta Edad Media*. «Anuario de historia del derecho español». 20, 275-633.
- GRINDER-HANSEN, Poul (2014). *Image and Altar 800-1300: Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October — 27 October 2007*. Copenhagen: University Press of Southern Denmark.
- IÑIGUEZ HERRERO, José Antonio (1978). *El altar cristiano. De los orígenes a Carlomagno (S. II-Año 800)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- ISLA FREZ, Amancio (2006). *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII*. Jaén: Universidad de Jaén.
- KROESEN, Justin (2009). *El altar y su mobiliario durante la época románica. La prehistoria del retablo*. In MATAS BLANXART, María Teresa, coord. *Art i litúrgia a l'Occident medieval: VII col·loqui I col·loqui internacional*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 37-54.
- LÓPEZ ALSINA, Fernando (2013 [1988]). *La ciudad de Santiago en la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago; Universidad de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1900). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Impr. del Seminario conciliar central, vol. III.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo (1964). *El concilio compostelano del reinado de Fernando I*. «Anuario de Estudios Medievales». I, 121-138.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2016). *La arqueta de San Adrián [The Art Institute, Chicago] y el culto a sus reliquias en el antiguo reino astur leonés*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso.
- MORALEJO, Abelardo; TORRES, Casimiro; FEO, Julio (1992 [1951]). *Liber Sancti Iacobi. "Codex Calixtinus"*. Reedición de Xosé Carro Otero. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1980). *"Ars sacra" et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle*. «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa». 11, 189-238.

- MORALES, Ambrosio de (1792). *Las Antigüedades de las ciudades de España*. Madrid: en la oficina de don Benito Cano, vol. X.
- RIGUETTI, Mario (2013 [1955]). *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 2 vols.
- SASTRE DE DIEGO, Isaac (2013). *Los altares de las iglesias hispanas tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico*. Oxford: Archaeopress.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (1994). *De arte et architectura: San Martín de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.

EL MILAGRO EN LA PASIÓN DEL APÓSTOL SANTIAGO EL MAYOR: IMÁGENES MEDIEVALES PARA EL RELATO HAGIOGRÁFICO*

DAVID CHAO CASTRO**

Resumo: *A paixão do apóstolo São Tiago Maior é um dos principais ciclos da sua hagiografia. Vale a pena recordar os vários textos e tradições medievais que recriaram a narrativa, embora a Passio Iacobi e mais tarde a Legenda Aurea devam ser apontadas como as fontes mais importantes para as elaborações iconográficas. Há também lugar para o milagre exercido a partir da condição taumatúrgica concedida a Tiago por Cristo: a cura de um homem paralisado é o motivo decisivo para a conversão do escriba Josias. No entanto, a representação iconográfica deste evento não foi muito abundante nos séculos do românico e gótico, ao contrário do batismo de Josias e, sobretudo, da sua decapitação juntamente com o próprio apóstolo. Para além de possíveis considerações teológicas, a menor fortuna deste registo figurativo deve também ter sido influenciada pela própria natureza sintética dos ciclos iconográficos, onde a sua evocação estava necessariamente implícita na inclusão do batismo de conversão de Josias.*

Palavras-chave: *São Tiago Maior; Josias; Milagre; Iconografia.*

Abstract: *The passion of the apostle James the Greater is one of the main cycles of his hagiography. It is worth recalling the various medieval texts and traditions that recreated the narrative, although the Passio Iacobi and later the Legenda Aurea should be singled out as the most important sources for the iconographic elaborations. There is also room for the miracle exercised from the thaumaturgic condition granted to James by Christ: the healing of a paralysed man is the decisive motif for the conversion of the scribe Josiah. However, the iconographic representation of this event was not very abundant in the Romanesque and Gothic centuries, as opposed to the baptism of Josiah and, above all, his beheading together with the apostle himself. Apart from possible theological considerations, the lesser fortune of this figurative register must also have been influenced by the synthetic nature of the iconographic cycles themselves, therefore its evocation was necessarily implicit in the inclusion of the conversion-baptism of Josiah.*

Keywords: *James the Elder; Josiah; Miracle; Iconography.*

El milagro constituye uno de los componentes fundamentales de la religiosidad cristiana, en un proceso que se observa continuado y renovado desde los siglos alto y plenomedievales, llegando incluso hasta la actualidad bajo condicionantes y paradigmas diversos. Han sido muchos los historiadores de las mentalidades que han insistido en que la condición taumatúrgica deviene uno de los argumentos

* El presente trabajo deriva del estudio desarrollado al amparo del proyecto *Santiago taumaturgo: textos e imágenes* (IP: Marta Cendón Fernández), integrado en el Programa *21 Proyectos de investigación sobre el Camino de Santiago y las peregrinaciones. 2021* convocado y subvencionado por la Cátedra do Camiño de Santiago e das Peregrinacións. Disponible en <https://www.catedradelcaminodesantiago.com/media/uploads/1626731380_Memoria%20Milagros%20M%20Cendon.pdf>. [Consult. 30 set. 2021].

** Profesor Contratado Doctor, Universidade de Santiago de Compostela. Email: david.chao@usc.es.

fundamentales de la amplísima literatura hagiográfica medieval, con la que se ensalzaba la vida y obras de los santos del cristianismo, demostrándose tales fenómenos milagrosos como pilares básicos de la construcción de las *vitae sanctorum*¹. En directa relación con el milagro están las reliquias, y en este sentido también se ha hecho hincapié en que precisamente eran tales restos sagrados los que, al tiempo que servían como garantía para la *auctoritas* espiritual, apuntalaban en no pocas ocasiones el prestigio político de aquellas instituciones y personas que con ellos se procuraron unos vínculos estrechos².

Este trabajo relativo al apóstol Santiago el Mayor pretende, precisamente, ahondar en la imagen de su condición taumatúrgica y el hecho milagroso durante su pasión. En concreto, será abordado de manera específica el milagro de la curación del inválido y la consiguiente conversión del escriba Josías al cristianismo, quien fue decapitado junto con el propio apóstol. El análisis se centrará en el modo en que esta recreada tradición hagiográfica en el Occidente medieval ha sido materializada, desde el punto de vista iconográfico, en diversas obras del románico y gótico llegadas hasta nosotros. Para este abordaje introspectivo en la relación palabra-imagen va a ser fundamental la revisión de ciertos relatos y tradiciones textuales —así como su grado de difusión— que han podido servir de inspiración para escultores, orfebres, pintores y miniaturistas a lo largo de aquellos siglos, caso de la *passio* apostólica (incorporada al *Liber Sancti Iacobi* en sus dos versiones) y ya con posterioridad la recopilación hagiográfica de Santiago de Vorágine. Claro está que no debemos perder la perspectiva acerca de la autonomía en la elaboración de las imágenes³, donde la específica codificación material debida al artista tiene su contrapunto en la propia recepción por parte de fieles y comitentes, sin olvidar asimismo el cauce mediador que a menudo desempeñaba el teólogo entre la imagen textual (su interpretación y transmisión) y la consiguiente comprensión y elaboración figurativa (artífice), y la percepción e interpretación del iconograma («espectador»)⁴.

La respuesta a tales objetivos pasa por revisar el protagonismo de la imagen, su valor y significación en el contexto religioso cristiano de los siglos medievales, temática esta que en las últimas décadas ha sido abordada ampliamente desde la perspectiva de la antropología cultural⁵. No obstante, aquí interesará en concreto la imagen al servicio de la difusión hagiográfica, y aún más específicamente milagrosa, de Santiago apóstol *ante mortem*. Nos conduce por consiguiente a un contexto

1 Cabe citar estudios como los de WARTH, 1982; LE GOFF, 1991; HENRIET, 2004; GUIANCE, 2006; PÉREZ-EMBID WAMBA, 2018.

2 Vide CASSAGNES-BROUQUET, 2021.

3 SCHMITT, 2002: 42-50.

4 Los problemas de la apreciación de la imagen por sus receptores en la Edad Media in WIRTH, 1989.

5 Entre otros vide BASCHET, 1996; SCHMITT, 1996; CAMILLE, 2000 [1990]; BELTING, 2007 [1997], 2009 [1990]; WIRTH, 2011.

narrativo que, considerado ya por Gregorio Magno, nos sitúa en la vertiente de la *Historia*: función de la imagen definida como referencia a este género de la literatura escrita, en alusión al relato de la vida y muerte de Cristo y de los mártires⁶. Fue ésta muy apreciada por las autoridades religiosas, pues al tiempo que tales imágenes guardaban la *memoria* de los santos, de la Virgen y del propio Cristo, a su vez actuaban como mecanismo adecuado para la instrucción de los fieles, mostrándose el milagro como legitimador absoluto de la condición sagrada⁷.

1. LA PASIÓN DEL APÓSTOL SANTIAGO: TEXTOS HAGIOGRÁFICOS PARA EL DESARROLLO ICONOGRÁFICO EN EL OCCIDENTE CRISTIANO

Son escasas las menciones bíblicas al apóstol Santiago el Mayor, reducidas a los Evangelios y *Hechos de los Apóstoles*, siendo en este último libro donde se recoge específicamente que en tiempos del emperador Claudio el rey Herodes decidió arrestar a algunos miembros de la Iglesia «para maltratarlos. Dio muerte a Santiago, hermano de Juan, por la espada»⁸. Van a ser por tanto la exégesis bíblica, los comentarios de los Padres de la Iglesia y otras narraciones sagradas de índole hagiográfica igualmente posteriores las que hubieron de recrear paulatinamente un relato factible acerca de los pormenores del cumplimiento de la misión apostólica encomendada por Cristo, llegando hasta su detención y martirio en tiempos de Herodes Agripa.

Al igual que en lo referido a la predicación de Santiago entre los judíos, también su pasión y martirio parece proceder de Eusebio de Cesarea en su *Historia Eclesiástica* (I, 9, 2-3), haciéndose eco en el segundo decenio del siglo IV de lo apuntado anteriormente por Clemente de Alejandría. Si en sus escritos Eusebio incorporó algunos detalles —aunque muy escasos— precisamente sobre la muerte de Santiago⁹ (II, 9, 1-3), habría de ser ya la *Passio Iacobi* —que se cree derivada de las *Acta Apostolorum* y del Pseudo Abdías— el texto que contribuyó a fijar aquellos primeros rasgos hagiográficos, muy difundidos en el Occidente cristiano a partir de su versión latina¹⁰ de hacia fines del siglo V o inicios del VI¹¹. La *Passio Iacobi*¹² ya identifica con el nombre de Josías al escriba de los fariseos que llevó preso al apóstol ante Herodes a instigación de los judíos. Conmovido dicho criado

⁶ SCHMITT, 2002: 101-103.

⁷ Proceso comprobable en los distintos soportes materiales, pero muy evidente en el caso de la miniatura, como ha demostrado JACKSON, 2015.

⁸ Hch 12, 1-2. Con respecto a los evangelios apócrifos, únicamente se refiere a Santiago de manera concreta el pseudo-José de Arimatea, al relatar su traslado junto con otros apóstoles hasta la cámara de la Virgen para asistir a su tránsito. Cfr. SANTOS OTERO, ed., 2002: 645.

⁹ EUSEBIO DE CESAREA, 2001: 78.

¹⁰ Vide MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, trad., 1999: 122, nota 3.

¹¹ DÍAZ Y DÍAZ, 1965: 642-643; 1985: 231-233.

¹² Un estudio en profundidad sobre la *Passio Iacobi* in DÍAZ Y DÍAZ, 1997a: 15-52.

al ver a Santiago dar testimonio de Cristo (según Eusebio) y sobre todo por el milagro de la curación del paralítico (ya en los textos posteriores), se arrepintió de su acción, y le pidió perdón al apóstol. La *Passio Iacobi* se recrea asimismo narrando cómo Josías rogó entonces al Zebedeo que lo hiciese cristiano, lo que llevó al sumo sacerdote Abiatar a conseguir igualmente de Herodes la condena a morir también para el escriba, quien tras la profesión de fe —fundamentada en el Credo— fue bautizado por el apóstol en el mismo lugar donde a continuación habían de ser degollados ambos¹³.

Aun cuando la *Passio Iacobi* nada indicaba acerca de la posible predicación de Santiago el Mayor en Hispania (alude exclusivamente a Judea y Samaria), ni tampoco sobre su posible enterramiento en dicho ámbito peninsular, no obstante fue tomada como texto referencial por el gran monumento literario elaborado en Compostela en los años treinta del siglo XII en honor del apóstol, esto es, el *Libro de Santiago* (siendo la compilación más acabada el *Codex Calixtinus*, verdadera copia de aparato de hacia 1160), concebido sobre todo para favorecer el culto y devoción de sus reliquias sepulcrales. Al fin y al cabo, la *Passio Iacobi* era la fuente textual más prolija en todo lo relativo al cumplimiento de la misión encargada por Cristo, a su complementario poder taumatúrgico y a los pormenores hagiográficos de su pasión y muerte.

El *Codex Calixtinus* adaptó entonces la *Passio Iacobi*, aunque con la intercalación de interesadas indicaciones (caso de una complementaria evangelización en Hispania o de una serie de hechos milagrosos inmediatos al martirio¹⁴) que dio pie a una versión modificada que recibe el nombre de *Passio Magna* (contenida en el capítulo IX del libro I), al tiempo que también se elaboró otra narración resumida y conocida entonces como *Passio Modica* (en el capítulo IV del mismo libro I). A mayores, el *Liber Sancti Iacobi* aportaría los relatos que continúan la hagiografía de Santiago el Mayor tras su martirio: la milagrosa *translatio* de sus restos mortales hasta Compostela, la legendaria liberación de su sepulcro por parte de Carlomagno frente a los sarracenos o un amplio conjunto de milagros *post mortem*.

Aunque fueron varias las *vitae sanctorum* que ya en los siglos XIII y XIV contribuyeron a difundir en mayor o menor medida los episodios hagiográficos y milagrosos más destacados del apóstol Santiago a partir de los textos precedentes¹⁵, lo cierto es que resulta obligado reiterar el protagonismo que para tal menester divulgativo alcanzó la *Leyenda Dorada* (ca. 1264) de Jacobo de la Vorágine. En el caso que nos incumbe, como en tantos otros, el autor dominico no hace sino reco-

13 La demostración de fe propia de los catecúmenos y el rito del bautismo son elementos nuevos añadidos por la *Passio Iacobi* a la tradición previa, posiblemente para reivindicar el antiguo sacramento. Vide DÍAZ Y DÍAZ, 1997a: 18-20.

14 Vide DÍAZ Y DÍAZ, 1997b: 53-68.

15 Es el caso de los relatos hispanos debidos a fray Juan Gil de Zamora, Rodrigo de Cerrato o Bernardo de Brihuega.

pilar materiales anteriores para crear, versionar y actualizar la hagiografía de Santiago el Mayor. Y en lo que a nuestro interés se refiere para este trabajo, esto es, la parte correspondiente a la pasión y martirio del apóstol junto con Josías, se demuestra que Vorágine optó por la *Passio Iacobi* como referente inmediato frente a la versión ampliada compostelana de la *Passio Magna*, aunque la inclusión de un buen número de aquellos milagros ya compilados a mediados del siglo XII lleva a afirmar que con toda probabilidad el dominico dispuso de una copia del *Liber Sancti Iacobi*.

2. EL MILAGRO COMO ESTÍMULO: ESCENAS DE LA CONVERSIÓN DE JOSÍAS Y SU MARTIRIO JUNTO AL APÓSTOL SANTIAGO

Son escasos los ejemplos iconográficos que han prestado una atención explícita a la curación del paralítico por parte de Santiago y, con ello, que antecedan el proceso de conversión y bautismo de Josías, con su decapitación junto con el propio apóstol. De hecho, solo aparece en aquellas obras que por razones diversas han llevado a cabo un desarrollo más amplio y exhaustivo de la hagiografía de Santiago el Mayor. Es el caso de la vidriera del deambulatorio de la catedral de Bourges dedicada a su predicación, pasión y martirio, que se desarrolla en un buen número de escenas —veinte en total, organizadas en cinco tetralóbulos curvos con remates apuntados— cuya lectura cronológica se sucede de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba: en ascendencia hacia Dios, culminando precisamente con el martirio¹⁶. Dicha vidriera ha sido atribuida al denominado genéricamente como *Taller de la historia del hallazgo de las reliquias de san Esteban*, por ser la dedicada a este tema la más característica de su estilo, y al que cabría atribuir igualmente la mayor parte de las vidrieras del deambulatorio de aquella catedral, hacia inicios del siglo XIII¹⁷.

Aunque bien es cierto que la mayor parte de las escenas de esta vidriera de Santiago están dedicadas a narrar el episodio del mago Hermógenes con gran exhaustividad, en las seis escenas superiores se desarrolla la culminación de la historia vital del apóstol con su pasión y martirio. Así, las dos escenas superiores del cuarto tetralóbulo recogen quizás la conversión de judíos por las efectivas prédicas de Santiago¹⁸ y su prendimiento por orden del sumo sacerdote Abiatar

¹⁶ Típico sistema narrativo visual en las vidrieras, que conlleva simbólicamente una dirección ascensional hacia Dios. Cfr. con ejemplos del coro de la iglesia abacial de Saint-Denis y la intencionalidad de Sugerio en CAMILLE, 2005: 74-76.

¹⁷ BRUGGER, CHRISTE, 2000: 345-352; BENOÎT, 1995.

¹⁸ Se ha de tener en cuenta la posibilidad de que dicha escena pueda aludir no tanto a la conversión masiva de judíos, sino que pueda estar en relación directa con el propio prendimiento del apóstol, dado que en la *Passio Magna* se indica que «Después de algunos días, Abiatar, pontífice de aquel año, viendo que había creído en el señor tanta gente, se llenó de envidia y repartiendo dinero provocó un terrible motín y mandó castigar al Apóstol del señor, de manera que uno de los escribas de los fariseos le echó al cuello una soga y le llevó al pretorio del rey Herodes» (MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, *trad.*, 1999: 129).

(aparecería este último detrás de quien suponemos que ha de ser Josías, al agarrar la sogá que llega al cuello de Santiago). Y ya en el tetralóbulo superior de la vidriera, que sirve de remate del conjunto (Fig. 1), en el par de escenas inferiores es donde se ha plasmado en la curación del parálítico (éste de pie, aunque apoyado en una muleta) y el bautismo (resultado de la conversión obrada) consiguiente de Josías, multiplicándose en esta última la representación de veneras: aludirían al propio bautismo del escriba, pero al tiempo pretenderían remarcar la insignia característica de los peregrinos a la tumba apostólica compostelana. Por lo que respecta a las dos escenas superiores de este último tetralóbulo, la primera muestra la decapitación de Josías, mientras la última, como culminación iconográfica de la lectura de este conjunto centrado en la misión y martirio de Santiago, queda reservada a su propia decapitación.



Fig. 1. Vidriera dedicada a Santiago el Mayor del deambulatorio de la catedral de Bourges. Quinto tetralóbulo (superior) con la pasión y muerte de Santiago apóstol y Josías. *Taller de la historia del hallazgo de las reliquias de san Esteban* (atrib.). Inicios siglo XIII. Bourges, catedral de Saint-Étienne

Fuente: Imagen disponible en <http://www.mesvitrauxfav.fr/Supp_j/index_htm_files/179962.jpg>

La misma tradición textual de la *Passio Iacobi*, aunque filtrada ya por el tamiz de la *Legenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine¹⁹, inspiraría asimismo al anónimo miniaturista encargado de realizar las iluminaciones que recogen de una manera tan amplia y pormenorizada la historia del apóstol Santiago el Mayor, así como un *de los Anjou* (Nápoles/Bolonia, ca. 2.º cuarto s. XIV²⁰).

En los iluminados folios en pergamino de la amplia sección dedicada al Zebedeo de este disgregado códice la figuración de Santiago muestra siempre la

¹⁹ VÁZQUEZ SANTOS, 2005: 47.

²⁰ Con dudas acerca de su posible comitente, así como acerca de la atribución precisa a un pintor-miniaturista o a una escuela concreta entre Bolonia y Nápoles, para el estudio de este manuscrito *vide* SZAKÁCS, 1999: 51-60, 2016; STONES, 1999: 47-64; VÁZQUEZ SANTOS, 2005.

misma iconografía e indumentaria²¹, destacando como rasgo identificativo y particular la vieira colgada de su cuello (que de nuevo señalaba a los peregrinos compostelanos) en claro contraste con los demás apóstoles también representados en este *Legendario* (y que no portan emblemas ni atributos característicos²²). Son varios los folios miniados dedicados a la vida del apóstol y cumplimiento del encargo evangelizador de Cristo, así como a un desarrollo pormenorizado de la historia del relato del mago Hermógenes. Y precisamente en este códice fue incluida otra de las escasas figuraciones de la curación del paralítico, en una miniatura específica (la numerada como XX, conforme al orden que se explicita antes de cada texto explicativo de la parte inferior) que se dispone consecutiva a la que representa a Santiago ante Herodes Agripa²³ (número XIX) y con la que da inicio por tanto el relato de la pasión del apóstol (Fig. 2). Ambas escenas se incluyen en la mitad inferior del folio miniado 27r que se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana²⁴ (las representaciones miniadas de su mitad superior conforman el remate del pasaje del mago Hermógenes).

En esta miniatura de temática milagrosa se muestra a Santiago inclinado sobre el paralítico recostado: a partir del expresivo rostro de este último, con unos rasgos muy marcados, cabellos revueltos y color cetrino, el iluminador buscaría transmitir la aflicción del tullido ante la que se apiada Santiago²⁵. El texto identificativo que aparece bajo ella no deja lugar a dudas: «XX. Quomodo ducitur in via et ducto ipso in via resanavit quendam paraliticum». De nuevo el *Legendario* opta por recurrir a lo anecdótico para plasmar gestos y sentimientos. Y de igual manera también dispone tras Santiago a los propios soldados que lo conducen al patíbulo (con anacrónicos yelmos metálicos protegiendo sus cabezas, en un intento convencional del miniaturista por trasladar temporalmente al presente el relato figurativo para conmovier al fiel), debiendo identificarse al del primer plano con Josías, por cuanto agarra con su mano derecha la soga que rodea el cuello del apóstol.

21 Cabellos y barba castaños, muy poblado el primero pero un tanto escasa la segunda (y no muy larga), al tiempo que viste una túnica azul y un manto de color cobrizo. Y frente al resto de personajes que se van sucediendo a lo largo de diferentes miniaturas, el apóstol calza las correspondientes sandalias con las que remarcar su condición y encargo cristológico, al igual que se observa en sus propios discípulos.

22 VÁZQUEZ SANTOS, 2005: 26.

23 Aun cuando carezca de la correspondiente corona identificativa de su condición regia, no obstante, por la propia condena a muerte que aparece reflejada en el texto bajo la miniatura que nos atañe aquí («XIX. Quomodo diffinitus est iam ad decollandum et est capus et ligatus et iam ducitur»), resultaría extraño que pudiese figurar al sumo sacerdote Abiatar, teniendo en cuenta que además Santiago ya está maniatado ante él y en verdad semeja representarse una escena de sentencia judicial, que se entendía como potestad exclusiva del monarca.

24 BAV. Vat. Lat. 8541, fol. 27r.

25 Si bien la *Passio Magna* abunda en estos aspectos más dramáticos al mencionar explícitamente los «dolores» que le atormentaban «todos los miembros» del tullido, por su parte la *Legenda Aurea* que parece haber servido de inspiración directa para este ciclo de Santiago y demás historias miniadas de este *Legendario* se limita a indicar que un paralítico que yacía a la vera del camino comenzó a invocar al apóstol y a pedirle a voces que lo curara, obrándose el milagro de su curación tras las palabras que le dirigió Santiago: «En nombre de Jesucristo te ordeno que te levantes del suelo y que bendigas al Señor» (VORÁGINE, 1999: 396-397).

De hecho, con idéntico traje de color rosa pálido, utilizado como referente identificativo, aparece Josías en la primera escena de las cuatro que componen el siguiente folio miniado del códice (Fig. 3), conservado también en la misma biblioteca, y donde fueron resumidos iconográficamente los últimos momentos de la vida del apóstol hasta su decapitación²⁶. Josías muestra aquí una notable barba de sugerencia canosa con la que el artista buscaría caracterizar convenientemente su condición de escriba. Y de nuevo hallamos aquí otra particularidad que marca una diferencia con la última miniatura del folio anterior: la soga ya no rodea el cuello de Santiago, sino que con ella han sido atadas sus manos (en la miniatura anterior las manos quedaban libres, pues eran precisas para remarcar el gesto imperativo propio de la narración que ordenaba al parálítico levantarse ya sano para bendecir al Señor). El texto inferior reza: «XXI. Quomodo scriba conversus est ad sanctum Jacobum».



Fig. 2. Legendarium húngaro a partir de libro de VÁZQUEZ SANTOS, Rosa (2005). *Vida de Santiago el Mayor en el Legendarium Húngaro de los Anjou (Magyar Anjou Legendarium)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 81 (fol. 27r)



Fig. 3. Legendarium húngaro a partir de libro de VÁZQUEZ SANTOS, Rosa (2005). *Vida de Santiago el Mayor en el Legendarium Húngaro de los Anjou (Magyar Anjou Legendarium)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 83 (fol. 28v)

²⁶ BAV. Vat. Lat. 8541, fol. 28v.

La segunda escena de este mismo folio plasma el momento en que Josías ha sido también prendido con una soga («XXII. Quomodo scriba captum est cum sancto Jacobo»). Y ya es en la tercera miniatura de este pergamino donde se figura a Josías recibiendo el bautismo de manos del apóstol, arrodillado y desnudo de cintura para arriba (siguiendo los textos hagiográficos en tal detalle), mientras Santiago se inclina levemente sobre él con un recipiente rojo a modo de jarrón²⁷ del que vierte el agua purificadora; con su mano derecha realiza el apóstol el gesto de la bendición y solicitud de la correspondiente declaración de fe que conlleva el sacramento bautismal. En su texto inferior sólo se llama la atención sobre el bautismo en sí: «XXIII. Quomodo sanctus Jacobus baptizat eum». Finalmente, en la cuarta y última de las escenas iluminadas de este folio, el miniaturista desarrolla el martirio de Santiago y Josías («XXIII. Decollatio sancti Jacobi cum scriba»).

Por la propia naturaleza de las dos obras que acabamos de referir (la vidriera de la catedral de Bourges y el *Legendario Húngaro de los Anjou*) semeja que el protagonismo iconográfico concedido al milagro de la curación del paralítico mediante su incorporación en ambos ciclos pueda responder más al propio desarrollo del relato en imágenes, habida cuenta de su abundancia cuantitativa. En esta comparación, además, se deduce que la recepción no ha desempeñado un papel determinante, por cuanto nada tiene que ver la accesibilidad visual de una vidriera en un deambulatorio catedralicio como Bourges frente a un códice precioso, ricamente miniado, destinado a una élite regia.

Precisamente a la vista de los ejemplos revisados, no deja de resultar hasta cierto punto paradójico que en otras narraciones visuales en las que se ha prestado una atención igualmente notable al episodio de Josías, precisamente el hecho milagroso que condiciona su destacado papel complementario en la pasión y muerte de Santiago no hubiese sido incorporado de manera explícita y remarcable. Ocurre por ejemplo con un conjunto tan destacado como es la magnífica pala o frontal de plata de San Jacopo de la catedral de San Zenón de Pistoia²⁸, donde pese a prestar una cuidadosa atención a la pasión y muerte del apóstol junto con Josías, el episodio milagroso detonante no fue figurado, aunque sí el bautismo del escriba con el que culmina su conversión. Y esto ocurre tanto en el frontal propiamente dicho (Fig. 4) como en su lateral derecho —ca. 1371,

²⁷ Posiblemente recalcando con dicho color el recuerdo redentor que conlleva el bautismo, en este caso además con dimensión martirial.

²⁸ El panel frontal de la mitad inferior del altar se podría datar hacia 1316 (debido al orfebre Andrea di Jacopo d'Ognabene), mientras que sus paneles laterales complementarios serían realizados y añadidos entre 1367 y 1371 por Francesco Nicolai y Leonardo di San Giovanni (los relieves del panel derecho, dedicados en exclusiva a la hagiografía de Santiago, han sido atribuidos de manera exclusiva al último de estos orfebres). El estudio de este conjunto argénteo in GAI, 1984. No ha de pasarse por alto que la catedral de Pistoia poseía a mediados del siglo XIII dos copias —quizás parciales— del *Códice Calixtino*, llegando hasta nosotros otra copia ya más tardía, de mediados del siglo XV, dada la estrecha vinculación de dicha sede con el santuario compostelano a partir de la posesión de una reliquia del apóstol reglada por Diego Gelmírez al obispo Atón de Pistoia. Vide GAI, 1987: 119-230; DÍAZ Y DÍAZ, 2005: 241-244; VÁZQUEZ SANTOS, 2010: 12.

atribuido a Leonardo di San Giovanni—, que en parte reitera las tres escenas relativas a la hagiografía del apóstol en el primero.



Fig. 4. Panel o pala frontal inferior del altar argenteo dedicado a Santiago en la catedral de San Zenón de Pistoia. Andrea di Jacopo d'Ognabene (atrib.). Ca. 1316. Pistoia, Catedral de San Zenón
Fuente: Imagen disponible en <<http://www.vivipistoia.it/visitare/altare-argenteo-di-san-jacopo/>>

En cuanto a las escenas martiriales, y aún cuando no resulta fácil la distinción, parece lógico pensar en una identificación del ya decapitado con Josías y, por consiguiente, que una vez más sea Santiago el que está a la espera de recibir el espaldarazo por parte del verdugo. Se seguiría así una convención iconográfica que, aunque contraria en la narración temporal figurativa a lo señalado textualmente por la *Passio Magna*, ha de explicarse como respuesta al necesario culmen dramático que debe priorizar al protagonista indiscutible (en este caso el apóstol) en toda escena martirial que, como en este caso, implique a dos figuras.

Que la escena específica del milagro del paralítico no esté presente en un ciclo iconográfico relativo a la pasión y martirio del apóstol Santiago junto a Josías no implica, necesariamente, su estricta «ausencia». Al fin y al cabo, en las composiciones narrativas medievales la imagen, aun condicionada por las convenciones sintéticas, actuaba a menudo como esquema rememorativo, en un procedimiento que resultaría especialmente adecuado en el caso de la plasmación de ciclos (así los hagiográficos, especialmente complejos por su diversidad y abundancia). Y es que es preciso tener en cuenta que los fieles y devotos que seguían la sucesión de tales escenas eran conocedores ya de la historia representada o, cuando menos, receptores de ella en el momento de su visualización, por lo que implícitamente un episodio como el de la curación milagrosa del paralítico por el apóstol sería necesariamente evocado en el momento de considerar la conversión de Josías al cristianismo y su consiguiente martirio acompañando al propio Santiago.

De ahí que las narraciones visuales algo menos prolijas de este último período vital del Zebedeo (como puedan ser los propios paneles argenteos de Pistoia)

demuestren la prioridad absoluta de la escena del bautismo —alusiva a su vez a la propia conversión— del escriba Josías frente a la causal de la curación del paralítico, que ya no se representa. Realidad que también se observa en otros varios ejemplos²⁹, incluso alguno relativamente temprano como es el hermoso capitel entrego tardorrománico que, procedente de la catedral de la Anunciación de Nazaret, muestra tres de sus cinco caras labradas con relieves figurativos relativos a Santiago el Mayor (las otras dos están referidas a san Bartolomé). Atribuido tanto éste como los otros cuatro capiteles hallados en una campaña arqueológica en 1908 a un desconocido maestro del Berry³⁰ que los habría esculpido hacia 1180³¹ (Fig. 5), en las tres caras del capitel dedicadas al Zebedeo plasmó precisamente el bautismo de Josías en la primera de ellas, el momento en que el verdugo tiene la espada en alto para proceder a la decapitación del apóstol en la segunda³², y dos discípulos esperando para recoger los restos del Zebedeo en la tercera (invocando así la consiguiente *translatio*).



Fig. 5. Capitel entrego dedicado a los apóstoles san Bartolomé y Santiago Zebedeo procedente de la catedral de la Anunciación de Nazaret. A la derecha, bautismo de Josías. Maestro del Berry. Ca. 1190. Nazareth, Terra Sancta Museum

Fuente: Imagen de Gugganjij disponible en Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_the_Anunciation_Crusaders_Capital_200704.JPG>

²⁹ Sirvan como simple muestra el reducido ciclo hagiográfico de Santiago en la Capilla Ovetari de iglesia de los Eremitani de Padua, destruido en la II Guerra Mundial, donde figuraba el bautismo de Josías y la decapitación de aquél junto con el apóstol, tal y como se observa en fotografías antiguas. O en aquella misma ciudad, de significada devoción hacia el Zebedeo, la destacada capilla de San Giacomo de la basílica de San Antonio, que además de otras escenas integra en un mismo luneto el bautismo de Josías y la decapitación de Santiago, ésta todavía sin consumar, con el apóstol de rodillas, aunque sin que se figurase a Josías a su lado (al estar ya introducido en el propio bautismo inmediato).

³⁰ FOLDA, 1986; MORALEJO ÁVAREZ, 1993: 494-495. Estos cinco capiteles de Nazaret historiados con episodios de la misión de los apóstoles fueron utilizados como referentes estilísticos de comparación con esculturas francesas de Notre-Dame de Étampes o Sainte-Madeleine de Vézelay por STAEBEL, 2010: 90-93; a su vez formaron parte de la exposición temporal «Jerusalem 1000-1400: Every People Under Heaven», celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York entre el 26/09/2016 y el 8/01/2017 (BOEHM, HOLCOMB, eds., 2016).

³¹ *Vide* FOLDA, 1995: 414-441.

³² La espada se hizo curva para ajustarse al enmarque del arco superior, aunque dicha forma coincidiría entonces con la del instrumento martirial que se «creía conservar en Compostela» por aquel entonces. MORALEJO ÁVAREZ, 1993: 494.

Ya de manera más sutil la conversión de Josías puede aparecer aludida por una jarra y una escudilla en la escena única del martirio conjunto con Santiago. Sirva de muestra la vidriera del presbiterio de la iglesia de Santo Domingo de Perugia (Fig. 6), atribuida a Bartolomeo di Pietro y Mariotto di Nardo hacia 1411³³. O también en uno de los folios miniados que se conservan del Libro de Horas de Étienne Chevalier en el Musée Condé³⁴, en cuyo campo principal Jean Fouquet figuró hacia 1452-1460³⁵ el momento previo a la decapitación de ambos mártires (Fig. 7), y donde además de la jarra ante Josías que recuerda su bautismo previo, Santiago está caracterizado con los ropajes de peregrino, descansando en el suelo el bordón y el sombrero que a su vez aludiría al cumplimiento de la *missio* encomendada por Cristo. Se ofrecía así una perfecta ilación visual entre el agua bautismal y la sangre martirial, ejemplificación máxima de la purificación salvífica.



Fig. 6. Vidriera dedicada a la decapitación de Josías y de Santiago apóstol del deambulatorio de la iglesia de Santo Domingo de Perugia. Bartolomeo di Pietro y Mariotto di Nardo (atrib.). Ca. 1411. Perugia, iglesia de Santo Domingo

Fuente: Imagen de Saikko disponible en Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_di_pietro_e_mariotto_di_nardo_vetrata_del_presbiterio_di_s_domenico_a_perugia_07.jpg>

Fig. 7. Miniatura del martirio de Josías y Santiago apóstol del Libro de Horas de Etienne Chevalier (*Heures d'Étienne Chevalier*). Jean Fouquet. Ca. 1452-1460. Chantilly, Musée Condé, Ms. 71, fol. 102
Fuente: Fotografía de R.-G. Ojeda, RMN / musée Condé, Chantilly. Disponible en <<http://expositions.bnf.fr/fouquet/enimages/chevalier/f102.htm>>

³³ ABBOZZO, 1997: 63-66.

³⁴ Musée Condé. Ms. 71, fol. 102.

³⁵ Un estudio amplio de este códice in REYNAUD, 2006.

CONCLUSIONES

En las hagiografías apostólicas el hecho milagroso adquiere un evidente protagonismo, muestra inequívoca de la potestad intercesora ante Cristo y del cumplimiento estricto de la promesa hecha por Aquél a sus discípulos al amparo de la *missio apostolorum*. Un ejemplo tan excepcional como el de Santiago el Mayor permite observar cómo el desarrollo de lo milagroso *ante mortem* se erige en la conveniente apoyatura trascendente para la conversión de judíos y paganos al cristianismo en la laboriosa empresa evangelizadora, y cuyos pormenores textuales se pueden rastrear ya desde el siglo III y IV. Por tanto, su narración se inserta de lleno en la tradición hagiográfica apostólica que fue desarrollándose a lo largo de la Alta Edad Media, y cuyos procedimientos narrativos sublimaron el milagro como necesario paradigma trascendente para evidenciar el alcance de la representación cristológica por parte de sus discípulos directos.

En una limitación de estudio iconográfico a los milagros del apóstol Santiago durante su pasión (y por consiguiente con posterioridad al episodio del mago Hermógenes), el referente exclusivo es el de la curación del paralítico que suscitaba la inmediata conversión de Josías y, con ella, la culminación predicadora del Zebedeo y su martirio en compañía del propio escriba de los fariseos. Debemos recordar que el mundo judío entendía a menudo la enfermedad como castigo divino, algo que fue negado por el propio Jesucristo al obrar milagros, si bien en el caso concreto de la sanación del tullido ésta fue seguida de un perdón previo de sus pecados; sin duda esta particularidad expiatoria-curativa hubo de condicionar la incorporación sistemática de la sanación de un paralítico como milagro recurrente en las hagiografías apostólicas, como el caso aquí analizado de Santiago, lo que al fin y al cabo redundaba en la buscada identificación cristológica.

Pero lo cierto es que el principio sintético que habitualmente condiciona las representaciones figurativas bajomedievales (tanto en relieve como en miniatura o pintura) conlleva a menudo la ausencia total de referencias a la causal sanación del tullido para plantear, ya directamente, el bautismo de Josías por el apóstol camino del cadalso como ratificación de la conversión, cuando no de manera ya exclusiva la dramática decapitación martirial de ambos. Al fin y al cabo, la explícita plasmación del momento culminante se entendería suficiente para evocar todo el relato hagiográfico previo, bien conocido por sus devotos, o incluso susceptible de ser difundido entre los fieles con el refrendo didascálico de la propia imagen conclusiva.

Claro está que frente a un seguimiento más o menos detallado del relato hagiográfico, quizás entendido desde el deseo por ser fiel a su «historicidad» y por consiguiente veraz, destacan otros muchos ejemplos figurativos en los que Santiago está representado de manera exclusiva, por consiguiente sin la más mínima alusión a Josías ni por supuesto al milagro del paralítico. Solamente en

aquellos ciclos iconográficos donde la *praedicatio* y *passio* de Santiago han sido objeto de una más dilatada atención figurativa —con ejemplos como una de las vidrieras de la catedral de Bourges o las miniaturas del *Legendario Húngaro de los Anjou*— el milagro de la curación del paralítico se incorpora a la sucesión narrativa visual como propiciatorio desencadenante de la conversión de Josías al cristianismo, amén del probatorio poder taumatúrgico del apóstol en tanto que intermediario ante la divinidad. La introducción del escriba en semejante trance sería utilizada como refrendo modélico y edificante, así como piadoso, para los fieles, al tiempo que justificativo del cumplimiento por parte del Zebedeo de la misión encomendada por el propio Cristo.

Fuentes textuales como la *Passio Iacobi* (también en su versión ligeramente ampliada en Compostela —la *Passio Magna*— para su incorporación al *Liber Sancti Iacobi*) y sobre todo la *Legenda Aurea* de Jacobo de la Voragine han de ser consideradas como los referentes primordiales para las elaboraciones iconográficas del cristianismo occidental románico y gótico. No obstante, debe ser subrayada a su vez la propia tradición oral, apuntalada —y asimismo derivada— por estas y otras narraciones textuales, aunque en ocasiones simplificada y ajustada a los intereses del patronazgo artístico o de la recepción por parte de los fieles.

Intereses y anhelos que a su vez no tenían por qué ser coincidentes con los observados, por ejemplo, en el propio santuario catedralicio de Santiago de Compostela, ávido de justificar la veracidad del sepulcro apostólico y la promoción devocional, amén de la consiguiente peregrinación, con nuevas incorporaciones textuales. Ello podría explicar que desde Compostela se prestase una mayor atención textual y figurativa a los milagros *post mortem* (incluida la propia *translatio*), no siendo casual que el propio *Liber Sancti Iacobi* los convierta en partes destacadas (libros II y III); al fin y al cabo, eran estos los milagros que demostraban el beneficio taumatúrgico hacia sus propios peregrinos y devotos de su sepulcro compostelano. Mientras, la *passio* es incorporada en sus dos versiones en sendas homilías del libro I, que aunque relevantes por las celebraciones litúrgicas a las que estaban destinadas, no obstante se aprecian un tanto diluidas; quizás ese menor interés por parte del santuario pueda haber influido en la escasa fortuna iconográfica en el Medievo compostelano y gallego, que en el caso del milagro del paralítico se nos presenta ya nula.

FUENTES

Biblioteca Apostólica Vaticana

BAV. Vat. Lat. 8541, fol. 27r.

BAV. Vat. Lat. 8541, fol. 28v.

Chantilly, Musée Condé

Musée Condé. Ms. 71, fol. 102.

Fuentes publicadas

- EUSEBIO DE CESAREA (2001). *Historia Eclesiástica*. Ed. Argimiro Velasco-Delgado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).
- MORALEJO LASO, Abelardo; TORRES, Casimiro; FEO GARCÍA, Julio, trad. (1999). *Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, ed. (2002). *Los Evangelios Apócrifos*. Narración del José de Arimatea. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).
- VORÁGINE, Santiago de la (1999). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, vol. 1.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOZZO, Francesca (1997). *Mariotto di Nardo e Bartolomeo di Pietro: la vetrata absidale di S. Domenico — 1411. Storia e conservazione*. In AA.VV. *Il complesso di S. Domenico a Perugia. Atti del convegno. Perugia 19-20-21 ottobre 1995*. Perugia: Ed.T&RB-Città di Castello, pp. 63-66.
- BASCHET, Jérôme (1996). *Introduction: l'image-objet*. In SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme, eds. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'or, pp. 1-26. (Cahiers du Léopard d'or; 5).
- BELTING, Hans (2007 [1997]). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- BELTING, Hans (2009 [1990]). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal. (Arte y estética).
- BENOÎT, Hervé (1995). *Les grands vitraux du déambulatoire de Bourges (XIII^e siècle)*. Paris: Paroisse et famille.
- BOEHM, Barbara Drake; HOLCOMB, Melanie, eds. (2016). *Jerusalem 1000-1400: Every People Under Heaven*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie (2021). *Saints, reliques et miracles au Moyen Âge*. Rennes: Éditions Ouest France.
- BRUGGER, Laurence; CHRISTE, Yves (2000). *Bourges. La cathédrale*. Orleans: Zodiaque.
- CAMILLE, Michael (2000 [1990]). *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal. (Arte y estética).
- CAMILLE, Michael (2005). *Visiones gloriosas*. Madrid: Akal.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1965). *La literatura jacobea anterior al Códice Calixtino*. «Compostellanum». 10:4 (n.º extra), 639-661.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1985). *Literatura jacobea hasta el siglo XII*. In SCALIA, Giovanna, coord. *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Perugia 23-24-25 settembre 1983*. Perugia: Edizioni Compostellane, pp. 225-250.

- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1997a). *La Passio Sancti Iacobi*. In DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. *De Santiago y de los Caminos de Santiago*. Colección de inéditos y dispersos reunida y preparada por Manuela Domínguez García. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-52.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1997b). *Apéndice: los añadidos compostelanos a la antigua Passio Iacobi*. In DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. *De Santiago y de los Caminos de Santiago*. Colección de inéditos y dispersos reunida y preparada por Manuela Domínguez García. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 53-68.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (2005). *Algunos manuscritos jacobeos de Italia*. In CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo G., coord. *Santiago e l'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Perugia, 23-26 maggio 2002*. Perugia: Edizioni Compostellane, pp. 233-245.
- FOLDA, Jaroslav (1986). *The Nazareth Capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*. London: University Park.
- FOLDA, Jaroslav (1995). *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1197*. Massachusetts: Cambridge University Press.
- FONCEA LÓPEZ, Rosana (1999). *Santiago. Iconografía jacobea en La Rioja*. Logroño: Museo de La Rioja.
- GAI, Lucia (1984). *L'altare argenteo di San Iacopo nel Duomo di Pistoia*. Torino: Allemandi.
- GAI, Lucia (1987). *Testimonianze jacobee e riferimenti compostellani nella storia di Pistoia dei secoli XII-XIII*. In GAI, Lucia, ed. *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Pistoia 28-29-30 settembre 1984*. Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 119-230.
- GUIANCE, Ariel (2006). *Milagros y prodigios en la hagiografía altomedieval castellana*. «Historia Revista». 11:1, 17-44.
- HENRIET, Patrick (2004). *La santidad en la historia de la Hispania medieval: una aproximación política-sociológica*. «Memoria Ecclesiae». 24, 13-79.
- JACKSON, Deirdre (2015). *Marvellous to Behold. Miracles in Medieval Manuscripts*. London: British Library.
- LE GOFF, Jacques (1991). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1993). *Capitel con episodios de la vida de Santiago y de san Bartolomé (vaciado) [ficha catalográfica n.º 172]*. In MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín; LÓPEZ ALSINA, Fernando eds. *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Madrid: Caja de Madrid; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Arzobispado, pp. 494-495.
- PÉREZ-EMBED WAMBA, Javier (2018). *Santos y milagros. La hagiografía medieval*. Madrid: Síntesis.
- REYNAUD, Nicole (2006). *Jean Fouquet: Les Heures d'Étienne Chevalier*. Dijon: Faton.
- SCHMITT, Jean-Claude (1996). *Imago: de l'Image à l'Imaginaire*. In SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme, eds. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'or, pp. 29-37. (Cahiers du Léopard d'or; 5).
- SCHMITT, Jean-Claude (2002). *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gallimard.
- STAEBEL, Jochen (2010). *Vom Südportal der Stiftskirche Notre-Dame in Étampes zur Kreuzfahrerskulptur im Heiligen Land*. In RÜCKERT, Claudia; STAEBEL, Jochen, Hrsg./eds. *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien / La escultura medieval en Francia y España*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag; Madrid: Iberoamericana, pp. 81-97.

- STONES, Alison (1999). *Nipples, Entrails, severed Heads, and Skin: Devotional Images for Madame Marie*. In HOURIHANE, Colum, ed. *Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*. Princeton: Princeton University Press, pp. 47-64.
- SZAKÁCS, Béla Zsolt (1999). *The Holy Father and the Devils, or Could the Hungarian Angevin Legendary Have Been Ordered for a pope?* In NAGY, Balázs; SEBŐK, Marcell, eds. *The Man of Many Devices, Who Wandered Full Many Ways: Festschrift in Honor of János M. Bak*. Budapest: Central European University Press, pp. 51-60.
- SZAKÁCS, Béla Zsolt (2016). *The Visual World of the Hungarian Angevin Legendary*. Budapest: Central European University Press.
- VÁZQUEZ SANTOS, Rosa (2005). *Vida de Santiago el Mayor en el Legendarium Húngaro de los Anjou (Magyar Anjou Legendarium)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- VÁZQUEZ SANTOS, Rosa (2010). *Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma*. «Archivo Español de Arte». LXXXIII:329 (enero-marzo), 1-22.
- WARTH, Benedicta (1982). *Miracles and the Medieval Mind. Theory, Record, and Event 1000-1215 (The Middle Ages)*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- WIRTH, Jean (1989). *L'image médiévale*. Paris: Klincksieck.
- WIRTH, Jean (2011). *L'image à la fin du Moyen Âge*. Paris Éditions du Cerf.

SANTIAGO EL MAYOR, TAUMATURGO: TEXTOS E IMÁGENES MEDIEVALES PARA SUS MILAGROS POST MORTEM*

MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ**

Resumen: *Abordar la iconografía de los milagros de Santiago implica acudir a las fuentes textuales, para observar la interacción entre la imagen y el texto. En el siglo XII, el Liber Sancti Iacobi compila, en su libro II, los milagros protagonizados por el Apóstol en los caminos a Santiago y en la propia iglesia del santo en Compostela. La geografía donde se producen los portentos es variada, sus protagonistas pertenecen a diversos estamentos sociales, aunque priman los privilegiados. Este compendio miraculístico fue copiado e insertado en diversos códices que han sido estudiados desde análisis filológicos y culturales. En relación con la Historia del Arte se propone abordar algunos de estos milagros a partir de las imágenes y la devoción de la que han sido objeto: cuáles son los más representados, qué aspectos se destacan y cuáles son sus principales significados en función de sus soportes.*

Palabras clave: *Santiago el Mayor; Taumaturgo; Devoción; Peregrinos.*

Abstract: *To approach the iconography of the miracles of Saint James involves turning to textual sources, to observe the interaction between image and text. In the 12th century, the Liber Sancti Iacobi compiles, in Book II, the miracles performed by the Apostle on the roads to Santiago and in the saint's own church in Compostela. The geography where the miracles take place is varied, and the protagonists belong to different social classes, although the privileged are the most important. This miraculous compendium was copied and inserted in various codices that have been studied from philological and cultural analyses. With regard to the History of Art, we propose to approach some of these miracles based on the images and the devotion to which they have been the object: which are the most represented, what aspects stand out and what are their main meanings according to their supports.*

Keywords: *Saint James the Great; Thaumaturge; Devotion; Pilgrims.*

1. SANTIAGO EL MAYOR, TAUMATURGO

La primera noticia sobre el carácter taumatúrgico del apóstol Santiago se puede observar en la carta de Alfonso III a los canónigos de Tours, del año 906:

Cuius sepulchrum multis claret hactenus mirabilibus, lacinantur daemones, caecis redditur lumen, claudis gressus, surdis auditus, mutis eloquium, multisque et aliis mirabilibus quae cognovimus, et vidimus, et pontifices et cleri ipsius narraverunt nobis¹.

* Este artículo está en relación con el Proyecto de Investigación *Santiago Taumaturgo: textos e imágenes*. Proxectos de investigación, difusión e didáctica sobre o camiño de Santiago e as peregrinacións. Cátedra do Camino de Santiago e as Peregrinacións, USC, Xunta de Galicia (2021).

** Universidade de Santiago de Compostela. Email: marta.cendon@usc.es.

¹ LÓPEZ FERREIRO, 1899: ap. XXVII, 59.

A pesar de que algunos autores han dudado de la autenticidad del texto, Henriët² ha defendido la veracidad general que emana, destacando el poder taumatúrgico del Apóstol. Si bien los milagros que se le atribuyen evocan los generales de Cristo, se les intenta dar garantías de realidad a través de fórmulas como que «conocimos y vimos» o que «pontífices y clérigos nos narraron».

Los milagros sirven para difundir y aumentar la fama de un culto, por lo que su intención propagandística es clara³. La Iglesia de Santiago sigue el modelo general en numerosos de los santuarios que albergaban restos santos: destacar la autenticidad del cuerpo apostólico que cobija, mediante la expansión de los milagros que dicho santo realiza. Con ellos se buscaba promocionar el culto a Santiago el Mayor y la peregrinación a su santuario.

Los milagros atribuidos al apóstol, incluidos en el libro II del *Códice Calixtino*, fueron seleccionados entre los que circulaban ya desde fines de la Alta Edad Media. De hecho, desde el primer momento del descubrimiento de sus restos, en torno a la década de los 20 del siglo IX, su culto adquiere gran repercusión en toda la Europa cristiana. No se puede olvidar que las reliquias garantizaban prestigio político y autoridad espiritual⁴, lo cual se plasma, en el caso jacobeo, en el apoyo por parte de los monarcas astures y de la Iglesia compostelana.

Hacia el 930 tenemos noticia sobre un peregrino a Compostela, el cual, tras visitar varios santuarios, recobra aquí la vista⁵. Ya desde el siglo X hay referencias documentales que ratifican la existencia de peregrinaciones a Compostela desde diversos puntos de Europa, sobre todo Francia, Países Bajos e Inglaterra, además de la Península Ibérica. De hecho, en el *Calixtino* se compilan milagros que acontecen en lugares reales ubicados a lo largo del conocido como camino francés.

Es claro el intento de remarcar la realidad de los milagros, incidiendo en la veracidad como paradigma para su creencia, utilizando referencias a testigos fiables, como queda de manifiesto en el prólogo del autor del *Calixtino* al libro II.

Mas nadie piense que he escrito todos los milagros y ejemplos que he oído de él, sino los que he considerado verdaderos por veracísimas afirmaciones de hombres veracísimos. [...] Por lo cual ordenamos que este códice sea leído atentamente en las iglesias y refectorios los días festivos del santo apóstol y otros, si place⁶.

Es importante señalar la función de estos textos para su compilador: su lectura en iglesias y refectorios durante las festividades del Apóstol; es decir, se trataría de magnificar la devoción a Santiago en fechas de especial significación,

² HENRIËT, 2004: 155-166.

³ HERBERS, 1995: 321-338.

⁴ SUMPTION, 2003: 34-35.

⁵ HERBERS, 1991: 257.

⁶ MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, trad., 2004: 327-328.

así como buscar la adhesión de los fieles. En ellos se insiste en la importancia de las curaciones y salvación física, como ya indicaba el recopilador del Códice en el libro I, en el sermón de la «solemnidad de la elección y de la traslación de Santiago Apóstol, que se celebra el 30 de diciembre»:

Pues junto a su basílica con frecuencia hace Dios milagros por su mediación. Vienen los enfermos y son curados, los ciegos ven la luz, los tullidos se levantan, los mudos hablan, los endemoniados se libran de la posesión del diablo, los tristes son consolados y, lo que aún es mayor portento, son oídas las oraciones de los fieles, y allí se dejan las cargas pesadas de los delitos y se rompen las cadenas de los pecados⁷.

En efecto, los protagonistas de los milagros realizados por el Apóstol son peregrinos rescatados de las aguas del mar, caballeros liberados de prisiones musulmanas, ahorcados salvados de perecer asfixiados, enfermos que recuperan la salud al instante o muertos que resucitan después de vagar por las sendas de la muerte⁸.

No se olvida el componente moralizador habitual en este tipo de narraciones, pues la causa de los males suele ser el pecado. Por ello en muchos de los relatos se consigue la salvación gracias a la fe y al arrepentimiento. En este sentido se sigue el modelo del propio Cristo, en muchos de cuyos milagros se indicaba «tu fe te ha salvado», y «vete y no peques más»⁹.

2. LOS MILAGROS *POST MORTEM*

Las compilaciones de milagros *post mortem* así como sus representaciones han sido estudiadas de un modo muy fragmentario, centrándose en aquellos más populares, como es el caso del «milagro del ahorcado». En este apartado se realizará una aproximación global a dicho conjunto de *miracula*, pues constituyen la vía fundamental de propagación de la devoción hacia Santiago el Mayor, ya que, como se verá, acontecen a lo largo de los caminos de peregrinación hacia el santuario apostólico.

Como Sigal¹⁰ ha indicado, los *miracula* tienen como característica fundamental compilar los milagros póstumos atribuidos a un santo, por lo cual constituyen una obra independiente que complementa otras composiciones que son las *Vitae* o la *Passio* que en este trabajo obviamos pues su objetivo es diferente. Es relevante la precisión de los conceptos: *miraculum*, *mirabilia* y *exemplum*¹¹.

⁷ MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, *trad.*, 2004: libro I, cap. XVII, 190.

⁸ MARTÍN CEA, 1995: 549-556.

⁹ En la unción de María Magdalena (Lc 7, 36-50) o en la curación de los leprosos (Lc 17, 11-19).

¹⁰ SIGAL, 1989: 241.

¹¹ VALETTE, 2011: 15-33.

El *miraculum* es una manifestación de origen divino, en forma de narración breve y dentro de una colección de relatos del mismo tipo; suelen ser anónimos, reunidos con la función de aumentar la reputación de un santo y el lugar donde se encuentra; es un género esencialmente hagiográfico¹². Los *mirabilia* son relatos de prodigios que no se relacionan directamente con la pujanza divina o la gloria de un santo, sino que se originan en la observación de curiosidades de la naturaleza o el género humano¹³. Si bien *miracula* y *mirabilia* tienen en común suscitar la admiración, los milagros pretenden relacionarla con el poder divino, mientras las maravillas lo intentan con la curiosidad humana¹⁴, de ahí que en este trabajo nos centremos en la producción miraculística.

Por su parte los *exempla* proliferan desde la primera mitad del siglo XIII, y son empleados por los predicadores, sobre todo de las órdenes mendicantes, que difunden relatos que apelan a lo sobrenatural, extrayendo del acontecimiento una lección moral destinada a ser universal¹⁵. Por lo que respecta a la relación entre *miracula* y *exempla*¹⁶ en el *Calixtino* se utilizan de modo indistinto, pues las diferencias entre ambos no se plasman hasta 1170-1220, cuando el *exemplum* adquiere su estructura, función y difusión, siendo algo similar a una parábola. En el caso de los textos del *Calixtino*, tanto *miracula* como *exempla* son relatos breves, con una misma preocupación: la salvación eterna, como se puede observar en los milagros marítimos, que juegan con la imagen de «puerto de la salvación» (milagro VIII). Hay que señalar dos grandes diferencias, que conciernen menos a la naturaleza de estos relatos que a su orientación: el discurso homilético y la estrategia pedagógica de la predicación, característica del *exemplum*, están ausentes en los milagros, que se presentan como historias aisladas. En segundo lugar, hay relaciones diferentes con las categorías de espacio y tiempo en el ámbito de lo sagrado: los milagros se refieren a hechos verdaderos desde la fe, pero no tienen por qué serlo desde el punto de vista histórico; su mayor verosimilitud histórica se apoya en la autoridad del papa Calixto¹⁷. Por lo que se refiere al espacio, destaca la presencia física de lo sagrado en el papel de las reliquias; a ello se añade la distancia que supone la peregrinación, un largo y variado espacio que se llena de obstáculos, que el santo hace desaparecer¹⁸. No olvidemos los milagros que se basan en la ruptura de la relación espacio/tiempo, como cuando en el IV, en una noche recorre la distancia de doce días de camino.

12 SCHMITT, 1994: 77.

13 SCHMITT, 1994: 77.

14 VALETTE, 2011: 19.

15 SCHMITT, 1994: 78.

16 BREA LÓPEZ, 2010: 159-170.

17 VALETTE, 2011: 28.

18 VALETTE, 2011: 30.

En el *Liber Sancti Iacobi* el milagro se organiza en torno a tres grandes líneas: psicológica —*admiratio, mirabile*—, con una perspectiva edificante en la que se otorga un relieve particular a la intervención de Dios, que permite exaltar su *potentia*; semiológica —*signis*— dirigida por Dios a los hombres para marcar el espacio y cristianizar la memoria; y ontológica —*virtus y divinitus*, adverbio empleado a propósito de la acción de Santiago—, que tiene como fin establecer la presencia de lo sagrado y celebrar la potencia divina, a través de un espacio, un tiempo y una relación interpersonal¹⁹. En efecto, en el *Liber* se insiste en que todo parte de Dios, presentado como autor de los milagros realizados a través de Santiago, que se dirigen al hombre y su capacidad de admiración («et est mirabile in oculis nostris»). Inversamente, una vez reconocida por el sujeto humano, la maravilla se convierte en el punto de partida de un cántico de alabanza a Dios²⁰. Por ello, los milagros se encuadran en una estructura cerrada de la cual la autoridad divina constituye el punto de partida y el punto final, mientras las maravillas se organizan desde la admiración humana dentro de una estructura abierta: cómo el hombre percibe lo sobrenatural a través de lo extraordinario²¹.

Los relatos de los 22 milagros recogidos en el libro II del *Liber Sancti Iacobi* tienen una estructura muy similar²²: una referencia temporal —casi siempre el año exacto—; descripción del milagro; inclusión de una fórmula basada en el salmo 117, 23: «Es el Señor quien lo ha hecho, ha sido un milagro patente»²³, que se adapta con el texto, «Esto fue realizado por el Señor y es admirable a nuestro ver». Culminan con una fórmula doxológica: «Sea, pues para el supremo Rey el honor y la gloria por los siglos de los siglos. Así sea». Sin embargo, este esquema no se sigue en otros milagros que recoge el propio *Calixtino* y que no forman parte de la recopilación del libro II.

Según Bianco²⁴, los milagros que recoge el *Calixtino* se pueden agrupar dentro de la categoría de ayuda: protege a los peregrinos durante el viaje, cuando se ponen enfermos, o son dañados por los posaderos (III, V, VI, XVII); salva a los que piden su auxilio en las batallas (IX, XV, XIX); libera prisioneros (I, XI, XIV, XX); castiga (IX y XIII). Solo en un milagro intenta provocar admiración hacia él mismo: su intervención en la conquista de Coímbra (XIX). También se pueden agrupar en función de espacios o procedencia: el mar (VII a X), Compostela (II, XV, XVI, XVIII, XXI), Francia (III, VI, XIII, XVI, XVIII, XX, XXI), Italia (II, XI, XII, XV). Si los asociamos según sus protagonistas, podemos tener en cuenta sus

¹⁹ VALETTE, 2011: 22, 32.

²⁰ VALETTE, 2011: 24.

²¹ VALETTE, 2011: 25.

²² HERBERS, 1995: 326.

²³ HERBERS, 1995: 326, señala como excepciones los milagros 16 a 18, lo cual no es cierto. No se encuentra en el XIV, ni del XVI al XIX ni en el XXII.

²⁴ BIANCO, 2017: 53.

oficios: un artesano del cuero (XVII), mercaderes (XIV, XXII), religiosos (VIII, XIX) y, sobre todo, pequeña nobleza y caballería (I, IV, VI, IX, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVIII, XX). Sobre la naturaleza de los milagros Possamaï destaca las liberaciones de cautivos (I, XI, XIV, XX, XXII); cuando el enemigo es diabólico, lo que está prisionero es el alma en cuyo caso las liberaciones son asociadas a la resurrección (III, V, XVI, XVII). También interviene contra los peligros, en especial del mar (VII, VIII, IX, X), protege contra las heridas por armas (XIII, XV, XX), realiza transportes milagrosos (IV, VI), perdona pecados (II), apariciones proféticas (VI, XIX), aperturas de puertas (I, XVIII, XX) y lleva a cabo curaciones milagrosas (IX, XII, XXI), destacando la del milagro XII donde el caballero de Apulia se salva gracias al contacto con una concha²⁵. Es el único milagro de los recogidos en el libro II donde se hace mención de este símbolo de la peregrinación a Compostela, si bien el milagro X acabará derivando en la salvación de un caballero que emerge de las aguas cubierto por veneras. A la *vieira* se alude en el libro I, en el sermón *Veneranda Dies* donde se indica:

*La concha significa las buenas obras. [...] Pues hay unos mariscos en el mar próximo a Santiago, a los que el vulgo llama «vieiras» [...] y al regresar los peregrinos del santuario de Santiago las prenden en sus capas para gloria del apóstol y en recuerdo de él y señal de tan largo viaje las traen a su morada con gran regocijo*²⁶.

Del conjunto de milagros se pueden extraer diversas conclusiones²⁷: los beneficiados son hombres, cuya procedencia social —baja nobleza y caballeros— se deja sentir en las historias: salvación ante guerreros enemigos y liberación de prisioneros²⁸. Con independencia de la realidad social de la peregrinación —quién podía o no emprender tan piadosa empresa—, lo cierto es que cabe pensar que podía existir cierta preferencia por determinados peregrinos que serían más generosos para la Iglesia Compostelana y la propia ciudad²⁹. Además reflejaría una realidad histórica concreta en relación con el siglo XII de cruzadas en Tierra Santa y luchas peninsulares contra el islam de Al-Andalus, y una verdadera cultura caballeresca, entendida como modelo ideal de comportamiento³⁰, pues son milagros en los que se materializa la devoción hispana de un Santiago Apóstol guerrero frente al enemigo musulmán³¹.

²⁵ POSSAMAÏ, 2011: 47-49.

²⁶ MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, trad., 2004: libro I, 197.

²⁷ BIANCO, 2017: 53.

²⁸ HERBERS, 1995: 328.

²⁹ MARTÍN CEA, 1995: 555.

³⁰ MARTÍN CEA, 1995: 555.

³¹ MARTÍN CEA, 1995: 556.

En muchos casos el milagro se explica a través de una visión, que se produce después de situaciones extremas como un gran peligro de muerte³², convirtiéndose Santiago en acompañante a la vida eterna (III, IV, V, XVI y XVII). Incluso cuando los muertos vuelven a la vida señalan que la vida celestial es mucho más agradable que la terrenal. Santiago trata de corregir errores en la concepción de la santidad, insistiendo en que él actúa como delegado de Dios (VII), o sobre su condición, al señalar que tenía una función caballeresca (XIX). Pero quizá es de mayor calado didáctico el milagro XXII, donde indica a un mercader barcelonés que solo ha solicitado la salvación de su cuerpo, pero no de su alma³³. Es frecuente la petición de milagros que lleven a la curación física, mentalidad muy arraigada no solo en relación con Santiago, por lo que, dentro del carácter didascálico de esta compilación, es importante transmitir una realidad teológica más profunda.

Possamaí³⁴ ahonda en la estructura común de los milagros: utilización de las autoridades eclesiásticas para autentificarlos o la búsqueda de precisión por medio de ciudades reales, gestos o actitudes retratados con esmero³⁵. Existe un esquema de búsqueda del cuento maravilloso: comienza con una falta inicial; la peregrinación responde a la etapa de la partida del héroe; la invocación al santo supone la intervención del hacedor de milagros; las historias terminan con el restablecimiento del equilibrio perdido y el regreso del viajero a su tierra natal³⁶. En muchos milagros la historia se desarrolla en dos tiempos, con una doble participación del santo, o incluso dos milagros (III, IV, VI)³⁷. Las intervenciones del narrador contribuyen a acrecentar la intensidad dramática, con diálogos en estilo directo, dentro de una clara intención pastoral³⁸. Incluso algunos relatos se tiñen de acciones propias del folclore o leyendas populares, como los transportes milagrosos (IV, VI)³⁹. En el milagro III hay una importante reflexión del autor acerca de si un muerto puede resucitar a otro muerto: «Si un muerto no puede resucitar a un muerto, resulta que el bienaventurado Santiago, que resucitó a un muerto, vive ciertamente con Dios. Y así consta que antes y después de la muerte cualquier santo por don de Dios puede resucitar a un muerto»⁴⁰. Por lo tanto, no hay duda de que Santiago está vivo en el Señor⁴¹.

Martín Cea también alude a una serie de puntos comunes que se pueden desprender de los relatos de los milagros del *Calixtino*. Entre ellos el hecho de que

32 HERBERS, 1995: 329.

33 HERBERS, 1995: 332.

34 POSSAMAÍ, 2011: 35-54.

35 POSSAMAÍ, 2011: 36-37, donde pone ejemplos concretos de los milagros I, II y III.

36 POSSAMAÍ, 2011: 37.

37 POSSAMAÍ, 2011: 40.

38 POSSAMAÍ, 2011: 42, 45.

39 POSSAMAÍ, 2011: 43-44.

40 MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, trad., 2004: 336.

41 POSSAMAÍ, 2011: 47.

suelen tener como escenarios ámbitos peligrosos de la ruta hasta Compostela⁴². No es casual que el último milagro incluido por Vorágine en la *Leyenda Dorada*⁴³, que no figura en el *Calixtino*, acontece en Prato, entre Florencia y Pistoia, en un tramo que no tiene relación con la promoción de la peregrinación ni con Compostela: es la Italia de Vorágine. Peligrosas también se presentan ciertas profesiones: los posaderos y mesoneros son proclives al engaño, y por ello serán severamente castigados, según se recoge en el himno *Veneranda Dies*⁴⁴.

A lo señalado por otros autores, podemos añadir otros elementos dignos de mención: los principales enemigos suelen ser musulmanes, bien porque atacan directamente (VII, XXII), bien porque se intenta vencerlos (IX, XIX) o liberar ciudades que se encontraban en su poder (I, XIX). En esos ataques se destacan los peligros que entrañaban los viajes a Tierra Santa (VII, IX), o bien se menciona a peregrinos a Jerusalén (VIII, X). En el primer caso, trata de propiciar la mayor seguridad de la peregrinación a Compostela; en el segundo, Santiago protege no solo a los peregrinos a su sepulcro, sino, en general a los peregrinos.

El papel de la mujer no es secundario, sino que en muchos casos es importante dentro del conjunto familiar⁴⁵. Desde Borgoña viene Guiberto, caballero que había quedado impedido, al que acompañan su mujer y sus criados (XXI), imprescindibles para que pudiese llegar la meta. En el milagro VI, un caballero, para escapar de la peste, peregrina a Santiago con su mujer y dos niños pequeños, falleciendo su esposa en Pamplona⁴⁶. En el milagro III, tras haber conseguido el nacimiento de un hijo gracias a la intervención del Apóstol, la familia emprende la peregrinación a Santiago, pero el hijo muere. El dolor de la madre es tal, que actúa como si hubiese enloquecido, amenazando con suicidarse, pecado de enorme gravedad. Santiago resucita al joven, pero la actitud de la mujer refleja una falta de control que no se observa en el padre. A pesar de ello, la visión que ofrece la recopilación de milagros del libro II no es tan negativa para la mujer como otros textos y manifestaciones artísticas a lo largo del camino de peregrinación⁴⁷, e incluso en el sermón *Veneranda Dies* está presente una crítica a las sirvientas que roban a los peregrinos, o a las meretrices⁴⁸. Incluso en el desarrollo posterior de alguno de los milagros, como el V, el papel negativo del posadero se traslada a una mujer; así queda recogido por Nompar II, señor de Caumont, quien en 1417 relata el milagro indicando que una criada se enamora del hijo del matrimonio que hacía la pere-

⁴² MARTÍN CEA, 1993: 114; 1995: 553.

⁴³ VORÁGINE 2005: I, 404-405.

⁴⁴ MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, trad., 2004: libro I, 205-208. Sobre este sermón vide CAUCCI VON SAUCKEN, 2001: 95-96.

⁴⁵ Sobre el papel de las mujeres en la peregrinación vide GONZÁLEZ VÁZQUEZ, 2000: 41-44.

⁴⁶ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, 2000: 41.

⁴⁷ CENDÓN FERNÁNDEZ, 2010: 155-179; 2012: 631-645 (DVD); 695-709 (libro); 2015: 123-144.

⁴⁸ MORALEJO LASO, TORRES, FEO GARCÍA, trad., 2004: libro I, 207.

grinación, y, al no ser correspondida, pone la copa en el equipaje del joven. Este cambio tiene su reflejo en las representaciones del milagro V.

Otro aspecto relevante es el papel del mar en varios de los que Díaz⁴⁹ denomina «milagros marítimos» (VII, VIII, IX y X). Cumplen una función muy importante entre los temas de devoción santiaguista en general, pues juegan con el problema de las relaciones entre las peregrinaciones a Jerusalén y a Compostela (la cual se pretende exaltar), y con los poderes de Santiago que también se extienden al mar, potencia sometida al Señor y territorio alejado del santuario compostelano. Se atribuye a Santiago un poder universal, con independencia de la distancia a la que se encuentre su santuario; ello marca su grandeza como taumaturgo, ya que la mayoría de los santos llevan a cabo sus prodigios en el lugar en el que reposan o son venerados⁵⁰.

Hasta tal punto es relevante el carácter taumatúrgico de Santiago, que el 3 de octubre se celebraba una fiesta de los milagros de Santiago, cuya conmemoración «desaparece» ya en la Baja Edad Media. No obstante, se desconoce si ocupó un lugar importante en las efemérides jacobeanas pues, a pesar de que se recoge en el capítulo 3 del libro III, varios autores han considerado que se trata de una interpolación en el texto primitivo:

La fiesta de los milagros de Santiago, cual el del hombre que se había dado muerte a sí mismo y al que resucitó el santo apóstol, y los demás milagros que hizo, fiesta que suele celebrarse el día tres de octubre, la mandó piadosamente celebrar San Anselmo. Y Nos confirmamos esto mismo⁵¹.

3. LAS REPRESENTACIONES DE LOS MILAGROS *POST MORTEM*

A diferencia de los numerosos estudios existentes sobre el sentido histórico o el análisis literario de los milagros del apóstol Santiago, son muy escasos los que se refieren a su iconografía⁵², salvo en obras monográficas sobre un determinado país, área geográfica, iglesia, manuscrito, retablo, donde pueden estar presentes algunas de las representaciones de los milagros *post mortem* junto a la imagen del Zebedeo, o escenas de su martirio, milagros en vida o traslado de su cuerpo. El trabajo más completo que recoge parte de las representaciones que aquí nos ocupan se debe a Jacomet⁵³, quien analiza solo tres de dichos milagros: el IV, el V y el XIV. Cabe recordar que el IV es el conocido como «de los treinta loreneses» o

⁴⁹ DÍAZ Y DÍAZ, 2010: 239-249.

⁵⁰ DÍAZ Y DÍAZ, 2010: 248.

⁵¹ MORALES LASO, TORRES, FEO GARCÍA, *trad.*, 2004: libro III, cap. 3, 404 y, en especial nota 504 donde se recogen los autores que la consideran un añadido.

⁵² Sobre una visión actualizada del método iconográfico *vide* GARCÍA AVILÉS, 2000: 101-118.

⁵³ JACOMET, 2005: 289-459.

del muerto a quien el Apóstol llevó en una noche desde los puertos de Cize hasta su santuario; el del ahorcado; y el XIV el del mercader a quien el Apóstol libró de la cárcel: una torre que se inclina para que salga sin daño.

No es fácil proporcionar una razón que justifique la proliferación de unos milagros frente a otros, si bien es posible que se pueda vincular con la difusión de los textos hagiográficos. En la tabla 1 se incluye el número de representaciones hallado para cada uno de los milagros *post mortem* tras un trabajo de investigación realizado durante seis meses⁵⁴. Se han tenido en cuenta representaciones en manuscritos, pintura mural y pintura sobre tabla; es de destacar que dichos soportes se corresponden con diversos contextos, que permiten extraer conclusiones diferentes acerca de su significado en las prácticas devocionales⁵⁵. Sin una vocación exhaustiva, puede ser una muestra clara de cuáles son los milagros más representados (Tabla 1).

Tabla 1. Número de representaciones encontradas de milagros *post mortem*

Milagros	Representaciones encontradas	Milagros	Representaciones encontradas
Milagro PM1	1	Milagro PM14	6
Milagro PM2	2	Milagro PM15	0
Milagro PM3	2	Milagro PM16	2
Milagro PM4	12	Milagro PM17	4
Milagro PM5	30	Milagro PM18	0
Milagro PM6	2	Milagro PM19	0
Milagro PM7	1	Milagro PM20	1
Milagro PM8	0	Milagro PM21	0
Milagro PM9	2	Milagro PM22	1
Milagro PM10	3	Milagro PM23 (Calixtino, ap. II), Vorágine 11	2
Milagro PM11	1	Milagro PM24, Vorágine 12	2
Milagro PM12	0		
Milagro PM13	0		

Fuente: Elaboración propia

Si se plantea una posible relación entre la propagación de las representaciones de ciertos milagros con las fuentes en las que se basan, los que recoge Vorágine fueron los más difundidos, y todos cuentan con alguna representación. De hecho, en el manuscrito conocido como *Legendario Húngaro de los Anjou*, se representan los doce milagros relatados por Vorágine, que es su fuente principal⁵⁶. Es el conjunto iconográfico más completo sobre el apóstol Santiago:

⁵⁴ CENDÓN FERNÁNDEZ *et al.*, 2021.

⁵⁵ Para ahondar en el significado de las imágenes medievales *vide* KESSLER, 2004, 2019.

⁵⁶ VÁZQUEZ SANTOS, 2005: 23; SZAKÁCS, 2016: 74-78.

además de las escenas pertenecientes a la *Passio*, milagros en vida y la *Translatio*, las que aquí nos ocupan son 28 —de las 33 iniciales—, lo que permite que en dicho manuscrito tengamos muestras iconográficas de diez de los 24 milagros *post mortem*⁵⁷ (Fig. 1).

Una relación directa con la compilación del libro II del *Calixtino*, la fuente más antigua, se puede observar en un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia⁵⁸, procedente de la Biblioteca imperial de San Petersburgo⁵⁹, denominado *Legendario de San Petersburgo*, dentro de su *Vidas de santos* (f.3a-194v). Data de mediados o tercer cuarto del siglo XIII, está escrito en francés y sería originario de la Île-de-France o Champagne⁶⁰. En él se recogen los cinco primeros milagros que compila el *Calixtino*, y en ese mismo orden, por lo que es claro que fue la fuente utilizada (Fig. 2).



Fig. 1. *Legendario Húngaro de los Anjou* (BAV. Vat. Lat. 8541, 33 r)

Fuente: Disponible en <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.8541>



Fig. 2. *Legendario de San Petersburgo* (Paris, BnF, NAF 23686, f.30 r)

Fuente: Disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446925z/f61.item>>

Otra de las obras que proporciona más imágenes de milagros *post mortem* es la *Vida de Santos*, o *Legendario*, atribuida a Maître de Fauvel, datada ca. 1327⁶¹, y realizada para Carlos IV, en la cual están presentes un total de cinco milagros

57 Es el caso del Milagro XI, cuya miniatura se conserva en la Morgan Library (M.360.16c), 1325-1335. Disponible en <<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/17/158381>>.

58 BnF. NAF 23686, fol. 30r.

59 BnF. NAF 23686. Anteriormente Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg Fr. F. v. l. 4.

60 BnF. NAF 23686. Anteriormente Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg Fr. F. v. l. 4.

61 BNF. Fr.183. Un análisis del manuscrito en <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc96242j>>.

(Fig. 3). Pese a las pesquisas realizadas en otros manuscritos de título similar, ninguno ofrece un elenco tan variado. En este caso dos pertenecen al grupo de los milagros marítimos (VII y X) de los que hemos hallado muy pocas representaciones; es preciso tener en cuenta que ninguno de ellos fue narrado por Vorágine, por lo que la fuente sería una selección de la recopilación del *Calixtino*. Los restantes milagros representados son: el III, en el que resucita a un niño fallecido en los Montes de Oca, tampoco recogido por Vorágine; el del ahorcado; y el XVII, del peregrino que se cortó los genitales por instigación del demonio. Teniendo en cuenta que en este último, además de Santiago interviene la Virgen María, se va a recoger en manuscritos dedicados a los milagros de la Virgen. Es el caso de las compilaciones de Gautier de Coinci⁶², como los *Miracles de Notre Dame*, de Besançon⁶³, del tercer cuarto siglo XIII o el iluminado por Jean Pucelle (1328-1332)⁶⁴. En el caso hispano destaca su presencia en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo y en las *Cantigas de Santa María*⁶⁵, como se observa en el Códice Rico de El Escorial (1280-1284), cantiga 26⁶⁶ (Fig. 4).



Fig. 3. Milagro VII, *Vidas de Santos*, atribuido al Maître de Fauvel, (BNF 183, 40 v), datado entre 1320-1330

Fuente: Disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv.1b8426000g/f94.item>>



Fig. 4. Cantiga 26. *Cantigas de Santa María*, Códice Rico de El Escorial (1280-1284). Ms. T-1-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ed. Facsimil (1989-1991). Madrid: Edilán

⁶² MURCIA NICOLÁS, 2012b: 169-184.

⁶³ BMB. 0551, fol. 48. Sobre este manuscrito *vide* MURCIA NICOLÁS, 2012a: 115-130.

⁶⁴ BnF. NAF 24541, fol. 57v.

⁶⁵ Sobre el papel de imagen en las mismas *vide* GARCÍA AVILÉS, 2007: 324-342.

⁶⁶ RBME. Ms. T-1-1; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2008: 73-94.

Por otra parte, se ha llevado a cabo una revisión de los manuscritos miniados de la *Leyenda Dorada* recogidos en la obra de Maddocks⁶⁷ y en ninguno de ellos se han encontrado referencias a representaciones de los milagros *post mortem*.

Con todos estos datos se puede concluir que las representaciones miniadas de estos milagros, si bien en algunos casos tratan de iluminar el texto, en otros se lleva a cabo una selección de aquellos que resaltan alguna de las virtudes taumatúrgicas de Santiago el Mayor, como protector contra la muerte, el peligro y la tentación.

Por lo que respecta a la pintura mural, la intención de la imagen se ha de vincular con los espacios en los que se desarrolla. Es el caso del perdido Tríptico de Santiago en el Coliseo, en Roma, que ocuparía la contrafachada de la iglesia, unida a un hospital. Es cierto que la devoción a Santiago está vinculada con la peregrinación y especialmente con los peregrinos, pero también lo es que los hospitales tienen un papel fundamental en los caminos de peregrinación, tanto hacia Compostela como hacia otros centros fundamentales, como Roma⁶⁸.

Iacobone⁶⁹ señala que la fuente literaria para dichas imágenes sería el *Calixtino*, a través de una copia conservada en el Archivo de San Pedro, que había pertenecido al cardenal Cristoforo Mari o Maroni, obispo de Isernia, instituido cardenal por Bonifacio IX, el 18 de diciembre de 1389, con el título de San Ciriaco⁷⁰. Asimismo el conjunto pictórico del hospital ha sido estudiado por Helas, quien reconstruye la serie dedicada al Apóstol, en el lado izquierdo de la puerta y reafirma la utilización del *Calixtino* como fuente⁷¹. Tras el análisis del conjunto consideramos que no hay ninguna duda de que el *Liber Sancti Iacobi* es la fuente sobre la que se apoya la imagen.

Se representan cuatro milagros *post mortem*, el mayor número de los que hemos encontrado en pintura mural. A pesar de que el original no se conserva —fue destruido en febrero de 1816—, existen tres series de dibujos: unos del siglo XVII, las acuarelas Barberini⁷²; otros realizados para la *Historia del Arte* de Séroux d'Agincourt⁷³ (Fig. 5); y una colección de Ferdinando Boudard, guardada en la Biblioteca Vaticana⁷⁴, quien afirma en su *Memoria istorica della demolita Chiesa di s. Giacomo al Colosseo, e di alcune pitture che in quella esistevano* —dirigida al cardenal Giulio Maria della Somaglia, vicario del papa Pio VII (1800-1823)— que ha realizado un total de diez imágenes de gran tamaño.

⁶⁷ MADDOCKS, 1990: 3 vols.

⁶⁸ KESSLER, ZACHARIAS, 2000.

⁶⁹ IACOBONE, 2004: 421-453.

⁷⁰ IACOBONE, 2004: 434.

⁷¹ HELAS, 2020: 137.

⁷² BAV. Barb. Lat. 4408, XXI.

⁷³ BAV. Vat.Lat. 9848, 13 v; SEROUX D'AGINCOURT, 1810-1823.

⁷⁴ BAV. Vat. Lat.15308. No ha sido posible la consulta del manuscrito.



Fig. 5. Tríptico de Santiago en el Coliseo, en Roma. Dibujos realizados para la Historia del Arte de Séroux d'Agincourt

Fuente: IACOBONE, 2004: 433

Sobre tres de los milagros la identificación no ofrece dudas: IV, V, XIV. Sin embargo, el que se encuentra en la parte inferior a la derecha del espectador ha sido interpretado de varias maneras: Boudard consideraba que el hombre postrado era el caballero francés que había hecho la promesa a Santiago de visitar su tumba si vencía a los sarracenos (milagro IX)⁷⁵. Iacobone plantea la posibilidad de que se trate del milagro que recoge Vorágine, acontecido en Prato⁷⁶. Jacomet cree que se trataría del milagro XX, el de un caballero cautivo, a quien un conde pegó con su espada en el cuello desnudo sin poder herirlo⁷⁷, por lo que existiría una perfecta simetría entre dos escenas de liberación y dos asistencias a peregrinos⁷⁸. Helas indica que había otros milagros que tenían como protagonistas a caballeros (XV, XX)⁷⁹. Por sus características, en nuestra opinión se debe tratar del milagro XX.

Por lo que se refiere a la pintura sobre tabla, en su mayoría fuera de su contexto original, lo que cambia su función primigenia⁸⁰, muestra la devoción hacia el santo⁸¹, del que se destacan aspectos de su hagiografía, tanto de la *Passio* y la *Traslatio* como de sus milagros *post mortem*. En la mayoría de los casos las

⁷⁵ BAV. Vat. Lat.15308. No ha sido posible la consulta del manuscrito.

⁷⁶ IACOBONE, 2004: 450.

⁷⁷ JACOMET, 2005: 309-310.

⁷⁸ BIANCO, 2017: 95-96.

⁷⁹ HELAS, 2020: 137-138.

⁸⁰ Sobre estas cuestiones *vide* GARCÍA AVILÉS, 2010: 25-35.

⁸¹ PÉREZ MONZÓN, 2012: 449-495.

pinturas sobre tabla formaron parte de altares o retablos, lo cual implica una relación directa entre el devoto y la imagen⁸².

El conjunto más completo es el del políptico del Museo de Indianápolis, que figura en el catálogo del Museo como *The Miracles of Saint James*, del Maestro de la leyenda de santa Godelieve, de origen flamenco (Fig. 6). Fue estudiado por Gitlitz⁸³, quien considera que procede de Brujas y sería atribuible al Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula, activo en dicha ciudad a finales del siglo XV. De los doce paneles que lo conforman, nueve se refieren a la vida y muerte de Santiago, mientras que aquí nos interesan tres que se refieren a los milagros IV, V y XVII. Su iconografía ha sido difícil de desentrañar, como todavía se pone de manifiesto en el catálogo de la exposición *Santiago, camino de Europa*⁸⁴, donde consideran un episodio no identificado el que se correspondería con el milagro IV. La fuente original sería el *Liber Sancti Iacobi* si bien en este políptico se omiten algunos elementos de la historia mientras se añaden otros que no existen en el texto primigenio.



Fig. 6. Milagros de Santiago. Políptico de Indianápolis. Maestro de la Leyenda de santa Godelieve (ca. 1500)
Fuente: Disponible en <<http://collection.imamuseum.org/artwork/55739/>>



Fig. 7. Milagro IV. Milagros de Santiago. Políptico de Indianápolis. Maestro de la Leyenda de santa Godelieve (ca. 1500)
Fuente: Realización propia a partir de imágenes de <<http://collection.imamuseum.org/artwork/55739/>>

⁸² SUREDA I JUBANY, 2012: 75-94.
⁸³ GITLITZ, 1996: 113-130.
⁸⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, 1993: 239.

El milagro IV (Fig. 7) se desarrolla en tres paneles, en los que se repiten figuras con los mismos rasgos faciales y la misma indumentaria, si bien su disposición actual no es correlativa, pues su colocación original fue modificada⁸⁵.

En el panel al que hemos colocado el número 1, se recoge la primera parte de la historia: un peregrino de familia rica encuentra en el camino a Compostela a un peregrino enfermo y lo asiste. Así se observa un peregrino que lleva sobre sus hombros a un compañero enfermo en el plano del fondo, que evocaría el puerto de Cize. En el primer plano, el peregrino muerto yace en el suelo, con la cabeza apoyada en su alforja, los zapatos y el bastón a un lado y su cuenco de mendicidad al otro. Sobre él se arrodilla el buen peregrino, ricamente vestido, que porta una corona colgada de su muñeca derecha y lleva halo, lo que indica su poder material y espiritual.

En el panel número 2 se desarrolla la llegada a Compostela. La escena tiene lugar en el interior de la basílica del Apóstol, en donde destaca una figura coronada de Santiago, sentado en un trono, con la cabeza apoyada en su mano derecha. Sobre la imagen de Santiago se dispone un baldaquino de paño, y de la parte superior penden trece lámparas de aceite. El altar está representado con detalle: un rico frontal brocado, candelabros de oro y en las cuatro esquinas columnas coronadas por ángeles esculpidos. A la derecha del altar un hombre de negro lleva una hoz: Gitlitz considera que se trata de dos representaciones de la misma hoz, promocionada por el santuario como la que habría decapitado a Santiago⁸⁶. Stokstad demuestra que la hoz, la corona y la escalera están documentadas por visitantes de la catedral de los siglos XV y XVI; sus detalles arquitectónicos y el altar son representaciones bastante precisas del santuario compostelano hacia finales del siglo XV⁸⁷. Otros autores atestiguan la importancia de la corona sobre la imagen del Apóstol y han analizado la evolución del altar mayor de la catedral de Santiago⁸⁸, que presenta una organización muy semejante a la que se aprecia en la imagen.

En el primer plano, frente al altar, el peregrino muerto está tendido con las manos en gesto orante. Arrodillados a ambos lados siete personajes representarían a los compañeros del peregrino, mientras que el detalle de sus rostros sugiere que pueden ser retratos de donantes⁸⁹. La figura ricamente ataviada, con una corona colgando de una muñeca, es el peregrino que había llevado al difunto a Compostela.

⁸⁵ GITLITZ, 1996: 119.

⁸⁶ GITLITZ, 1996: 120.

⁸⁷ *Apud* GITLITZ, 1996: 120.

⁸⁸ TAÍN GUZMÁN, 2010: 166-181; 2013: 12-22.

⁸⁹ GITLITZ, 1996: 121.

En el panel 3 se relata una historia que no se encuentra en los milagros de Santiago. El peregrino regresa a casa donde se reencuentra con sus padres. De familia próspera, como indican sus atuendos y la presencia de sirvientes, sus parientes se mostraron escépticos ante el milagro hasta que se confirma su autenticidad cuando algunos vasos de la iglesia flotan milagrosamente hasta la cima de una fuente local. Hay una vaga similitud de este relato con una leyenda asociada con la fundación del convento franciscano de Santiago que fue financiado mediante un «tesoro» descubierto milagrosamente en una fuente⁹⁰.

Todo se expresa en tres planos: en el fondo un peregrino con aureola, su alforja al hombro, se despide de un hombre y una mujer para emprender el peregrinaje. Otro peregrino, identificado como tal por su bastón, se apoya en la balustrada del porche; su ropa sugiere que puede ser el que enferma y muere en los paneles anteriores. En el plano intermedio, un hombre nimbado, ricamente ataviado, delante de dos mujeres y un hombre vestido de brocado dorado. En primer plano, en el pórtico se observa un peregrino con nimbo, ante un hombre y una mujer bien vestidos y coronados. En medio el hombre con nimbo señala tres vasijas doradas que flotan en el agua: el joven mostraría el hallazgo milagroso para demostrar a sus padres lo que ha vivido⁹¹.

Por lo que respecta al milagro V (Fig. 8), responde a la conocida historia del ahorcado, recogida en el *Calixtino*, pero con las modificaciones que se van introduciendo con el paso del tiempo. La historia se cuenta en dos paneles: en el primero, al fondo, el grupo familiar de peregrinos —padre, madre e hijo, siendo arrestado por el alguacil—, se encuentra en una carretera que pasa entre edificios. En la zona intermedia, una mujer observa desde una ventana la llegada de los peregrinos, mientras en el edificio adyacente se desarrollan dos escenas: en el piso bajo, el joven y sus padres están cenando, irónicamente, pollo. La hija del posadero, con un tocado amarillo —color de significado negativo, con el que solía identificar a las prostitutas—, saluda con una mano, mientras en la otra sostiene la taza que va a colocar en el equipaje del joven al que acusarán de ladrón. En una habitación del piso superior la familia duerme; la hija del posadero, identificada por su tocado, coloca la taza en la alforja del joven. Por último, en el primer plano, un alguacil presenta al juez al joven; a la espalda sostiene la alforja en la que se vislumbra la copa robada, mientras los padres del niño suplican de rodillas⁹².

En el segundo panel, al fondo, dos figuras diminutas representan a los padres del ahorcado que regresan de Compostela. Más cerca del pueblo, se encuentra el patíbulo donde Santiago sostiene al inocente condenado, cuyos padres, con los brazos abiertos, expresan asombro. En la zona intermedia, en el lado izquierdo del

⁹⁰ VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA, URÍA RIU, 1992: I, 76-77.

⁹¹ GITLITZ, 1996: 121.

⁹² GITLITZ, 1996: 122.

panel, un hombre vestido de blanco entra en un pórtico donde es recibido por un hombre de amarillo que lleva un bastón de peregrino, mientras en el lado derecho, un asombrado sirviente gira el asador de donde salió el pollo resucitado. El milagro se divide en mini episodios que se muestran en secuencia de izquierda a derecha, y luego de arriba a abajo: primero el ave en el asador, luego el pájaro resucitado volando por el aire y dos pájaros en la calle frente a la casa. En el primer plano, los padres del inocente ahorcado suplican ante el juez que lleva un bastón que representa su autoridad: la vara de la justicia.

Por último, en dos paneles se desarrolla el milagro XVII (Fig. 9). En ellos, el demonio corta la garganta del peregrino pecador, eliminando tanto la castración como los motivos suicidas. De hecho, el peregrino representado es viejo, pobre y enfermizo, no el joven de las versiones del *Calixtino* y Vorágine. El demonio, aunque disfrazado de ser humano, no lleva nada que lo asocie directamente con Santiago o con la peregrinación. La intercesión de la Virgen María para devolverle la vida al peregrino es común en fuentes muy diversas⁹³. El orden narrativo comenzaría por el numerado como 1, en cuyo fondo se intuye un pequeño demonio disfrazado y su víctima, un peregrino, que se encuentran en un camino montañoso. En el plano medio, el diablo degüella al peregrino. En el primer plano, el peregrino mal vestido y calzado, con un bordón y un sombrero con tres insignias —una de ellas la venera—, escucha a un demonio de capa amarilla con patas de ave, cuya capucha apenas enmascara tres cuernos. Bajo su brazo lleva dos pares de botas⁹⁴ que señala para tentar al peregrino.

En el panel 2, prosigue la historia. La lectura deja claro que el poder de Santiago procede de Dios: en el cielo, Santiago se presenta ante Dios Padre, un ángel y la Virgen para suplicar la resurrección del peregrino. En el primer plano: Santiago peregrino, flanqueado por un ángel vestido de blanco, socorre al peregrino⁹⁵, que junta sus manos en gesto de oración.

Como concluye Gitlitz, el pintor o su promotor conocían las historias y las fuentes y, si creemos que la tabla del milagro IV representa con fidelidad el santuario compostelano, es probable que uno de ellos hubiese hecho la peregrinación hasta él. Aunque las historias representadas en los paneles provienen de una variedad de fuentes, el *Liber Sancti Iacobi* es base principal para la mayoría de ellas⁹⁶.

Si seguimos buscando justificaciones para la proliferación de determinadas representaciones de milagros, podríamos invocar la posible relación existente en determinadas áreas geográficas: los modelos y los relatos circularon, y no es extraño que una narración tan «visual» como el milagro del ahorcado se convirtiese en el ejemplo más repetido.

⁹³ BREA LÓPEZ, 2002: 591-607; 2017: 359-383.

⁹⁴ En este aspecto se equivoca Gitlitz que indica que solo se trata de un par. GITLITZ, 1996: 116.

⁹⁵ GITLITZ, 1996: 116.

⁹⁶ GITLITZ, 1996: 123.



Fig. 8. Milagro V. Milagros de Santiago. Políptico de Indianápolis. Maestros de la Leyenda de santa Godelieve (ca. 1500)

Fuente: Realización propia a partir de imágenes de <http://collection.imamuseum.org/artwork/55739/>



Fig. 9. Milagro XVII. Milagros de Santiago. Políptico de Indianápolis. Maestros de la Leyenda de santa Godelieve (ca. 1500)

Fuente: Realización propia a partir de imágenes de <http://collection.imamuseum.org/artwork/55739/>

CONCLUSIONES

La insistencia en el carácter taumatúrgico de un santo está en directa relación con la devoción que se le profesa y, a su vez, con aquellos aspectos en los cuales se muestra especialmente protector. Es evidente que en los milagros *post mortem* vinculados con Santiago el Mayor, los protagonistas son los peregrinos. En la primera de las compilaciones que conocemos, la que se incluye en el libro II del *Liber Sancti Iacobi*, la relevancia la tienen peregrinos a su santuario, o que han de llegar a él tras otros periplos, o incluso que han llevado a cabo peregrinaciones a otros Santos Lugares. Esa es una de las diferencias que se observan en otras compilaciones como la de Vorágine, quien incluye un milagro que acontece en un tramo

entre Florencia y Pistoia. En ambas obras, gentes de muy diversos países van a beneficiarse de la ayuda del santo, por lo que su poder, siempre como delegado de la divinidad, pretende una universalidad que acaba consiguiendo más allá del medievo, cuando su culto se instala en el Nuevo Mundo.

Si desde el punto de vista de la promoción de su devoción, la iglesia compostelana desempeña un papel fundamental —como refleja la recopilación de numerosos hechos milagrosos desde el descubrimiento de sus restos, que impulsan la peregrinación hasta su tumba—, la amplia protección que su taumaturgia ofrece: curaciones y salvación física, rescate de tempestades, liberación de cadenas y prisiones físicas así como de las ataduras del demonio, resurrección de muertos, e incluso acompañamiento en el más allá, hacen que sea considerado como lo que podríamos denominar un «protector de amplio espectro», digno de veneración universal.

Este carácter, a la hora de acompañarse con la imagen, obtiene un efecto multiplicador, si bien, en el conjunto de los 22 milagros recogidos en el *Calixtino* no todos ellos han tenido la misma fortuna. Las razones pueden ser múltiples y entre ellas se debe destacar una posible relación con las fuentes: de ese total, 11 han sido recogidos en la *Leyenda Dorada* de Vorágine, por lo que poseen una doble vía que sirve de base para las representaciones. Ello no quiere decir que las diversas copias ni del *Liber Sancti Iacobi* ni de la obra de Vorágine cuenten con representaciones de los milagros *post mortem*, que se han localizado en compilaciones de las *Vidas de Santos* o *Legendarios*, las cuales pueden tomar como base textual una u otra fuente. Serán más frecuentes las representaciones de milagros en los que interviene la Virgen de modo que estarán presentes en obras referidas a Santiago el Mayor, así como en las compilaciones de los milagros marianos, tan relevantes a partir del siglo XIII. Asimismo se podría concluir que unos milagros han tenido una enorme fortuna tanto literaria como popular, de manera que se van representar con mayor frecuencia a la vez que sirven de modelo para otros autores que las ven, manuscritos que circulan, en un proceso de intercambio constante en lugares que son, por definición, de paso: los caminos.

Teniendo en cuenta este último aspecto, la transmisión de las imágenes y su carácter devocional, se ha de vincular con los soportes sobre los que se dispone. Estos tienen directa relación con los contextos en los que se hallan, de los que se pueden extraer conclusiones diferentes acerca de su significado en la veneración, en este caso, de un santo apóstol. Así, los destinatarios de las imágenes de los manuscritos miniados se han de vincular con centros religiosos, donde se celebran las fiestas en honor de los santos. Desde ellos se difunden los milagros a una audiencia que escucha esos relatos que les han de impulsar a la peregrinación y mover a la devoción; pero sus ojos, salvo en el caso de altos miembros del clero y la realeza, en un primer momento, y solo a finales del medievo, de la nobleza, no

van a percibir esas imágenes —en ocasiones la escena fundamental— que condensan toda una historia.

En cambio, cuando el milagro se representa sobre pintura mural, el espacio se amplía a un mayor número de receptores, que muchas veces promueven esas imágenes como muestra del carácter taumatúrgico del santo al que veneran. Cofradías, peregrinos, fieles de numerosos países, observan en iglesias, capillas, hospitales, monasterios, conventos, las escenas que evocan algunos de los portentos realizados por Santiago el Mayor, y que contrastan con la paz de dichos espacios: barcos que están a punto de naufragar, un ahorcado al que el apóstol sostiene con vida, prisioneros en angostas celdas que se curvan para liberar al cautivo, pesadas cadenas que se rompen gracias a la confianza en el poder que Dios ha transmitido al santo y del que, si el devoto tiene fe, puede participar.

Cuando el soporte de la imagen es la pintura sobre tabla, esta se suele disponer sobre altares, de modo que se produce una interpelación directa entre el fiel y aquel a quien dirige su plegaria, por mediación del santo protector. Es verdad que cuando la pintura mural se inscribe en nichos sobre los que se dispone un altar, el efecto es el mismo. Pero en la actualidad, mientras una buena parte de las pinturas murales se mantiene en su espacio original, la mayor parte de las pinturas sobre tabla ha perdido su emplazamiento original, por lo que la recepción poco tiene que ver con la función primigenia. Se ha tomado como ejemplo un políptico que posee un amplio elenco de imágenes vinculadas con la hagiografía de Santiago el Mayor, con placas que se abrían y cerraban en función de las ceremonias y las oraciones que frente a ellas se llevaban a cabo. En otros casos, se elige un episodio, o varios, centrados por la imagen del apóstol, con sus atributos característicos: bordón, escarcela, sombrero de ala ancha y, por supuesto, la venera —*vieira*— símbolo de la peregrinación a Compostela y principal identificador del santo. Esta imagen puede ser pintada o esculpida, pero no porta ninguno de los elementos que se vinculan directamente con los milagros *post mortem*. Estos se encuentran en los soportes mencionados, a los que se podría añadir la vidriera o la escultura en relieve, siempre buscando un cierto lenguaje narrativo que petrifique para siempre aquellas historias maravillosas.

FUENTES

Biblioteca Apostólica Vaticana

BAV. Barb. Lat. 4408, XXI, fols. 23 r, 27 r, 44 r, 47 r. Acuarelas Barberini. [Consult. 08 jul. 2021].

BAV. Vat. Lat. 9848, 13 v. Dibujos realizados para la *Historia del Arte* de Séroux d'Agincourt.

BAV. Vat. Lat. 8541. *Legionario Húngaro de los Anjou* y Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms.360.

BAV. Vat. Lat.15308. *Colección de Ferdinando Boudard*.

Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid

RBME. Ms. T-I-1 Real. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico de El Escorial (1280-1284). Madrid: Edilán, 1989-1991. Ed. Facsímil. [Consult. 12 jul. 2021].

Bibliothèque Nationale de France, Paris

BnF. NAF 23686, fol. 30 r. *Legendario de San Petersburgo*. [Consult. 10 jul. 2021].

BnF. NAF 24541, fol. 57v. *Miracles de Notre Dame*. Iluminado por Jean Pucelle. [Consult. 23 ago. 2021].

BnF. Fr.183, 38 r, 39 r, 40 v, 41 v, 43 r. *Vidas de Santos*. Atribuido al Maître de Fauvel. [Consult. 12 jul. 2021]. Disponible en <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc96242j>>.

BnF. NAF 23686. Anteriormente Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg (BISP) Fr. F. v. I. 4: *Légendier de Saint-Pétersbourg: Vies de saints* (f. 3a-194v); *Vies des pères* (f. 194v-232); *Barlaam et Josephat* (f. 232-247); *Vies de saintes* (f. 247v-255). [Consult. 12 jul. 2021]. Disponible en <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc121654>>.

Bibliothèque Municipale de Besançon

BMB. 0551, fol. 48. *Miracles de Notre Dame*, de Besançon. [Consult. 22 ago. 2021].

Publicadas

CAUCCI VON SAUCKEN, Jacopo A. (2001). *Il Sermone «Veneranda Dies» del «Liber Sancti Jacobi»: senso e valore del pellegrinaggio compostellano*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

MORALEJO LASO, Abelardo; TORRES, Casimiro; FEO GARCÍA, Julio, trad. (2004). *Liber Sancti Jacobi, «Codex Calixtinus»*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

VORÁGINE, Santiago de la (2005). *La leyenda dorada*. Ed. José Manuel Macías. Madrid: Alianza Forma. 2 vols.

BIBLIOGRAFÍA

BIANCO, Rosanna (2017). *La conchiglia e il bordone. I viaggi di San Giacomo nella Puglia medievale*. Napoli: Edizioni Compostellane.

BREA LÓPEZ, Mercedes (2002). *Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo*. In DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuela, coord. *Sub luce Florentis Calami: homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 591-607.

BREA LÓPEZ, Mercedes (2010). *Miraculum y exemplum en el Liber Sancti Jacobi*. In DARBORD, Bernard, dir. *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, pp.159-170.

BREA LÓPEZ, Mercedes (2017). *Santiago y María como mediadores de milagros*. In RUCQUOI, Adeline, coord. *María y Iacobus en los Caminos Jacobeos: IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 359-383.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2010). *Mujer, peregrinación y arte en el Camino de Santiago. ¿Ave y Eva?* In GONZÁLEZ DE PAZ, Carlos Andrés, ed. *Mujeres y peregrinación en la Galicia medieval*. Santiago de Compostela: CSIC, Xunta de Galicia; Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento», pp. 155-179. (Cuadernos de Estudios Gallegos. Monografías; 11).

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2012). *Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación*. In BARRAL RIVADULLA, María Dolores et al, coord. *Mirando a Clío. El arte español*

- espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 631-645 (DVD); tomo I, pp. 695-709 (libro).
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2015). *Women, Pilgrimage and Art on the Road of Santiago*. In GONZÁLEZ DE PAZ, Carlos Andrés, coord. *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., pp. 123-144.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta et al. (2021). *Santiago Taumaturgo: textos e imágenes. Proxectos de investigación, difusión e didáctica sobre o camiño de Santiago e as peregrinacións*. Santiago de Compostela: Cátedra do Camino de Santiago e as Peregrinacións, USC, Xunta de Galicia. Publicación online disponible en <https://www.catedradelcaminodesantiago.com/media/uploads/1626731380_Memoria%20Milagros%20M%20Cendon.pdf>.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio (2010). *O mar nas vellas lendas xacobeas*. In DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio. *Escritos jacobeos*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 239-249.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2008). *Imagen e intención. La representación de Santiago Apóstol en los manuscritos de las Cantigas de Santa María*. «Anales de Historia del Arte». 18: 73-94.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2000). *Imagen, texto, contexto. Reflexiones sobre el método iconográfico en el umbral del siglo XXI*. «Boletín del Museo del Prado». 18:36, 101-118.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2007). *Imágenes 'vivientes': idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. «Goya». 321, 324-342.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2010). *Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval*. In BOTO, Gerardo, coord. *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección el Conventet*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 25-35.
- GITLITZ, David M. (1996). *The Iconography of St. James in the Indianapolis Museum's Fifteenth-Century Altarpiece*. In DAVIDSON, Linda Kay; DUNN, Maryjane, eds. *The Pilgrimage to Compostela in the Middle Ages: A Book of Essays*. New York; London: Routledge, pp. 113-130.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Marta (2000). *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- HELAS, Philine (2020). *La decorazione pittorica dell'ospedale di San Giacomo al Colosseo e altre testimonianze del patrono dei pellegrini a Roma*. In CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo G., coord. *Jacobus patronus: X Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 131-151.
- HENRIET, Patrick (2004). *La lettre d'Alphonse III, rex Hispaniae, aux chanoines de Saint-Martin de Tours (906)*. In BARBIER, Josiane et al. *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*. Paris: Picard, pp. 155-166.
- HERBERS, Klaus (1991). *El primer peregrino ultrapirenaico a Compostela a comienzos del siglo X y las relaciones de la monarquía asturiana con Alemania del Sur*. «Compostellanum». 36:3-4, 255-264.
- HERBERS, Klaus (1995). *Mentalidad y milagro. Protagonistas, autores y lectores*. «Compostellanum». 40:3-4, 321-338.
- IACOBONE, Pasquale (2004). *Gli affreschi jacopei della distrutta chiesa di San Giacomo al Colosseo in Roma*. «Compostellanum». 49:3-4, 421-453.
- JACOMET, Humbert (2005). *Une géographie des miracles de saint Jacques propre à l'Arc Méditerranéen? À propos des "exempla" IV, V et XIV du "Codex Calixtinus"*. In CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo G., coord. *Santiago e l'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Perugia, 23-26 maggio 2002*. Perugia: Edizioni Compostellane, pp. 289-459.
- KESSLER, Herbert L.; ZACHARIAS, Johanna (2000). *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*. New Haven; London: Yale University Press.

- KESSLER, Herbert L. (2004). *Seeing medieval art*. Peterborough, Ont.; Orchard Park, NY: Broadview Press.
- KESSLER, Herbert L. (2019). *Experiencing Medieval Art*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1899). *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago: Imp. y enc. del Seminario Conciliar Central, tomo II.
- MADDOCKS, Hilary Elizabeth (1990). *The Illuminated Manuscripts of the Légende Dorée: Jean de Vignay's Translation of Jacobus de Voragine's Legenda Aurea*. Melbourne: Department of Fine Arts, University of Melbourne. 3 vols. Tesis doctoral.
- MARTÍN CEA, Juan Carlos (1993). *Entre lo imaginario y lo real. El culto y la peregrinación a Santiago*. In AA.VV. *Vida y peregrinación*. Madrid: Electa, pp. 105-115.
- MARTÍN CEA, Juan Carlos (1995). *Los milagros del 'Liber sancti Jacobi'*. Apuntes sobre la construcción de lo imaginario en la sociedad feudal. In CARRO OTERO, José, ed. *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Consellería de Cultura; Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, pp. 549-556.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin (1993). *Idea de una exposición*. In MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin; LÓPEZ ALSINA, Fernando eds. *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Madrid: Caja de Madrid; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Arzobispado, pp. 235-241.
- MURCIA NICOLÁS, Fuensanta (2012a). *Les "Miracles de Nostre Dame" de Gautier de Coinci: el manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besançon*. «Miscelánea medieval murciana». 36, 115-130.
- MURCIA NICOLÁS, Fuensanta (2012b). *Milagro e imágenes de culto. Una nueva cultura visual en los manuscritos de Gautier de Coinci*. «Codex Aquilarensis». 28, 169-184.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2012). *Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media*. «Hispania Sacra». 64:130, 449-495.
- POSSAMAÏ, Marylène (2011). *Les miracles de saint Jacques: essai de définition de la vertu thaumaturgique du saint de Compostelle*. In VALLECALLE, Jean-Claude, dir. *Le livre de Saint Jacques et la tradition du Pseudo-Turpin. Sacralité et littérature*. Lyon: Pressés universitaires de Lyon, pp. 35-54. (CHAM; 24).
- SCHMITT, Jean-Claude (1994). *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Gallimard.
- SEROUX D'AGINCOURT, Jean Baptiste Louis Georges (1810-1823). *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*. Paris: Treuttel & Würtz. [Consulta realizada el 08-07-2021].
- SIGAL, Pierre André (1989). *Histoire et hagiographie: les Miracula aux XIe et XIIe siècles*. In *L'Historiographie en Occident du Ve au XVe siècle. Actes du Congrès de la SHMES, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 87. Rennes: Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest, pp. 237-257.
- SUMPTION, Jonathan (2003). *The Age of Pilgrimage: The Medieval Journey to God*. New Jersey: Hidden Spring.
- SUREDA I JUBANY, Marc (2012). *La imagen en el altar. Reflexiones sobre la localización, propiedades y utilidades de la imagen esculpida a partir de ejemplos catalanes del medievo*. «Codex Aquilarensis». 28, 75-94.
- SZAKÁCS, Béla Zsolt (2016). *The visual world of the Hungarian Angevin legendary*. Budapest: Central European University Press.

- TAÍN GUZMÁN, Miguel (2010). *Pervivencia y destrucción del altar de Gelmírez en la época Moderna*. In CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, coord. *Compostela y Europa: la historia de Diego Gelmírez*. Milán: Skira Editore; Xunta de Galicia, pp. 166-181.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel (2013). *Laltare dell'Apostolo e i riti jacopei nella cattedrale di Santiago de Compostela. Alcune immagini tra XIV e XIX secolo*. «Compostella. Rivista del Centro Italiano di Studi Compostellani». 34, 12-22.
- VALETTE, Jean-René (2011). *Écriture et théologie du «Miraculum» dans le «Livre des miracles de saint Jacques»: essai de définition d'une forme-sens*. In VALLECALLE, Jean-Claude, dir. *Le livre de Saint Jacques et la tradition du Pseudo-Turpin. Sacralité et littérature*. Lyon: Pressés universitaires de Lyon, pp. 15-33. (CHAM; 24).
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis Miguel; LACARRA, José María; URÍA RIU, Juan (1992). *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Pamplona: Gobierno de Navarra. 3 vols.
- VÁZQUEZ SANTOS, Rosa (2005). *Vida de Santiago el Mayor en el legendario húngaro de los Anjou: (Magyar Anjou legendárium)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

MILAGRE E DEVOÇÃO: O CONTRIBUTO DAS CRÔNICAS FRANCISCANAS PARA O ESTUDO DE IMAGINÁRIA DEVOCIONAL ENCONTRADA NO BRASIL (SÉCULOS XVI E XVII)

RAFAEL FERREIRA COSTA*

Resumo: *As crônicas franciscanas se destacam enquanto fontes para a historiografia brasileira ao preservarem a memória da Ordem dos Frades Menores no contexto colonial. Suas narrativas evidenciam aspectos da vida política, social e religiosa dos frades, enquanto contribuem para o preenchimento de lacunas deixadas pela ausência documental dos arquivos da referida ordem no Brasil. Este trabalho tem como enfoque as descrições feitas pelos cronistas acerca das imagens devocionais encontradas no território brasileiro, entre os séculos XVI e XVII, com destaque para as notícias que evidenciam milagres atribuídos às obras escultóricas. O objetivo é estabelecer relações entre a imaginária local com os espaços onde ocupavam (conventos e cidades), perceber a conexão que se constitui entre essas manifestações divinas e a espiritualidade franciscana, com a cultura local e a devoção dos fiéis, assim como refletir sobre o impacto que geram na construção do discurso sobre o legado franciscano nessas crônicas.*

Palavras-chave: *Crônicas franciscanas; Brasil colonial; Imagens devocionais; Milagres; Narrativas.*

Abstract: *The Franciscan chronicles stand out as sources for Brazilian historiography by preserving the memory of the Order of Friars Minor in the colonial context. Their narratives show aspects of the political, social and religious life of the friars, while they also contribute to fill the gaps left by the absence of documents in the archives of the Order in Brazil. This work focuses on the descriptions made by the chroniclers about the devotional images found in the Brazilian territory between the 16th and 17th centuries, with emphasis on the news that described miracles attributed to the sculptures. The goal is to establish a relation between the local imagination and the spaces the friars occupied (as convents and cities), to understand the connection between these divine manifestations and the Franciscan spirituality, the local culture and the faithful's devotion, as well as to reflect on the impact they create in discourses about the Franciscan legacy in these chronicles.*

Keywords: *Franciscan chronicles; Colonial Brazil; Devotional images; Miracles; Narratives.*

INTRODUÇÃO

A imaginária devocional marcou a arte sacra brasileira colonial enquanto intermediária litúrgico-devocional, cuja relevância histórico-artística ainda carece de pesquisas. Seu estudo foi integrado, desde o início do século XX, às campanhas em prol do estudo e recuperação do patrimônio colonial brasileiro. Nesse corpo investigativo, no artigo *O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas* (2013), Jens Baumgarten e André Tavares identificam historiadores como Germain Bazin, Robert Chester Smith,

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001. Email: rafael.fe.costa@gmail.com.

John Bernard Bury, Hannah Levy, Mário de Andrade, Lourival Gomes Machado, Eduardo Etzel e Maria Regina Emery Quites, que realizaram estudos sobre expressões artísticas brasileiras dos séculos XVI ao XVIII. A imaginária devocional está inclusa nesse acervo enquanto parte do patrimonial material, mas que também transita em aspectos da imaterialidade, quando se vincula às manifestações culturais dentro e fora dos espaços religiosos. As imagens se envolvem na mística cerimonial das igrejas e das capelas, assim como nas tradições populares, nas «crendices» e nos sincretismos praticados em diversas camadas da sociedade brasileira. Como atesta Vera Irene Jurkevics:

Tratava-se, sobretudo, de um catolicismo piedoso, santoral e festivo expresso nos exercícios de piedade individual e de comunicação com Deus, quase sempre intermediada por divindades, além da valorização dos aspectos visíveis da fé, através das cerimônias públicas dos sacramentos, das novenas, das trezenas, das rezas fortes, das romarias, dos te-déuns, das procissões cheias de alegorias, de que participavam centenas de pessoas, dos santos padroeiros, das devoções especiais às almas do purgatório e muitas outras, conforme a região¹.

Atendendo às necessidades da população local, essas imagens eram feitas em diversos materiais (autóctones ou importados), tamanhos e funções, para preencherem espaços religiosos e civis. O atraso em catalogar, organizar e preservar o patrimônio colonial brasileiro resultou em inúmeras perdas para o país. Para além das obras danificadas ou destruídas, muitas foram realocadas ou extraviadas de seus locais de origem, resultando em significativas perdas histórico-artísticas. Raphael Fabrino aponta que «poucas imagens das capelas e igrejas dos pequenos povoados do século XVI chegaram à atualidade, estando esses poucos exemplares espalhados por igrejas e museus da Bahia, São Paulo e Espírito Santo»². A difícil tarefa dos pesquisadores em reconectar as finas teias que ligam esses objetos podem ter como ponto de partida a inventariação dos acervos dos conventos e a busca por fontes documentais. Como, por exemplo, a catalogação realizada por Bartira Ferraz Barbosa, Débora Mendes e Maria Helena Assis sobre o tesouro artístico do Convento de São Francisco de Olinda (2008). As historiadoras identificaram 137 peças escultóricas³, entre imagens de vulto e de roca, relicários, urnas e cruzeiros, feitas em terracota, madeira, pedra calcária, gesso e metal, que estão datadas entre os séculos XVII e XX. As autoras se restringiram na sua catalogação, não adentrando no universo espiritual dos objetos no espaço.

¹ JURKEVICS, 2004: 26.

² FABRINO, 2012: 71.

³ BARBOSA, MENDES, ASSIS, 2008: 298-301.

Adentrar no universo das crônicas franciscanas brasileiras é um caminho alternativo para tais dificuldades, pois percorrem diversas memórias da ordem, cujas trajetórias permeiam amplos temas vinculados direta ou indiretamente aos religiosos. Tentar dar conta de tal amplitude está longe de ser alcançado em poucas páginas, mas podemos apontar aspectos desse universo através dessas obras. Neste artigo refletiremos sobre a imaginária devocional encontrada no Brasil, através das informações deixadas por frades franciscanos em suas crônicas, escritas durante o período colonial. Ressaltamos que muitas das imagens aqui apresentadas podem não se encontrar nos edifícios onde foram pensadas para estarem, ou já não se sabe qual o seu paradeiro atual. Para o enfoque deste artigo, partimos do entendimento do que seja uma crônica, escavamos trechos sobre imagens, seja como objeto artístico ou espiritual, para adentrar nas relações com a realidade colonial brasileira.

1. AS CRÔNICAS NA HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA FRANCISCANA

O conceito de «crônica» remonta à Antiguidade como termo («*chronos*») utilizado para se referir ao tempo. Adaptado como gênero histórico-literário, refere-se à construção textual cronológica, ou seja, de maneira linear com um objetivo final determinado. Anderson Reis e Luiz Fernandes destacam que a noção de crônica esteve diretamente relacionada com a definição de «História», e foi aplicada aos interesses dos Impérios ultramarinos como recurso discursivo de reconhecimento e validação histórica dos «sucessos públicos e políticos»⁴ no Novo Mundo. No contexto das ordens religiosas, o gênero se popularizou como recurso ao enaltecimento da Verdade cristã, tendo adquirido aderência entre os mendicantes:

*desde la Baja Edad Media, las provincias mendicantes hicieron uso de la crónica para guardar la memoria de los hechos que sus miembros realizaban por la salvación de las almas y para exaltar y promover el prestigio de sus instituciones, por lo que uno de los cargos más honoríficos en cada provincia era el de cronista*⁵.

Entre os séculos XVI e XVIII, o interesse pela racionalidade crítica levou historiadores a romperem os laços com as crônicas, tratando-as como fontes secundárias. O caso foi revertido no século XIX, quando o gênero passou por novas interpretações e todo o seu potencial histórico foi analisado. No Brasil, a trajetória franciscana foi retomada por novas pesquisas, cujas bases foram alicer-

⁴ REIS, FERNANDES, 2006: 25-26.

⁵ *Apud* REIS, FERNANDES, 2006: 27.

çadas nas crônicas da ordem. Tania Conceição Iglesias aponta que *A Ordem dos Frades Menores no Brasil: Resumo Histórico-Chronológico 1500-1924* (1924), de frei Samuel Tetteroo, se «trata de um relato da presença franciscana no Brasil desde sua descoberta até 1924 e utiliza como fontes, além das crônicas da ordem, dentre as quais as de Jaboatão são as mais citadas, apontamentos, registros e anotações elaborados por confrades»⁶. A historiadora destaca o papel da obra de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, cronista oficial da ordem no Brasil, que encerrou o ciclo de publicações da historiografia clássica franciscana.

Entre os séculos XVII e XVIII, as memórias da Ordem dos Frades Menores no Brasil foram registradas por membros da ordem — tanto religiosos que estiveram no país como aqueles que escreveram através de relatos⁷ — num conjunto de dez obras:

Tabela 1. Lista de obras da historiografia clássica franciscana no Brasil

	Obra	Ano	Autoria
01	<i>História da Missão Capuchinha na Ilha do Maranhão e Circunvizinhança</i>	1614	Frei Claude d'Abbeville
02	<i>Viagem ao norte do Brasil</i>	1615	Frei Yves d'Évreux
03	<i>Crônica da Custódia do Brasil</i>	1618	Frei Vicente do Salvador
04	<i>Narrativa da Custódia de Santo Antonio do Brasil: 1584-1621</i>	1637	Frei Manuel da Ilha
05	<i>Epítome da Província Franciscana da Imaculada Conceição no Brasil</i>	1730	Frei Apolinário da Conceição
06	<i>Primazia Seráfica na Região da América, Lisboa</i>	1732	
07	<i>Pequenos na Terra e Grandes no Céu</i>	1732-1754	
08	<i>Claustro Franciscano</i>	1740	
09	<i>Eco Sonoro: Biografia de Frei Fabiano de Cristo</i>	1748	
10	<i>Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Crônica dos Frades Menores do Brasil</i>	1752-1761	Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão

Fonte: IGLESIAS, 2011a: 126-129

No caso da *Narrativa da Custódia de Santo Antonio do Brasil: 1584-1621* (1637), frei Manuel da Ilha se detém em descrever a fundação dos conventos e algumas missões no Brasil, sendo as notícias sobre imagens muito escassas. Quanto a frei Apolinário da Conceição, sua ampla produção textual nos leva a

⁶ IGLESIAS, 2011b: 24-25.

⁷ Frei Manuel da Ilha escreveu a *Narrativa da Custódia de Santo Antonio do Brasil: 1584-1621* a pedido do ministro-geral da ordem frei Benigno de Gênova, em 1621. O cronista era membro da Província de Santo Antônio de Portugal e nunca esteve no Brasil. Sua obra foi publicada em 1637, com base em relatos de terceiros e textos precedentes, como a *Crônica da Custódia do Brasil* (1618), escrita por frei Vicente do Salvador e atualmente desaparecida — o que caracteriza a obra de frei Manuel da Ilha como a mais antiga da historiografia clássica franciscana de que se tem notícia. PACHECO, 2018: 3.

informações mais aprofundadas sobre imaginária em *Primazia Seráfica na Região da América* (1733) e *Claustro Franciscano* (1740). Entretanto, é frei Antônio de Santa Maria Jaboatão quem mais desenvolve a pesquisa histórica das províncias brasileiras, com descrições pormenorizadas, extraídas de todas as fontes que teve acesso. O *Novo Orbe Seráfico Brasílico* é a principal fonte aqui utilizada, afinal a obra de frei Jaboatão — como é conhecido — se configura na mais completa crônica sobre os franciscanos no Brasil. O frade foi eleito cronista oficial da ordem, em Capítulo Provincial de 1755⁸, e passou duas décadas realizando um prodigioso trabalho de recolha de dados, visitação dos conventos, acesso às documentações inéditas, além de preservar a memória de seus contemporâneos. O detalhamento de toda a trajetória franciscana até o século XVIII foi distribuída em cinco livros, sendo dois no primeiro volume e três no segundo, onde descreveu narrativas catequéticas, questões político-sociais e informações do patrimônio material (artístico e edificado) e imaterial. Ou seja, as obras clássicas da historiografia franciscana no Brasil adentram nos espaços conventuais, em episódios ligados à vida da ordem, obtemos informações de igrejas, capelas e altares, assim como imagens devocionais.

2. SOBRE AS DESCRIÇÕES

Os dados recolhidos nas crônicas franciscanas nos direcionam a episódios isolados, mas relevantes sobre a imaginária devocional. Ressaltamos que os cronistas não tinham o objetivo de catalogar e sistematizar o acervo artístico da ordem, sendo o frei Jaboatão quem mais se aproxima dessa abordagem ao tratar da fundação dos conventos franciscanos. Tomemos como exemplo o Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro (Alagoas), onde o autor detalha a construção do oratório da antiga vila de Alagoa:

No altar maior tem lugar no meyo, e ao pé do throno, a Imagem da Santa Magdalena, como titular desta caza; sendo taõbem a Padroeira da Villa; ao lado direito a do Serafico Patriarcha, e no da parte esquerda a do gloriozo Santo Antonio. Nos dous do Cruzeiro está no da parte da Epistola o Simulacro da Senhora da Conceição, e o da mesma Senhora com titulo do Desterro da parte do Evangelho, em o qual estão collocadas taõbem as Imagens, que representaõ este passo de Jesus Menino, e S. Joseph. Nelle tem sepultura Ignacio Vieyra, e sua mulher Mecia Barboza, e seos herdeiros por escriptura de 27 de Dezembro de 1660, tendo ornado o altar de todo o necessario, e assignando renda para o diante no rendimento de meia legoa de terra, oitenta vacas parideiras, e hum Escravo, o que depois se comutou em 25 arrobas de

⁸ ALMEIDA, 2012: 43.

açucar no Engenho, que levantaraõ na ditta terra os proprietarios. Desta mesma parte do Evangelho no corpo da Igreja está huã Capella com arco na parede pela parte de dentro por onde se entra. Foy feita por Joaõ de Araujo de Lima, e seo Irmaõ o P. Domingos de Araujo de Lima para nella se enterrarem, e seos Ascendentes, e Descendentes. No seo altar estaõ collocadas as duas Imagens dos Santos, de quem estes devotos tinhaõ os nomes; o Grande Baptista S. Joaõ, e o Patriarcha Saõ Domingos. Fez-lhes o Cobvento a data por escriptura de 14 de Fevereyro de 1709, hypotecando elles dous mil cruzados a juro, para ornato, e paramentos da ditta Capella⁹.

O trecho acima exemplifica muitas informações relevantes sobre o tema. Logo a princípio o cronista informa sobre o altar-mor, construído em 1689, e os altares colaterais e laterais, com seus respectivos santos. Entronizada no retábulo da capela-mor está a imagem de Maria Madalena, único edifício franciscano brasileiro onde a santa foi colocada como arauto, resultante da devoção local na antiga vila de Madalena de Sumaúma¹⁰. Afinal, como evidencia Vera Irene Jurkevics, o papel de patrono destaca «os santos padroeiros, considerados como mediadores especiais de uma cidade, região ou país ou ainda de determinados grupos humanos, como resultado de uma antiga tradição romana, pois o chefe patricio era juridicamente considerado patrono, em relação a seus clientes»¹¹. Nos altares colaterais, havia, no lado da Epístola, a imagem de Nossa Senhora da Conceição, e no lado do Evangelho, de Nossa Senhora do Desterro, do Menino Jesus e de São José, enquanto, na capela lateral (lado do Evangelho), estavam as imagens de São João Batista e São Domingos de Gusmão. Em todos os casos, o relato de frei Jaboatão revela os encomendantes dos altares (Ignacio Vieyra, Mecia Barboza; João de Araújo de Lima e Domingos de Araújo de Lima), cujo objetivo seria a garantia de seus sepultamentos no interior da igreja, assim como discrimina os acordos financeiros realizados pelos mandantes e os franciscanos para a obra e a responsabilidade dos mesmos em rezar pela alma dos que escolheram esta igreja como local de sepultura. Destacamos ainda a relação direta da devoção dos irmãos João e Domingos de Araújo de Lima, que está atrelada diretamente aos seus nomes de batismo.

A intervenção divina através das imagens, no entanto, permeia grande parte das descrições sobre a trajetória evangelizadora dos franciscanos, se manifestando de múltiplas formas e contextos. Seja através de aparições, vitórias em batalha, intervenções catequéticas — apresentadas mais adiante — ou intermédio diante de situações difíceis, como auxílios médicos, exemplificado no milagre do jovem

⁹ JABOATÃO, 1858: IV, 608-609.

¹⁰ Posteriormente denominada vila de Santa Maria Madalena da Alagoa do Sul e, atualmente, conhecida como cidade de Marechal Deodoro, no Estado de Alagoas.

¹¹ JURKEVICS, 2004: 119.

cego por bruxaria. Segundo frei Jaboatão o rapaz voltou a ver após aplicação do pó da imagem de madeira de Cristo do Convento de Santo Antônio de Sirinhaém (Pernambuco) nos olhos do enfermo¹². Outro intermédio divino foi acentuado por frei João de Nossa Senhora nas licenças expedidas pelo Santo Ofício para publicação do *Claustro Franciscano* (1740). O frade atesta que a existência desta obra, assim como *Pequenos na terra, Grandes no Céu* (1732-1754), se deu através das bênçãos dadas a frei Apolinário da Conceição pelas imagens de Nossa Senhora e dos Santos Diogo de Alcalá, Pascoal Bailão e Salvador de Horta. O episódio ocorreu no Convento de Santa Maria de Jesus de Xabregas (Lisboa), como afirmou o ministro-geral da ordem:

Naõ foy outra cousa, senaõ a muita fé, com que este taõ erudito, como bem inclinado Religioso se pegou com a devotissima, e venerabilissima Imagem da Madre de Deos, cuja Casa frequenta todos os Sabbados, supplicando-lhe continuamente, que o ajudasse nesta difficilima empreza, o que fez tambem aos tres Santos Leigos Diogo, Pascoal, e Salvador, que em tres Imagens perfectas, e milagrosas se veneraõ todos tres juntos em hum Altar da Igreja deste Real Convento de Santa MARIA de JESUS de Xabregas¹³.

O papel da Virgem enquanto intercessora é tema recorrente na vida dos religiosos franciscanos, mas é o auxílio dos três santos que se destaca pela sua singularidade. Além da reconhecida devoção de São Diogo de Alcalá e São Salvador da Horta como taumaturgos, o Ministro Geral enaltece a história de São Pascoal Bailão pelos seus escritos como teólogo escolástico, místico, moral, dogmático, historiador e poeta. Ou seja, as bênçãos são prestadas por santos ligados à intelectualidade e às manifestações miraculosas. Destaquemos que o caso ocorreu em Portugal, onde sua veneração é recorrente, o que justifica a devoção prestada por frei Apolinário da Conceição ser algo excepcional no universo franciscano brasileiro, mas pertinente neste artigo quando observamos que a própria elaboração das crônicas está diretamente imersa na mística da imaginária devocional desde sua gênese.

3. ENTRE A MEDIAÇÃO E A DOCTRINA

A imaginária devocional se envolveu profundamente com a realidade colonial brasileira e suas necessidades temporais e espirituais. A taumaturgia levava ao crescente culto popular dos santos milagreiros contra doenças, fenômenos meteo-

¹² JABOATÃO, 1858: IV, 509-511.

¹³ In CONCEIÇÃO, 1740.

rológicos ou crises financeiras¹⁴, como Nossa Senhora do Bom Parto (ou do Ó) contra a morte no parto, Santo Onofre contra a fome, São Roque contra as pestes ou Santa Bárbara contra tempestades e incêndios. Esta última reflete a realidade sincrética do cotidiano colonial ao ser importada de Portugal e, posteriormente, associada à orixá Iansã¹⁵. Afinal, a convivência entre indivíduos de origens e culturas distintas no Brasil levou muitos(as) santos(as), beatos(as) e mártires a serem adaptados à nova realidade. Tal sincretismo é um dos exemplos da constante rixa da Igreja às manifestações populares que deturpavam os valores cristãos, sendo alvo de crítica no Concílio de Trento e combatidos pelos bispados. A distância entre a Igreja e a América, intensificada pelo Padroado Régio e a liberdade ofertada pela Coroa, levaram a manifestações religiosas que se distanciavam dos dogmas católicos. Para dar conta de procissões, romarias, novenas, confrarias e irmandades, onde mesclavam-se interesses do povo (sejam portugueses proprietários de terras, índios ou negros escravizados), a diocese da Bahia realizou um sínodo, cujo resultado foi a adaptação das *Constituições Sinodais de Lisboa* à realidade local. O resultado foi a publicação, em 1707, das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. A obra foi realizada por D. Sebastião Monteiro de Vide e integrou o conjunto de regulamentações canônico-pastorais sobre a vida e as práticas cerimoniais, dentre elas a orientação para a fabricação e culto às imagens devocionais. Em 2019, Danilo Pinto dos Santos atesta que:

O Concílio de Trento responderá ao problema, censurando a idolatria e reafirmando, peremptoriamente, a necessidade de prestar o culto aos santos. Reiterando as chamadas dulia (veneração aos anjos e santos) e hiperdulia (veneração à Virgem Maria) na vida da Igreja, o concílio apresenta uma normatização que, em um só tempo, contesta a Reforma Protestante e orienta a produção da imaginária sacra. A orientação baseou-se nos seguintes pontos: a intercessão dos santos, sua invocação, o culto às relíquias e o uso legítimo das imagens; a veneração dos santos e mártires; o culto de latria (Jesus Cristo), hiperdulia (Virgem Maria) e dulia (Santos); o papel pedagógico da arte sacra; e o controle da representação¹⁶.

No trecho acima, o historiador não apenas destaca a preponderância dada pelo Concílio de Trento a Cristo, cerne das práticas litúrgicas, à Virgem e aos santos, intercessores, como também destaca o combate contra as ameaças à cristandade. Sejam contra os islâmicos, os hereges, os pagãos ou os gentios, a história da Igreja foi permeada por sucessivas batalhas pela manutenção da fé católica. No contexto colonial português, os séculos XVI e XVII foram marcados pela cons-

¹⁴ JURKEVICS, 2004: 150.

¹⁵ Divindade de origem lorubá, Iansã (também conhecida como Oyá), é associada ao fogo, raios, ventos e tempestades, além da cor vermelha, resultando na assimilação com Santa Bárbara.

¹⁶ SANTOS, 2019: 445-446.

tante — e conflitante — relação com os nativos, enquanto lidavam com os ataques dos calvinistas franceses e holandeses no litoral brasileiro, o que se reflete na produção das imagens devocionais:

*Os critérios de produção artística apresentados nas Constituições Primeiras se relacionam à três realidades da Igreja presentes no ultramar português, a saber, à educação cristã da comunidade crente, ao combate às heresias da Reforma Protestante e práticas heterodoxas da vida de fé e aos excessos constatados na produção da imagi-nária sacra, pelo estilo da época ou gosto do artista*¹⁷.

Os dois primeiros direcionamentos apontados por Danilo dos Santos nas *Constituições* são temas comuns nas descrições das imagens devocionais nas crônicas franciscanas. Afinal, a Ordem dos Frades Menores participou ativamente da história nacional, seus missionários «circulaient dans toutes les couches sociales et étaient en contact avec des gens de toute origine qu'ils soient Indiens, Blancs, Noirs, ou Pardos»¹⁸. Ou seja, atuaram na evangelização dos nativos, auxiliaram nas dinâmicas político-sociais dos colonos portugueses, assim como estiveram presentes em episódios bélicos (ataques indígenas, franceses e holandeses), orientando e animando o espírito dos militares. Como indica Anna Maria de Carvalho:

*Quer sob a forma contida e hierática do Maneirismo, dramaticamente expandida, do Barroco, ou refinada, do Rococó, todas essas imagens são de grande efeito doutrinário, quer pela força que emanam na representação do sofrimento, da pureza, do exemplo de vida virtuosa, de pobreza e, muitas vezes de martírio, uma santificação promovida pela Igreja Católica, através da Contra Reforma, como um caminho pelo qual o fiel poderia estabelecer um elo com o Divino*¹⁹.

Quanto aos índios, desde 1500 que os franciscanos atuaram diretamente na conversão dos ditos gentios. Quando frei Henrique de Coimbra realizou a primeira missa no Brasil, o frade marcou o princípio da cristianização na então Terra de Santa Cruz. Em 1585, frei Melchior de Santa Catarina funda a Custódia de Santo Antônio do Brasil, institucionalizando a catequese franciscana no litoral brasileiro. No mesmo ano foi construído o primeiro dos 29 conventos espalhados por todo o litoral brasileiro, em Olinda. Os demais foram distribuídos entre 13 na província de Santo Antônio do Brasil (Nordeste), 13 na província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro (Sudeste) e 3 nos Comissariados do Grão-Pará e Maranhão (Norte). Sob a administração desses conventos foram instaladas

¹⁷ SANTOS, 2019: 449.

¹⁸ ALMEIDA, 2012: 22.

¹⁹ CARVALHO, 2009: 26.

missões no interior dos aldeamentos, com o intuito de inserir o cristianismo na cultura local, catequisar as crianças e combater qualquer comportamento que ferisse os valores católicos. Alguns episódios foram marcados pela manifestação divina que auxilia os Frades Menores junto aos nativos, como na *Primazia Seráfica na Região da América*, onde identificamos a participação da imagem de Cristo na unção de um índio batizado, mas que continuava seguindo os hábitos «getílicos»:

Foy o segundo, que achando-se entre os mesmos Gentios hum, que sem se dar a conhecer, já era bautizado, e havia morado na Villa de Santos, daqui fugindo para os mesmos Certões em que nascera, seguia os mesmos costumes em que se criara, mas adoecendo mortalmente, foy chamado este Padre [frei Cosme] para que o puzesse em caminho de salvaçãõ. Empregado já nesta diligência, se declarou o moribundo, referindo-lhe o que se tem exposto, e pedindo com grandes demonstrações de arrependido, que o confessasse; absolto da apostasia, e também dos pecados por meyo da Confissão, pegou na Imagem de Christo crucificado, e com grandíssimos sinaes de predestinado, rendeo ao Senhor seu espirito, deixando a seu Confessor obrigado a render ao mesmo Senhor repetidas graças pelas que concedia às suas criaturas, como se vio com esta²⁰.

No relato, frei Apolinário da Conceição destaca como a imagem de Cristo serviu de mediador no sacramento da extrema-unção, onde «Todos os feis Christãos, que tiverem discrição, e malicia para peccar, são capazes deste Sacramentos, e o devem receber, estando enfermos tão gravemente»²¹. D. Sebastião Monteiro de Vide indica que é comum a presença da cruz no sacramento — sendo carregada por um clérigo —, assim como os Santos Óleos benzidos pelo bispo. Outro episódio que evidencia o fervor devocional ocorreu em Vila Velha, na Bahia, com a imagem de Nossa Senhora da Graça. O episódio miraculoso ocorreu em meados do século XVI, mas seu impacto se reverberou por gerações. A Virgem havia visitado a índia Catarina Álvares Paraguaçu, esposa de Diogo Álvares Correia (o Caramuru), em seu sonho, pedindo-lhe que a encontrassem entre os destroços do naufrágio de uma embarcação castelhana no litoral baiano. Após diversas buscas, a escultura foi encontrada numa caixa de madeira — indicativo do modo como eram transportadas — e foi colocada numa capela de taipa, a primeira da capitania da Bahia. Além do local onde a imagem se encontra atualmente, frei Jaboatão nos indica aspectos da materialidade como a sua origem castelhana, sua confecção em madeira e suas dimensões, dado escasso nas crônicas. No que tange ao espiritual, a narrativa evidencia a demonstração da força da fé entre os indígenas, cristalizada na devoção de Catarina Álvares, e que resultou no culto à Virgem da Graça. A capela onde a imagem foi colocada foi doada aos

²⁰ CONCEIÇÃO, 1733: 73-74.

²¹ VIDE, 1853: 82.

benedictinos na década de 80 do século XVI, e ali a princesa indígena foi enterrada, enquanto a santa passou a receber veneração dos fiéis com adornos e ex-votos:

*collocada no Altar da Capella mayor, e para mais culto, e veneração cuberta no seu nicho com hum véo rico, e todo o adorno competente, e que se deve a taõ prodigioso simulacro, e em todo o tempo milagroso, como publicação pendentes das paredes os varios troféos da sua piedade*²².

No combate aos opositores da cristandade, os cronistas também atribuíram vitórias ao apoio dos santos e santas, como conta frei Manuel da Ilha sobre a imagem de Santo Antônio de Arguim. Durante uma viagem à Bahia, em 1595, uma esquadra francesa de 12 velas atacou a ilha africana de Arguim. Em meio a pilhagem e destruição do forte, os invasores recolheram para si alguns objetos, como a imagem de Santo Antônio, cuja narrativa destaca a vingança de Deus perante os hereges protestantes que desrespeitaram seu santo. Durante a viagem, os franceses depredaram a imagem com golpes de espada, arrastaram-na pelo convés e lançaram-na aos cães para satisfação de seu «escárnio iconoclasta». A força divina respondeu ao sacrilégio arruinando os mantimentos e causando a morte de muitos tripulantes e a prisão de outros em Salvador. A imagem apareceu em pé na praia — sem auxílio humano —, ao que foi reconhecida a vingança divina²³. Moreno Pacheco analisa tal relato e suas consequências para a sociedade soteropolitana²⁴ em seu artigo *Cronista de uma custódia distante: fr. Manuel da Ilha e sua narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil (1621)* (2018). O pesquisador dedica parte de sua investigação às transcrições compiladas por frei Manuel da Ilha, e sua importância para o entendimento das motivações por trás da eleição de Santo Antônio de Arguim como padroeiro da cidade de Salvador, além do surgimento da confraria do santo:

*O culto a santo Antônio, “martelo dos hereges”, cristalizava-se nesta invocação baiana pelo aniquilamento da esquadra francesa e pela proteção concedida à cidade da Bahia, onde os sobreviventes foram torturados e enforcados. Mas continuaria sendo ativado nas lutas com holandeses ao longo do século XVII, enraizando uma dupla vinculação, política e religiosa, ao modo daquela identificada na festa de Corpus Christi por Beatriz Catão. A eleição de Antônio como padroeiro ainda promoveria efeitos políticos ao equiparar a cidade da Bahia a Lisboa, também protegida pelo santo, num momento em que a cabeça do Estado do Brasil via sua capitalidade fortalecida e seu prestígio aumentado*²⁵.

²² JABOATÃO, 1858: I, 52.

²³ ILHA, 1975: 33-42.

²⁴ Termo gentílico para àqueles que nascem em Salvador.

²⁵ PACHECO, 2018: 12-13.

Caso similar ocorreu no Convento franciscano de Nossa Senhora da Penha de Vila Velha (Espírito Santo), onde a imagem da Virgem foi trasladada, durante os ataques holandeses, para o Convento de São Francisco de Vitória. Por intermédio da Senhora da Penha e dos Santos Mártires Tebanos — padroeiros de Vila Velha — os vila-velhenses obtiveram a vitória, resultando na construção de um altar e uma confraria no Convento da Penha²⁶. Ou seja, a taumaturgia dos santos, em favor dos portugueses, gerou manifestações populares que, apesar de criticadas pela Igreja, demonstravam a devoção dos seus fiéis.

É curioso notar que os conflitos que causaram tamanhos danos ao patrimônio sejam os mesmos que nos levaram a ter notícias de imagens, permitindo a realização de pesquisas históricas. No tocante às crônicas, esse período de instabilidade afetou a visão dos franciscanos, pois, como frei Marcos de Almeida destaca, os 24 anos de presença holandesa no Nordeste ainda eram feridas abertas na memória local. O sermão proferido por frei Jaboatão, em 27 de janeiro de 1731, para a celebração da Restauração de Pernambuco (1654), evidencia o olhar sobre os holandeses como hereges, inimigos da fé católica:

Son but était d'abord de démontrer que la Restauração de Pernambuco avait été une victoire du catholicisme sur les protestants « hérétiques ». Inspiré par une vision providentialiste, Frère Jaboatão était sûr que la victoire pernamboucaine avait été guidée par la main de Dieu. [...] Les Hollandais, au contraire, étaient des hérétiques, des ennemis de la foi catholique, des usurpateurs²⁷.

Portanto, frei Jaboatão corrobora esses valores tridentinos presentes nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, que, assim como os demais cronistas, foram ataçados pelo espírito missionário da ordem e pela memória negativa da presença holandesa no Nordeste. O resultado é a utilização das imagens sacras como recurso discursivo, ou seja, as suas descrições carregam, nas crônicas franciscanas, camadas de informações que vão desde o sentido da materialidade (localidade, materiais, formas), passando pelo devocional (taumaturgia, manifestações de fé e cerimônias) até alcançar o político (combate aos pagãos, hereges e qualquer ameaça à cristandade). Tal dimensionalidade evidencia o relevante papel que essas crônicas, escritas entre os séculos XVII e XVIII, têm para desvelarmos aspectos da realidade colonial brasileira sobre a devoção às imagens, soterradas por séculos de esquecimento, extravio e destruição. Reiteramos que este artigo buscou analisar aspectos do tema, sendo ainda necessário explorar e destacar inúmeras outras questões pertinentes a historiografia franciscana no Brasil Colônia.

²⁶ JABOATÃO, 1858: II, 92-93.

²⁷ ALMEIDA, 2012: 25.

FONTES

- CONCEIÇÃO, Apolinário da (1733). *Primazia seráfica na regiam da América, novo descobrimento de santos, e veneráveis religiosos da ordem Seráfica, que ennobrecem o Novo Mundo com suas virtudes, e acçoens*. Lisboa: Oficina de Antonio de Souza da Silva.
- CONCEIÇÃO, Apolinário da (1740). *Claustro Franciscano, erecto no dominio da Coroa Portuguesa, e estabelecido sobre dezeseis Venerabilissimas Columnas*. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca.
- FABRINO, Raphael João Hallack (2012). *Guia de Identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: PEP/MP/IPHAN.
- ILHA, Manuel da (1975). *Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil (1584-1612)*. Introdução, notas e tradução de Ildefonso Silveira. Petrópolis: Editora Vozes.
- JABOATÃO, Antônio de Santa Maria (1858). *Novo orbe seráfico brasílico ou chronica dos frades menores da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense, vols. I-IV.
- VIDE, Sebastião Monteiro de (1853). *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Tipografia de Antônio Louzada Antunes.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Marcos Antônio de (2012). «*L'Orbe Seráfico, Novo Brasilico*»: *Jaboatão et les franciscains à Pernambouc au XVIIIe siècle*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. Tese de doutoramento.
- BARBOSA, Bartira Ferraz; MENDES, Débora; ASSIS, Maria Helena (2008). *Acervos históricos e artísticos: Convento de São Francisco de Olinda*. «Revista Lusófona de Ciências da Religião». VII:13/14, 289-309.
- BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André (2013). *O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas*. «Perspective». 2, 1-22.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de (2009). *Os conventos e igrejas franciscanas do Nordeste Brasileiro no período colonial. Urbanismo-Arquitetura-Artes Plásticas*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. *Os franciscanos no mundo português. Artistas e obras I*. Porto: CEPSE, pp. 17-35.
- IGLESIAS, Tania Conceição (2011a). *Fontes Franciscanas: Historiografia clássica da Ordem do Brasil Colonial*. «Revista Histedbr On-line». 41, 125-135.
- IGLESIAS, Tania Conceição (2011b). *Fontes Franciscanas: Historiografia franciscana brasileira*. «Revista Histedbr On-line». 41, 23-38.
- JURKEVICS, Vera Irene (2004). *Os santos da Igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Tese de doutoramento.
- PACHECO, Moreno Laborda (2018). *Cronista de uma custódia distante: fr. Manuel da Ilha e sua narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil (1621)*. «Revista de História». 177, 1-32.
- REIS, Anderson Roberti dos; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira (2006). *A crônica colonial como gênero de documento histórico*. «Ideias — UNICAMP». 13:2, 25-42.
- SANTOS, Danilo Pinto dos (2019). *Crítérios para produção de arte sacra imaginária no Brasil colonial, a partir das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. «Temporalidades». Ed. 30. 11:2, 444-460.

IMAGENS DE SANTA CECÍLIA NA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVII E XVIII: DEVOÇÃO, USOS E FUNÇÕES, FONTES E MODELOS*

SÓNIA DUARTE**

Resumo: *O levantamento da iconografia musical na pintura portuguesa que temos levado a cabo nos últimos anos revelou-nos um número considerável de espécimes com a representação de Santa Cecília, sobretudo, na zona norte e centro do país. Padroeira da música de acordo com um discutível relato biográfico que nos indica que a virgem ouvira durante a sua boda o som de música divina, Santa Cecília aparece-nos representada em caixotões do hagiológico estrategicamente colocados nos tectos de cenóbios, igrejas, capelas públicas e particulares. Partindo da organização da imagem em sete tipologias predominantes, elencaremos aspectos relativos à sua devoção, apontando as fontes e modelos usados pelas oficinas de pintura na sua representação, assim como os usos e funções da imagem ceciliana em território nacional. Trata-se do primeiro levantamento e estudo da imagem de Santa Cecília em Portugal, naturalmente incompleto.*

Palavras-chave: *Iconografia musical; Santa Cecília; Pintura; Portugal.*

Abstract: *The survey of musical iconography in Portuguese paintings that we have been carrying out in recent years has revealed a very considerable number of specimens with the representation of Santa Cecilia, especially in the north and center of the country. Patroness of music according to a debatable biographical account that indicates the virgin heard during her wedding the sound of divine music, Santa Cecilia appears to us represented in hagiological strategically placed on the ceiling of coenobias, churches, public and private chapels. Starting from the organisation of the Cecilian image in seven predominant typologies, we will list aspects related to her devotion, sources and models used by painters in representations, as well as the uses and functions of the Cecilian image in Portugal. This first survey and study of the image of Santa Cecilia in Portugal is naturally incomplete.*

Keywords: *Music iconography; Saint Cecilia; Painting; Portugal.*

* A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

** ARTIS — Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Email: soniamariaduarte@campus.ul.pt.

Doutoranda em História da Arte com a tese *Imagens de Música na Pintura do Tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)* (FLUL) e bolsista FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP (SFRH/BD/118103/2016). Mestre em Ciências Musicais, ramo da Musicologia Histórica (FCSH/UNL), mestre em Ensino da Educação Musical (ESE/IPP), estudou História da Arte (FLUP), Música (Conservatório de Música do Porto) e Conservação e Restauro de Pintura (Camera di Commercio Italiana). A autora agradece a Rui Sousa e a Gonçalo Duarte Sousa; a Eduardo Magalhães; aos directores e conservadores dos museus citados; aos colecionadores particulares; aos guardado-res de chaves de santuários, capelas e igrejas; a Dom Pio Alves, Hugo Cálão e Fátima Eusébio; ao padre Manuel Mário Ferreira; ao juiz Carlos Teixeira de Brito e à Irmandade Rainha Santa Mafalda; a Jorge Melo; ao padre Sousa Lara; ao padre Ricardo Oliveira e a Ricardo Silva.

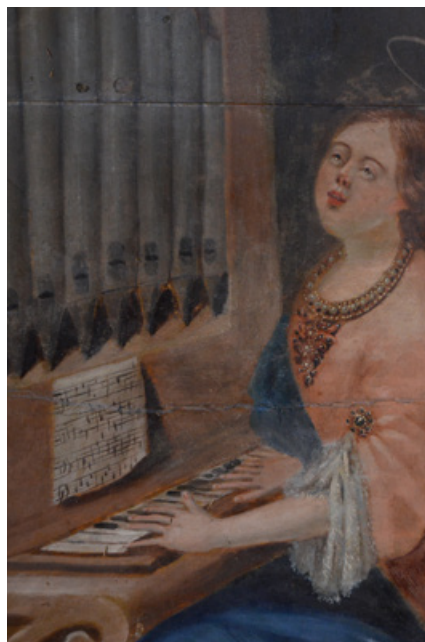


Fig. 1. *Santa Cecília* (pormenor), 1743, Manuel Cerqueira Mendes e oficina; caixa do órgão do Mosteiro de Arouca¹

1. A IMAGEM DE SANTA CECÍLIA

Santa Cecília (c. III d. C.), cristã patrícia, *intacta sponsa*² e mártir de berço acontioso, é a padroeira da música e dos músicos de acordo com um discutível relato biográfico presente na crónica medieval *Passio sanctae Caeciliae virginis martyris Romae*³. A narrativa épica inicia com uma revelação. Na noite de núpcias e na companhia do *Angelus Dei* que lhe aparecera durante a boda de matrimónio, Cecília revelara a Valeriano o voto de castidade perpétua que fizera com Deus. Face ao exposto, o esposo compreende que aquele matrimónio, ainda que legítimo, não pode ser levado avante e aceita a pudicícia eterna de Cecília, convertendo-se à religião cristã através do baptismo. Uma passagem específica da *Passio*⁴ clarifica o leitor de que, durante a boda e na presença do anjo, Cecília

¹ As figuras 1, 5, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26 e 27 são da autoria de Sónia Duarte, autora deste artigo.

² No capítulo próprio em *The Canterbury Tales [Os Contos da Cantuária]*, de Geoffrey Chaucer (1387), Cecília é adjectivada como «heavenly lily for her Chaste virginity». CHAUCER, 2003 [1387].

³ Crónica escrita nos finais do século V d. C. de que existe uma tradução de Antonio Bosius, a que aqui seguimos. Vide BOSIUS, *trad.*, 1600. (Estudos relativamente recentes da historiadora francesa Cécile Lanéry indicam que a *Passio* pode ter sido originalmente redigida pelo monge romano Arnobius o Jovem, dada a precisão com que todos os locais são referidos). Não se conhecem mais relatos coevos sobre Cecília, nem mesmo a obra do século IV *Depositio Martyrum*, a mais recuada lista de mártires romanos, lhe faz alusão.

⁴ As várias versões recolhidas pelos jesuítas bolandistas, entre eles, Hippolyte Delehaye, encontram-se na compilação Bibliotheca Hagiographica Latina (BHL).

«Et cantantibus organis, in corde suo soli Deo decantabat dicens»⁵, isto é, ouvira o som dos órgãos tangidos pela corte celestial, elevando, naquele momento, o olhar para o Céu e dirigindo a Deus uma oração cantada no silêncio do seu coração: «Fiat Domine cor meum immaculatum ut non confundar», isto é, *Senhor, faça o meu coração puro para que nunca se confunda*. Este trecho e o equívoco filológico desencadeado pelas palavras «Et cantantibus organis» originou a interpretação errónea de que Cecília seria ela própria tangedora de órgão⁶. Pelo meio da narrativa lendária é dito que também Tibúrcio, irmão pagão de Valeriano, aceita ser baptizado. Descoberto o ultraje, Turcio Almachius, o «prefetto del Pretorio di Roma», manda persegui-los e condená-los à morte juntamente com Máximo, carrasco incumbido da decapitação dos patrícios convertidos. A virgem Cecília fora julgada à parte e torturada com águas e vapores quentes. Não sucumbindo à dor, fora decapitada com três golpes, tendo perecido ao terceiro dia de agonia. A sua casa fora transformada em lugar de culto⁷. A 20 de Outubro de 1599⁸, o corpo de Cecília fora encontrado incorrupto⁹ aquando da abertura do túmulo na Basílica de Trastevere em Roma, ao tempo do papa Clemente VIII (1592-1605), e esculpido por Stefano Maderno (1576-1636). Escultor de recursos, mas de parca obra, Maderno haveria de materializar em mármore o que supostamente vira no sepulcro aberto, imortalizando o corpo de Santa Cecília em posição fetal e coberto de tecido¹⁰ que pode ser observado no altar-mor da Basílica de Trastevere (Fig. 2).

A lenda hagiográfica fora incluída nalgumas compilações a partir do século XIII, como na *Lenda Áurea* de Jacopo de Voragine (1228-1298)¹¹. Aqui é relatado que a primeira festividade em honra de Cecília se havia realizado a 22 de Novembro do ano 545¹², dando a devoção origem a uma série de usos e funções, como veremos *infra*.

⁵ BOSIUS, *trad.*, 1600: fl. 3.

⁶ BOSIUS, *trad.*, 1600; COOK, *ed.*, 1898; MIRIMONDE, 1974; CONNOLLY, 1994; LANÉRY, 2009; FARMER, 2011.

⁷ Ao que parece, por uma comitente cristã também chamada Cecília. *Vide* notas de rodapé 3 e 4.

⁸ BOSIUS, *trad.*, 1600: fl. 166 e ss.

⁹ Ainda que se tenha desintegrado pouco depois devido ao contacto com o ar. *Vide* FARMER, 2011: 84.

¹⁰ Como descrito em BOSIUS, *trad.*, 1600: fl. 172 e ss. *Vide*, também, a descrição feita em *The Canterbury Tales* (1387) da autoria de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400).

¹¹ Estranha-se, no entanto, que não seja referida nos martirólogos como o de Jerónimo de Praga (1379-1416). No entanto, tal pode explicar-se pela circulação de relatos lendários coevos que indicavam que aquele corpo correspondia não ao da nobre romana Cecília mas ao da nobre romana Beatrice Cenci (1577-1599), que, vítima de repetidos estupro, fora cúmplice da morte do predador, seu pai Francesco Cenci, e posteriormente condenada por parricídio e decapitada em frente ao Castelo de Sant'Angelo, a mando do papa Clemente VIII. A lenda serviu de *leitmotiv* a vários artistas, incluindo Caravaggio na representação *de Judite Decapitando Holofernes* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma).

¹² VORAGINE, 2004.



Fig. 2. *Santa Cecília*, 1599, Stefano Maderno; Basílica de Santa Cecília, Trastevere

Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl>

2. ICONOGRAFIA DE SANTA CECÍLIA: DEVOÇÃO, USOS E FUNÇÕES

Foi durante o Renascimento italiano que se fundou pela bula papal *Ratione congruit* a célebre Accademia Nazionale di Santa Cecilia¹³, escola destinada a apoiar os profissionais e compositores de música sacra residentes em Roma, acção que se replicaria noutras cidades europeias. Sem carácter de exaustividade, aponte-se o estabelecimento da Irmandade de Santa Cecília no Convento do Espírito Santo da Pedreira no ano 1603¹⁴, incumbida de controlar a actividade dos instrumentistas e cantores inscritos na cidade de Lisboa. A irmandade, protegida pela realeza¹⁵ e alta aristocracia e largamente referida de forma laudatória por viajantes estrangeiros — Marc Marie¹⁶, Richard Twiss¹⁷ ou William Beckford¹⁸ —, contava entre as suas actividades com a produção de festas de relevo sacro-musical «cheias de luzimento¹⁹» em honra de Santa Cecília ao dia 22 de Novembro, nela participando centenas de músicos.

¹³ Desde a sua fundação em 1584, a Congregazione di Santa Cecilia, depois Accademia, acolheu compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Gregorio Allegri (1582-1652), Arcangelo Corelli (1653-1713), Domenico Scarlatti (1685-1757), entre outros.

¹⁴ VIEIRA, 1900; SCHERPÉREEL, 2004: 170-179; ESPOSITO, 2011: 119-146; SÁ, 2008: 47-125.

¹⁵ Incluindo D. José I e D. Maria I.

¹⁶ BOMBELLES, 1979 [1786-1788].

¹⁷ TWISS, 1775.

¹⁸ BECKFORD, 1834.

¹⁹ VIEIRA, 1900.

No Porto, os Professores da Arte da Música haviam fundado em 1612 a Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília no Recolhimento do Anjo²⁰ (ou Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel). Os «Estatutos» da irmandade foram primitivamente elaborados em 1623, aperfeiçoados em 1797²¹, e assentavam em três princípios básicos: a defesa da profissão de músico e do ensino da arte dos sons, excluindo os não examinados; a promoção do culto a Nossa Senhora e de Santa Cecília na Invicta²²; a caridade e o socorro espiritual e temporal²³. De acordo com a memória descritiva presente no documento, as festividades em honra de Santa Cecília prolongavam-se por três dias e culminavam ao dia 22 de Novembro, sendo enriquecidas com cânticos, missa, sermão, procissão e solmização no coreto (Fig. 3).

Sobre os eventos parenéticos, atente-se em alguns exemplos. No ano de 1684, o reverendíssimo padre mestre frei Fernando de Santo Agostinho pregava no Real Convento de Odivelas um *Sermam de Santa Cecilia*²⁴. No dito discurso, o frade hieronimita evocava a virgem santa como a mais devota e seguidora de Nossa Senhora²⁵ e a mais «destra e celeste cantora»²⁶, possuidora de uma «voz Divina»²⁷ mais afinada que a de todos os anjos celestes. Entre os cânticos cecilianos de louvor a Jesus Cristo, «o divino cantor-mor»²⁸, contava-se «Domino decantabat, dicens fiat cor meum [inmaculatum ut non confundar]»²⁹. O dito *Sermam* elencava, ainda, uma série de actos laudatórios. Entre eles, o já referido auxílio de Cecília na conversão de almas

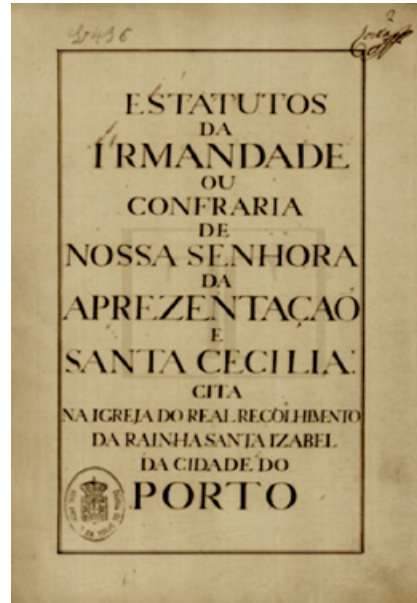


Fig. 3. Frontispício dos Estatutos, 1797
Fonte: ANTT

²⁰ Construída sobre a Ermida do Anjo S. Miguel e fundada por D. Elena Pereira em 1673. Cf. *Estatutos* em ANTT. *Ministério do Reino*, liv. 496.

²¹ ANTT. *Ministério do Reino*, liv. 496.

²² Aceitando, por isso, homens e mulheres que não estivessem ligados à profissão de músico, mas fossem considerados dignos pela corporação.

²³ Cf. *Estatutos* em ANTT. *Ministério do Reino*, liv. 496. As despesas eram asseguradas pelos professores de música da cidade, por alguns oficiais da Alfândega e por pessoas nobres.

²⁴ *Sermam de Santa Cecilia* [...], [1684].

²⁵ *Sermam de Santa Cecilia* [...], [1684]: 6.

²⁶ *Sermam de Santa Cecilia* [...], [1684]: 3-4.

²⁷ *Sermam de Santa Cecilia* [...], [1684]: 5-6.

²⁸ *Sermam de Santa Cecilia* [...], [1684]: 6.

²⁹ Isto é, *Cantava ao Senhor, dizendo tornai o meu coração puro para que não seja confundida.*

idólatras, possuidoras de vozes desafinadas e dissonantes que ao escutarem a sua voz melodiosa entravam num compasso de fé. Em 1718, um *Sermão da insigne cantora, gloriosa virgem, e portentosa martyr Santa Cecília prégado na solemnidade que lhe consagram os Cantores da Corte na Parochial de Santa Justa nesta Cidade de Lisboa Occidental*³⁰ fora oferecido pelo padre João de São Bernardo Mostarda a dona Teresa de Bourbon (1680-c.1743), honrada melómana, casada naquele ano em segundas núpcias com o diplomata Diogo de Mendonça Corte-Real (1658-1736).

Quanto às composições poéticas em honra de Santa Cecília³¹, sobejaram à voragem do tempo as cantigas medievais do jogral Martim de Ginzo (século XIII)³², que lhe evocara virtudes:

*Treides, ai mia madr', em romaria/orar u chamam Santa Cecília,/e louçana irei,/ca já i est o que namorei,/e louçana irei*³³.

Também um poema-esconjuo parece reforçar a função protectora de Santa Cecília, em Oliveira de Azeméis:

*Pela serra da Naia passei*³⁴,/Bichos e bichas, sapos e cobras matei./Santa Cecília encontrei,/Três filhas tinha,/Uma pela água abaixo,/Outra pela água acima,/Outra foi visitar Nossa Senhora/E le perguntou que remédio li daria./— Talha-la “rosa vermelha”,/Que le come e dói e prói,/Com sal do mar/E água da fonte/E erva do monte,/Com poder de Deus e da Virgem Maria,/E todos os santos e santas./Em louvor de S. Pedro e de S. Paulo,/Em louvor de S. Silvestre,/Que tudo que eu fizer tudo preste³⁵.

Quanto às igrejas e cenóbios com as invocações de Santa Cecília, citemos alguns. Na diocese de Bragança-Miranda, a Igreja de Santa Cecília sita na fregue-

³⁰ Neste *Sermam*, Santa Cecília é adjectivada como a mais «insigne cantora e portentosa Virgem» (fl. 9) ou «Cantora Suprema [...] Angelica Mestra da Igreja Catholica» (fl. 10).

³¹ STEVENSON, 1976; NERY, 1997. Nas centúrias seguintes contam-se entre as composições musicais os *Villancicos que se cantaram nas Matinas, e Festa da Glorioza Virgem, e Martyr Santa Cecília que se celebrou em a Parochial de S. Justa* em Lisboa no ano 1707, os *Villancicos, que se cantaron en los Maytines, y Fiesta de la Glorioza Virgen, y Martyr S. Cecília* na Igreja Paroquial de Santa Justa de Lisboa, em 1715; a do músico e compositor Francisco António Norberto dos Santos Pinto, *Motete de Santa Cecília* a solo de tenor com acompanhamento de clarinete, violoncelos e violas (1856); a do padre Joaquim da Rocha Espanca, *Missa de Santa Cecília* (1869); ou, em tempos menos recuados, a de Jorge Croner de Vasconcelos, *Vilancico para a Festa de Santa Cecília* (1967). Também no contexto europeu, vários compositores inspiraram-se no relato lendário de Santa Cecília: Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), *Histoires sacrées* (1675-1686); Henry Purcell, *Hail! Bright Cecilia* (1692); Alessandro Scarlatti, *Messa di Santa Cecilia* (1720); ou Händel, *Ode for St. Cecilia's Day* (1739).

³² Não é conhecido o berço do jogral, tendo-se já aventado a Galiza ou mesmo a localidade de Ginzo no concelho de Barcelos.

³³ Base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Disponível em <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1302&pv=sim>>. [Consult. 9 Ago. 2021].

³⁴ A serra de Naia situa-se na freguesia de Cesar, Oliveira de Azeméis.

³⁵ VASCONCELOS, 1900: 100-101.

sia de Castrelos e Carrazedo³⁶ ou o Santuário de Santa Cecília em Seixo de Manhoses de onde sai até aos dias de hoje uma vibrante procissão em honra da padroeira. Na diocese de Braga, a Igreja de Santa Cecília sita em Vilaça fundada em 1584³⁷ por D. Isabel de Castro, da família dos Gouveias Sobre-o-Tâmega³⁸. Na diocese do Porto, as *Memórias Paroquiais* referem que a Igreja de São Martinho de Penafiel possuía um altar dedicado a Santa Catarina de Alexandria, podendo contemplar-se as imagens de Santa Clara e de Santa Cecília³⁹. Na diocese de Coimbra, a Sé Nova teve uma capela dedicada a Santa Cecília e a Igreja de Santa Cecília de Benfeita em Arganil, de origem medieval, expõe no seu altar-mor uma escultura quinhentista da santa e uma pintura recente em que tange harpa⁴⁰. Na diocese de Viseu, a Igreja Paroquial de Abrunhosa-a-Velha tem como padroeira Santa Cecília, havendo uma imagem esculpida no altar-mor, um vitral e um painel azulejar. Ou a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Tondela, que possui uma imagem da santa suportando um órgão fantasioso⁴¹. Em Lisboa, a Igreja de Nossa Senhora dos Mártires possui um altar dedicado a Santa Cecília com pintura homónima assinada por Pedro de Alexandrino de Carvalho (1729-1810), a que voltaremos a aludir.

Vejamos com detalhe as imagens de Santa Cecília na pintura em Portugal e as fontes e os modelos utilizados nas oficinas de pintura entre o século XVII e o final da centúria seguinte⁴².

3. ICONOGRAFIA DE SANTA CECÍLIA NA PINTURA: SETE TIPOLOGIAS DA SUA REPRESENTAÇÃO

As mais recuadas representações iconográficas de Santa Cecília com emblemas musicais que se conhecem na pintura remontam ao século XIV. É o caso da iluminura do manuscrito com o início da antífona de Santa Cecília na colecção da Pinacoteca Nacional de Bolonha⁴³ onde a santa digita um órgão portátil, tal como o anjo que a acompanha. Também no painel de ignoto autor *Santa Inês, S. Bartolomeu e Santa Cecília*, c. 1500, da Pinacoteca de Munique, Cecília digita um teclado com a mão direita e acciona o fole com a esquerda na presença de um anjo

³⁶ Carocedo ou Carrocedo, anexa à Abadia de S. Mamede de Alimondel.

³⁷ ADB. *Paróquia de Vilaça*, 8 livros. A encadernação de alguns livros é feita com pergaminhos com notação musical.

³⁸ MARIZ, coord., 1993; COSTA, 1868: 278.

³⁹ ANTT. *Memórias Paroquiais, Penafiel*, 1758.

⁴⁰ Das oficinas Casa Fânzeres, Braga.

⁴¹ A autora está grata à doutora Fátima Eusébio pela informação.

⁴² Outras invocações ficam por explicar no presente capítulo de investigação. É o caso da singular Nossa Senhora dos Coros, padroeira da Igreja Matriz de Teixoso, Covilhã, esculpida no altar-mor, que representa Nossa Senhora de mãos postas e querubins a seus pés que com as bocas entreabertas sugerem acompanhá-la com cânticos.

⁴³ Pinacoteca Nazionale di Bologna. Disponível em <<https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/>>. [Consult. 4 Ago. 2021].

que parece segredar-lhe ou cantar-lhe ao ouvido⁴⁴. Data de 1518 uma representação pictórica de *Santa Cecília* flanqueada por santos e santas, obra madura de Rafael Sanzio (1483-1520) para a Igreja de São João Baptista do Monte, com comitência de Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520), e que integra hoje a coleção da Pinacoteca Nacional de Bolonha (Fig. 4). A pintura, transferida de madeira para tela, apresenta Cecília em êxtase. Recorrendo à nomenclatura usada por Boécio em



Fig. 4. *Santa Cecília*, 1518, Rafael Sanzio e oficina; Pinacoteca Nazionale di Bologna
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ecstasy_of_St._Cecilia_\(Raphael\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ecstasy_of_St._Cecilia_(Raphael))

De institutione Musica (500-507), pode ver-se representada no topo da composição pictórica a *musica coelestis* composta por um coro de seis anjos cantando por livros abertos. Logo abaixo, Santa Cecília flanqueada por quatro figuras alheadas do momento místico e arrebatador: São Paulo que medita observando os instrumentos musicais caídos no chão; São João Evangelista e Santo Agostinho, que se olham; e Santa Maria Madalena que olha para nós. Das mãos de Cecília desprende-se de um órgão portativo já decomposto, numa alusão à *musica mundana*, isto é, ao fim das alegrias efémeras e terrenas, para focalizar o seu olhar na *musica coelestis*. Caídos no chão e pintados por uma outra mão, a *musica instrumentalis* vê-se composta por instrumentos de percussão de alto volume sonoro, um de sopro e um de cordas: um triângulo com argolas e respectivo batente; flautas de bisel partidas; uma pandeireta; uma viola de gamba com remate zoomórfico e sem cordas,

inutilizável; um pandeiro com duas feiras de soalhas; um par de címbalos; e um jogo de timbales com as membranas rotas ao lado das duas baquetas de madeira.

Em Portugal, e partindo do levantamento de campo que levámos a cabo, propomos uma divisão da iconografia de Santa Cecília na pintura em sete tipologias: I. O martírio de Santa Cecília, no momento da sua degolação; II. Santa Cecília em êxtase dirigindo o seu olhar para o Céu, subentendendo-se a presença divina; III. Individualmente, sentada e tangendo um instrumento musical de tecla ou cordas; IV. Individualmente e de pé, com um livro de música na mão, tangendo uma harpa de tipo portativo, cantando e/ou marcando o *tactus*; V. Tangendo um instrumento musical fazendo-se acompanhar de um ou mais anjos; VI. Santa Cecília representada num tema cristológico, mariano, hagiográfico ou escatoló-

⁴⁴ Alte Pinakothek. Disponível em <<https://www.pinakothek.de/besuch/alte-pinakothek>>. [Consult. 4 Ago. 2021].

gico, flanqueada por santas mulheres; VII. Mulheres músicas ou amadoras retratadas ou auto-retratadas como Santa Cecília, cantando ou tangendo um instrumento musical. Como veremos, na baliza temporal em análise nem todas as tipologias estão representadas.

4. ICONOGRAFIA DE SANTA CECÍLIA NA PINTURA EM PORTUGAL: FONTES E MODELOS

Ao longo do levantamento de imagens de Santa Cecília na pintura em Portugal, deparámo-nos com uma incidência de tipologias, sobretudo nas número III a VI, inclusive noutras manifestações artísticas como a ourivesaria⁴⁵, gravura⁴⁶ ou desenho⁴⁷. Independentemente da tipologia, Santa Cecília aparece representada com os seguintes atributos: a palma do martírio; uma coroa de rosas ou uma auréola; um ou vários livros com notação musical epigráfica ou pseudo-epigráfica; um instrumento musical, maioritariamente um órgão positivo.

Dentro da tipologia número III, referente à sua representação individual, uma das pinturas de maior interesse encontra-se num dos caixotões que compõe a decoração da sacristia da Igreja do Outeiro, em Bragança. Santa Cecília está sentada a três quartos para a direita, tange um órgão positivo e dirige o seu olhar para o alto, subentendendo-se a presença do Divino (Fig. 5). No painel imediatamente abaixo, pode ver-se um auto-retrato acompanhado da inscrição «Pictor valisoletanus 1768 etatis 57», que nos comprova a autoria. Trata-se da mão do pintor espanhol Damião de Bustamante, nascido em Valhadolid, que assume a responsabilidade pela empreitada aos 57 anos de idade⁴⁸. À entrada do mesmo espaço, um outro painel comprova a datação e a autoria: a ébria figura de Baco aparece legendada com «me pintou Damião Bustamante ano 1768/vinum letificat cor hominis», isto é, o vinho alegra o coração do homem, numa alusão ao Salmo número 104, versículo 15.

Num dos caixotões da nave principal da Igreja de Santa Maria em Celorico da Beira, pode ver-se a santa representada com um vestido alvo e coberta por manto encarnado. Sobre um fundo negro, a padroeira dos músicos e das músicas digita o teclado de um instrumento fantasioso que dá a ideia de ser um órgão positivo (Fig. 6). O modelo repete-se num dos caixotões da Capela do Senhor dos Passos, na aldeia de Marialva, que dista dali pouco mais de quatro dezenas de quilómetros (Fig. 7).

⁴⁵ Entre os exemplos, *vide* o pequeno relicário seiscentista da colecção do Museu Nacional Machado de Castro (inv. 6229; O148).

⁴⁶ Sem carácter de exaustividade, atente-se na gravura *SANCTA CECILIA PATRONA MUSYCORUM*, a partir de um original de Guido Reni, da colecção do Palácio Nacional da Ajuda (inv. 53146/19).

⁴⁷ *Vide*, por exemplo, da autoria de Francisco Vieira de Matos, *o Vieira Lusitano* (1699-1783), a sanguínea *Regina Virginum*, 1728, da colecção de desenho do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo — Museu de Évora, onde é possível ver entre as santas Cecília tangendo um órgão positivo (inv.696/3).

⁴⁸ COSTA, 1706; MOURINHO JÚNIOR, 1995.



Fig. 5. Painéis da sacristia, incluindo *Santa Cecília* e o *Auto-retrato do pintor* (pormenor), 1768, Damião Rodrigues de Bustamante; Basílica do Outeiro, Bragança



Fig. 6. *Santa Cecília*, c. 1614, Isidoro de Faria (at.); Igreja de Santa Maria, Celorico da Beira



Fig. 7. *Santa Cecília*, século XVIII, autor desconhecido; Capela do Senhor dos Passos, Marialva



Fig. 8. *Santa Cecília*, século XVII, autor desconhecido; Igreja Paroquial de Oiã, Oliveira do Bairro
Fonte: Fotografia cortesia do padre Manuel Mário Ferreira



Fig. 9. *Santa Cecília*, século XVIII, autor desconhecido; Capela de São Sebastião, Tabuação
Fonte: Fotografia cortesia do padre Sousa Lara

Num dos painéis provenientes do extinto Convento de Santa Ana de Coimbra e hoje exposto na Igreja Paroquial de Oiã, em Oliveira do Bairro, a padroeira ostenta um vestido de brocado verde, um manto vermelho, e a cobrir a cabeça um curto e delicado véu de velatura. No pescoço ostenta um colar, e em cada dedo anelar uma jóia. Dirige o seu olhar para nós, enquanto tange um órgão de que se vê apenas parte do teclado e tubaria (Fig. 8).

No lugar da Balsa, no Tabuaço, a Capela de São Sebastião expõe no seu interior vários caixotões pintados a óleo sobre madeira com o hagiológico⁴⁹. Entre eles, uma representação ingénuo de Santa Cecília diante de um instrumento de tecla do qual se vê parcialmente a tubaria. Aureolada, com véu castanho sobre os cabelos louros, ostenta um vestido verde com laçada vermelha. No canto superior direito da pintura pode ler-se a seguinte inscrição: «S^a Sezilia» (Fig. 9).

O conjunto de pinturas de ignotos autores que integram o *corpus* em análise é vasto. É o caso de Santa Cecília na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, também no Tabuaço, e que constitui um dos oitenta e quatro caixotões de temática mariana e hagiográfica. A representação muito escura de oficina regional apresenta a padroeira dos músicos sentada tangendo um órgão positivo com decoração florícola. Junto do teclado, pode ler-se numa folha de música com notação quadrada o seguinte texto: «DOMINE JESSUS [*sic*] CHRISTE». Na Igreja de São Domingos de Gusmão, lugar do Fontelo, concelho de Armamar, um caixotão em mau estado de conservação apresenta Santa Cecília tangendo um órgão. Também na Igreja do Desterro em Lamego, figura num dos caixotões Santa Cecília, que, dirigindo o seu olhar para o Céu, tange uma harpa. Exposta na coleção de pintura do Museu de Lamego está um óleo sobre tela muito desgastado de ignoto autor, de possível oficina holandesa (inv. 33). A pintura muito escura e inscrita numa oval representa Santa Cecília de vestido com mangas raiadas a tanger um instrumento de tecla ao mesmo tempo que dirige o seu olhar para o topo, subentendendo-se a presença da corte celestial. Num dos caixotões da nave da Igreja de Nossa Senhora dos Reis em Lamalonga, Macedo de Cavaleiros, uma pintura de finais do século XVIII, atribuível a uma campanha do pintor português Domingos Teixeira Barreto⁵⁰, apresenta a virgem Cecília de perfil e cabeça a três quartos, sentada num cadeirão e tangendo um órgão. O assento está rematado com motivos *rocaille* e a santa apresenta-se ricamente vestida e ornada de jóias (Fig. 10). Numa outra pintura datável de cerca de 1779 e colocada no tecto do coro alto da Igreja de São Julião em Vouzela, representa-se a virgem Cecília coroada de louros a tanger um órgão positivo, enquanto dirige o seu olhar para a *musica coelestis* (Fig. 11).

⁴⁹ Antiga Igreja Matriz de Balsa.

⁵⁰ LEAL, 2014: 49-54.

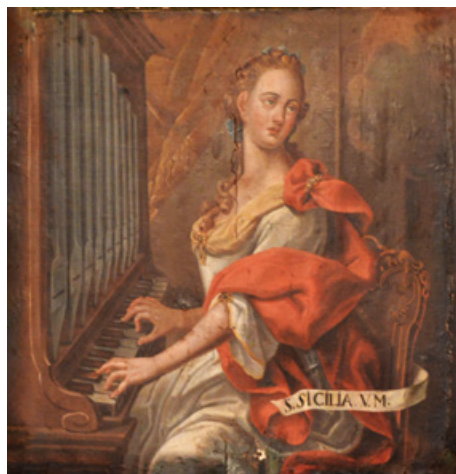


Fig. 10. *Santa Cecília*, séc. XVIII, Domingos Teixeira Barreto (at.); Igreja de Nossa Senhora dos Reis, Macedo de Cavaleiros

Fig. 11. *Santa Cecília*, c. 1779, autor desconhecido; Igreja de São Julião, Vouzela

O Solar particular dos Brasis mandado construir pelo capitão-mor Luís de Figueiredo Monterroio Monteiro e Pinto (1666-c. 1750) e sito na freguesia da Torre do Terrenho possui no tecto do Salão Nobre uma série de caixotões pintados com temas hagiográficos, maioritariamente femininos. Entre eles, uma representação de Santa Cecília que copia uma pintura original de Guercino (1591-1666)⁵¹. Vestida com túnica vermelha e ornada com um diadema, a santa dirige o seu olhar para o Céu e folheia um livro de música com notação musical imperceptível (Figs. 12 e 13).

No coro alto da Sé de Viseu encontra-se um órgão que tem representado na caixa de armário dois anjos na metade superior, e o Rei David e Santa Cecília na metade inferior. O Rei David tange uma harpa, podendo ler-se numa filactera «EVM LAUDATE, IN CHORDIS ET ORGANO»⁵². Já Santa Cecília, de cabelo solto e coroadada de flores, tange um órgão citando uma gravura de Jacob de Gheyn II (Figs. 14, 15 e 16).

No Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo — Museu de Évora, encontra-se exposta uma pintura de finais do século XVI, ou já do início da centúria seguinte, muito repintada e escura, tendo representada uma figura feminina que a tradição tem aceite tratar-se de Santa Cecília. Não é. A composição apresenta uma jovem mulher a meio corpo ligeiramente torcido para o seu lado direito que se apoia na mesa coberta com tecido encarnado e sobre a qual se expõem

⁵¹ A pintura original de Guercino está em paradeiro incerto mas um modelo gravado encontra-se na col. de gravura do Metropolitan Museum of Art (inv. 53.600.2318).

⁵² Devendo estar escrito *Laudate Eum in Chordis et Organo*.



Fig. 12. *Santa Cecília*, séc. XVIII, autor desconhecido; Solar dos Brasis

Fonte: Fotografia cortesia da Câmara Municipal de Trancoso



Fig. 13. *Santa Cecília*, gravura de Delattre a partir de um original de Guercino

Fonte: Europeia



Fig. 14. Órgão do coro alto, séc. XVIII, autor desconhecido; Sé de Viseu

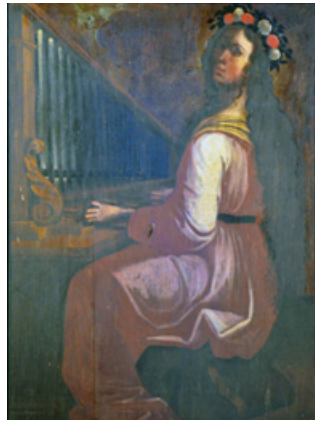


Fig. 15. *Santa Cecília* (detalhe)



Fig. 16. *Santa Cecília* (detalhe), gravura, século XVII, Jacob de Gheyn II

Fonte: Rijksmuseum

livros. Ostenta um vestido castanho de mangas tufadas generosamente decorado, de onde sobressai um colar de pérolas. De cabelo preto e solto, parcialmente coberto pelo que parece ser um chapéu de plumas e jóia na cabeça, a mulher segura um dos livros abertos. Nele é visível um pentagrama com notação musical e texto pseudo-epigráfico, dando a entender que o ignoto autor quis representar música para uma cantora. Está diante de um cortinado aberto de

cor vermelha e olha-nos directamente, como que orgulhosa do seu talento musical (Figs. 17 e 18). Pela ausência de decoro, poderá tratar-se de um retrato amásio ou de uma alegoria à música, na linha dos artistas italianos Sebastiano Florigerio ou Callisto Piazza.



Fig. 17. *Retrato de mulher música*, século XVI/XVII, autor desconhecido; Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo — Museu de Évora

Fig. 18. Pormenor do livro aberto com caracteres pseudo-epigráficos

A quarta tipologia está representada em poucos exemplos. Um deles situa-se numa pintura mural do Convento das Chagas em Vila Viçosa, actualmente designado por Pousada de D. João IV. Cecília, de pé, segura um órgão portativo fantástico, vendo-se parte das duas fiadas de tubos (Figs. 19 e 20). Conhecem-se outros exemplos, mas na pintura dos séculos XIX e XX.

Uma quinta tipologia diz respeito à representação de Santa Cecília acompanhada por um anjo ou monja, geralmente instrumentista, foleiro/a ou cantor/a que por vezes apenas escuta a melodia que sai do instrumento tangido pela destra música. É o que sucede no enorme conjunto de caixotões figurativos pintados a óleo sobre madeira colocados na nave da Igreja de São Pedro de Ramela, Guarda. Entre as figurações aparece Cecília acompanhada de um anjo tangendo um órgão com dois teclados e inscrevendo-se no topo superior direito «S. CECILIA» (Fig. 21). É uma cópia de uma pintura de Peter Paul Rubens (1577-1640), havendo dela diversas gravuras (Fig. 22).

No Mosteiro de Santa Maria de Arouca, a caixa do órgão possui uma imagem pintada de Santa Cecília (ou Santa Mafalda como Santa Cecília) aureolada e ornada de jóias. Digita o teclado de um órgão e dirige o seu olhar para o Céu, ao invés de atentar à folha de música pseudo-epigráfica que tem diante de si. O fole é accionado, como se vê, por uma monja (Fig. 23).

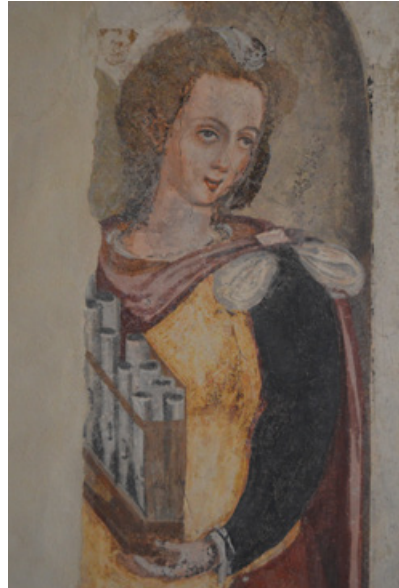


Fig. 19. *Santa Cecília*, c. 1600, autor desconhecido; Convento das Chagas, Vila Viçosa
Fig. 20. *Santa Cecília* (pormenor)
Fig. 21. *Santa Cecília*, séc. XVIII, autor desconhecido; Igreja de São Pedro de Ramela, Guarda
Fig. 22. *Santa Cecília* (gravura de Cornelis Galle a partir de um original de Peter Paul Rubens que apresentamos aqui invertida)
Fonte: Rijksmuseum
Fig. 23. *Santa Cecília e freira foleira*, 1743, Manuel Cerqueira Mendes e oficina; Mosteiro de Santa Maria de Arouca

Completa o *corpus* uma pintura exposta no coro alto da igreja bejense, anexa ao Museu Rainha D. Leonor. Trata-se da representação ingénua de Santa Cecília a tanger um clavicórdio do tipo virginal. Ornada de jóias na cabeça e na presença de um anjo, Cecília dirige o seu olhar para o alto, sugerindo tocar para Deus⁵³. Mais a sul, no Museu de São Francisco de Faro, uma pintura de oficina regional representa Santa Cecília sentada diante de um órgão positivo, dirigindo-lhe um *putto* uma folha de música. Mau grado o estado de conservação da peça, é possível ver que ostenta na cabeça o que parece ser uma coroa de flores.

Uma sexta tipologia diz respeito à representação de Santa Cecília integrada num coro celestial. É o caso da pintura particular flamenga datável da segunda metade do século XVI com a representação da santa a tanger um órgão, flanqueada por anjos músicos⁵⁴, tangendo, o da esquerda, uma sacabuxa⁵⁵ (Fig. 24).

Uma composição do pintor protobarroco Antiveduto della Grammatica (1570-1626) com a representação de Santa Cecília — tema caro ao artista que teve entre os seus comitentes o cardeal Francesco Maria del Monte⁵⁶ — chegou a Portugal certamente por via de mercados⁵⁷. A cena interior apresenta a padroeira cantando por um livro aberto e marcando o *tactus*. É flanqueada por dois anjos músicos: o da esquerda acompanha com uma harpa portátil e o da direita com um alaúde. Sobre a mesa vêem-se os seguintes instrumentos músicos: flauta de bisel, violino e arco, mandora (somente o tardez abaulado), triângulo e pandeireta, esta última com duas fiadas e cinco pares de soalhas (Fig. 25).

Na colecção de pintura do Museu Nacional de Machado de Castro, uma pintura apresenta Santa Cecília a tanger uma harpa, podendo contar-se dezasseis cordas perpendiculares à caixa de ressonância, uma delas partida. A santa, flanqueada por figuras masculinas e femininas, dirige o seu olhar para o Céu onde um anjo lhe aponta uma folha pautada. Na pintura pode ainda ver-se uma inscrição

53 No tardez da pintura está escrito a lápis de carvão: «Fez-se o restauro desta pintura e respectiva pintura em 10 de Janeiro de 1968 pelos funcionários deste Museu Rainha Dona Leonor. Fiel do Museu Eduardo Correia Arsénio e servente José Nobre [...] Godinho de Encarnação. Beja. Director deste Museu, Doutor Belardo da Fonseca».

54 A pintura aparece representada na capa de MICHELIS, ULRICH (1982). *Atlas da Música*. Lisboa: Gradiva, vol. I.

55 Aerofone comum em representações portuguesas de temática mariana no século XVI. Vide DUARTE, 2011.

56 De notar que se deveu ao cardeal Francesco Maria del Monte o convite para que Caravaggio estabelecesse em 1596 o seu atelier na residência do Palazzo Madama, a do próprio cardeal. É neste período temporal que realiza uma série de obras com iconografia musical, sendo a mais insigne *Os músicos* da colecção do The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. A pintura alusiva ao amor está carregada de símbolos ligados ao erotismo, à melancolia e à embriaguez e inclui quatro efigies de músicos do prelado, uma delas, o terceiro jovem a contar da esquerda, tange um *cornetto* e olha para nós: é o próprio Caravaggio. Os outros: um afina o seu alaúde; outro pouso o seu violino e canta por um livro aberto, podendo ver-se a representação de música real (como *O felici occhi miei* do compositor flamengo Jacques Arcadelt); o primeiro parece separar um cacho de uvas, o ambiente profano e privado perfeito nestes tempos de uma Roma protobarroca.

57 É possível que a obra tenha chegado a Portugal via Espanha, onde estão documentadas algumas pinturas com o mesmo tema iconográfico do autor. Vide, por exemplo, *Santa Cecília tangendo um órgão positivo*, c. 1611, da colecção de pintura do Museo del Prado (inv. P000353). Em meados do século XIX a obra encontrava-se na mão de um particular de Lisboa a quem foi comprada pela Real Academia de Belas-Artes.



Fig. 24. *Santa Cecília*, séc. XVI, autor desconhecido; óleo sobre madeira; coleção particular

Fonte: Fotografia do professor Gerhard Doderer⁵⁸



Fig. 25. *Santa Cecília e dois anjos músicos*, c. 1620, Antiveduto della Grammatica; óleo sobre tela; MNAA

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antiveduto_grammatica_santa_cecilia_e_due_angeli_1620_ca_01.jpg

referente ao Antigo Testamento, Livro Eclesiástico: «FAC ME AUDIRE VOCEM TUAM⁵⁹» (Fig. 26).

Da autoria de António André (c. 1580-c. 1654) é uma pintura do Museu de Aveiro onde a santa está acompanhada de um pequeno órgão e testemunha o evento da *Virgem entregando o hábito ao Mestre Reinier*, c. 1620-1625. O mesmo acontece com a pintura de Emanuel Ferreira de Souza (act. 1729) da mesma coleção, em que Santa Cecília aparece no topo da composição dedicada à *Morte da Princesa Santa Joana*, tangendo um órgão. Também numa pintura muito repintada de uma coleção particular, mas depositada no Museu da Misericórdia de Viseu, pode ver-se a padroeira representada no topo superior direito onde assiste à *Assunção* de Nossa Senhora. Outro caso pode ver-se na enorme tela setecentista semicircular com a representação do mesmo tema mariano e que integra a coleção do Paço Episcopal, em Évora. Santa Cecília aparece a tanger um órgão positivo entre os músicos da corte celestial, contando-se, entre eles, um harpista, um organeiro, um cantor ao livro, um corneta e um alaudista. Também numa capela da Igreja dos Mártires em Lisboa, uma pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) representa o aparecimento de Nossa Senhora a Santa Cecília no momento em que esta tange um órgão positivo a partir de uma folha de música.

⁵⁸ A autora agradece ao proprietário pela cedência do negativo da fotografia e a Luzia Rocha pelo envio.

⁵⁹ Que significa: «permite-me escutar a tua voz».



Fig. 26. *Santa Cecília*, séc. XVII, autor desconhecido; Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra

Na pintura mural é de destacar a representação de Cecília numa ermida particular em Vila Viçosa, onde aparece inscrita a data «1711», podendo tratar-se da indicação da feitura dos panos murários. A imagem representa Santa Cecília de cabelos soltos e coroada de flores sentada diante de um órgão positivo. Apesar de ter diante de si um livro com dois fólios de música abertos — com notação imperceptível —, dirige o seu olhar para o Céu, onde está um coro angelical composto por um anjo alaudista, outro que segura uma folha de música (cantando?) e dois querubins. Na base da composição encontra-se uma inscrição com o texto já aqui referido e alusivo à sua boda: «CANTANTIBUS ORGANIS CECILIA DOMINO DECANTABAT» (Fig. 27).

Finalmente, a sétima tipologia diz respeito às mulheres representadas, ou auto-retratadas, como Santa Cecília, numa alusão ao talento feminino para a música⁶⁰. É o caso do retrato alegórico da cantora Luísa Rosa de Aguiar, a Luísa Todi (1753-1833), à imagem de Santa Cecília. Está representada como mulher e música virtuosa, coroada de louros, que tange uma lira⁶¹ e dirige o seu olhar para o Céu, subentendendo-se, mais uma vez, a presença do Divino Mestre⁶² (Fig. 28).

⁶⁰ DUARTE, 2021a.

⁶¹ Instrumento largamente referido nos textos litúrgicos. *Vide* DUARTE, 2011.

⁶² O retrato da senhora Billington (Elizabeth Billington, célebre cantora de ópera inglesa, c. 1768-1818) como Santa Cecília é uma obra gravada pelo artista James Ward a partir de um original de Joshua Reynolds (1723-1792). Mais uma vez se alude ao enorme talento da cantora, como que de inspiração divina. Esta tipologia não deve ser confundida com as alegorias à música, como a de autoria de Vieira o Portuense, da coleção de pintura do Museu Nacional de Arte Antiga e em depósito no Palácio Nacional de Queluz, datada de 1800, cópia a partir de um original de G. F. Romanelli (inv. 1339).



Fig. 27. *Santa Cecília*, c. 1711, autor desconhecido; Ermida de São Bento, Vila Viçosa

Fig. 28. *Luísa Todi como Santa Cecília*, c. 1789, seguidor/a de Vigée-Le Brun (at.); Museu Nacional da Música

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADsa_Todi#/media/Ficheiro:Madame_Lebrun_-_Lu%C3%ADsa_Todi.png

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Santa Cecília é um exemplo perfeitíssimo de mulher cristã pelas suas virtudes, prudência, virgindade e resiliência, à imagem de Nossa Senhora. Entre as fontes usadas para a representação da sua imagem na pintura em Portugal, contam-se, como vimos, outras pinturas e gravuras, às quais se junta a literatura épica, como a *Passio* e o curto trecho nela contida «cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: “Fiat cor et corpus meum immaculatum”», que a tradição aceitou como sendo uma indicação clara de que Santa Cecília seria organista. Cecília foi aquela que no leito nupcial se mantivera casta e convertera as vozes dissonantes da mensagem de Deus — incluindo a do seu esposo Valeriano —, nunca sucumbindo a qualquer tipo de idolatria. Este dogma perpetuou-se com o uso do nome da padroeira pelas referidas irmandades ou confrarias encabeçadas por professores de música, primeiramente em Roma e depois por toda a Europa. Deste modo, não é de estranhar a relativa proliferação da iconografia ceciliana estrategicamente pintada nos caixotões de cenóbios públicos e privados vendo-a a tanger um órgão (instrumento litúrgico por excelência), uma harpa (por vezes com cordas partidas numa alusão à efemeridade da vida terrena) ou a cantar por um livro aberto.

De acordo com o levantamento nacional da iconografia de Santa Cecília que temos levado a cabo — primeiramente no âmbito da tese em Musicologia Histórica intitulada *O contributo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura* e agora no âmbito do projecto doutoral *Imagens de Música na Pintura do Tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)* —, sugeri-

mos o agrupamento da sua imagem em sete tipologias, ainda que duas delas, o martírio e o êxtase, não tivessem tido expressão na pintura dos séculos XVI e XVII em Portugal.

Em suma, tratando-se, tanto quanto sabemos, do primeiro ensaio sobre o levantamento e o estudo da imagem de Santa Cecília na arte em Portugal, padroeira dos músicos e da música celebrada a 22 de Novembro, esperamos que este dê lugar a novas investigações e que possa contribuir para a ampliação do conhecimento sobre a pintura, a iconografia musical, a organologia, a devoção e a comitência feminina casta e melómana de alta extracção social relacionada com a presença de Santa Cecília na arte em Portugal.

FONTES

Arquivo Distrital de Braga

ADB. *Paróquia de Vilaça*, 8 livros.

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. *Ministério do Reino*, liv. 496, 1736-1910. *Irmandade de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília*.

ANTT. *Ministério do Reino*, liv. 519. *Compromisso da irmandade da gloriosa virgem e Mártir Santa Cecília situada na Igreja de São Roque da Cidade de Lisboa*.

ANTT. *Inventário colectivo dos registos paroquiais*, vol. 2.

ANTT. *Memórias Paroquiais, Penafiel*, 1758.

Biblioteca Nacional de Portugal

COMPROMISSO da *Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia ordenado pellos Professores da Arte da Musica em o anno de 1749*. [1749]. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. PT/TT/MR/NE/06/36.

Fontes impressas

BIBLIOTHECA *hagiografica latina antiquae et mediae aetatis*. Bruxelas: [s.n.], 1898-1899, tomo I [a-j], p. 224.

SERMAM *da insigne cantora... Santa Cecilia... pelo P. Joam de S. Bernardo Mostarda... oferecido a Dona Theresa de Borbon por João de S. Bernardo Mostarda*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1719.

SERMAM *de Santa Cecilia, que prègou o Reverendissimo Padre Mestre Frey Fernando de Santo Augustinho... em o Real Convento de Odivellas no anno de 1684*. Lisboa: Officina de Joam Galram, 1689.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- AA. VV. (1993). *Jerónimos. 4 Séculos de Pintura*. Lisboa: IPPAR.
- BECKFORD, W. (1834). *Italy: with sketches of Spain and Portugal*. London: Richard Bentley. 2 vols. [Consult. 4 Jul. 2021]. Disponível em <<https://purl.pt/17219>>.
- BOMBELLES, Marquis de (1979 [1786-1788]). *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BOSIUS, A., trad. (1600). *Passio sanctae Caeciliae virginis martyris Romae*. [Consult. 4 jul. 2021]. Disponível em <https://archive.org/details/bub_gb_ygNLq8ABS7IC/mode/2up>.
- CHAUCER, G. (2003 [1387]). *The Canterbury Tales*. Londres: Penguin Classics.
- CONNOLLY, T. (1994). *Mourning into Joy: Music, Raphael, and Saint Cecilia*. New Haven; London: Yale University Press.
- COOK, A. S., ed. (1898). *The life of St. Cecilia from Ms. Ashmole 43 and Ms. Cotton Tiberius E. VII*. Londres: Lamson, Wolfe and Company.
- COSTA, Pe. A. C. da (1706). *Corografia Portuguesa, e Descrição Topografica do Famoso Reyno de Portugal [...]*. Lisboa: na oficina de Valentim da Costa Deslandes, tomo I. [Consult. 4 Jul. 2021]. Disponível em <<https://purl.pt/434>>.
- COSTA, Pe. A. C. da (1868). *Corografia Portuguesa, e Descrição Topografica do Famoso Reyno de Portugal*. 2.^a ed. Braga: Typographia de Domingos Gonçalves Gouvea. 3 vols.
- DUARTE, S. (2011). *O contributo da Iconografia Musical na pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- DUARTE, S. (2013). *Música, Motivação, Museu. O Museu Nacional de Soares dos Reis como espaço não-formal para a aprendizagem da música*. Porto: Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto. Seminário de Projecto do mestrado em Ensino da Educação Musical.
- DUARTE, S. (2020). *Iconografia musical na Guarda: o caso de um raríssimo tangedor de baixão numa pintura setecentista da Igreja do Divino Salvador de Aldeia do Bispo*. In 7.º EIMAD — Encontro de Investigação em Música, Artes e Design. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, pp. 121-129.
- DUARTE, S. (2021a). *Portraits of male and female musicians in Portuguese Paintings from the Eighteenth and Nineteenth centuries*. In CASTILHO, Luísa Correia; DIAS, Rui; PINHO, José Francisco, ed. *Perspectives on Music, Sound and Musicology*. Springer, pp. 61-93. (Springer Book Series).
- DUARTE, S. [2021b no prelo]. *Portraits of female musicians in Europe from the 16th and 17th centuries*. In *Actas das IV Jornadas Arte, Poder y Género. Mujer y Retrato en el Renacimiento: usos, funciones y formas de exhibición*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DUARTE, S. [2021c no prelo]. *Gómez, Leticia Ruiz (coord.). Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado. 256 páginas, ISBN: 978-84-8480-536-6. «Midas — Museus e Estudos Interdisciplinares». Recensão dupla à exposição e ao catálogo.
- DUARTE, S. (2021). *Imagine how shocking it would be to see a woman playing the tambourine, fife or trumpet, or other similar instruments: portraits of female musicians in Portuguese paintings from the 18th and 19th centuries*. In *Actas Congreso Internacional Mujeres en la iconografía musical: feminismo y construcciones de género / Women in musical iconography: feminism and gender constructions*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 21-22.

- ESPOSITO, F. (2011). *Controllo monopolistico e strategie protosindacali: le iniziative dell'Irmandade de Santa Cecília nella Lisbona liberale (1833-1853)*. «Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth — and Nineteenth — Century Instrumental Music». XVII, 119-146.
- FARMER, D. H. (2011). *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press.
- LANÉRY, C. (2009). *Nouvelles recherches d'hagiographie arnobienne: la Passion de Cécile (BHL 1495)*. In GOULLET, M., ed. *Parva pro magnis munera: Études de littérature latine tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*. Turnhout: Brepols Publishers, pp. 533-559.
- LEAL, L. (2014). «Tem o Céu Santos»: o tecto em caixotões da igreja de Nossa Senhora dos Réis de Lamalonga. «Revista Invenire». 9 (jul.-dez.) 49-54.
- MARIZ, J., coord. (1993). *Inventário Colectivo dos Registos Paroquiais*. Lisboa: Edições Asa.
- MICHELS, U. (2003). *Atlas de Música I*. Lisboa: Edições Gradiva.
- MIRIMONDE, A. P. de (1974). *Sainte-cécile: métamorphoses d'un thème musical*. Genebra: Minkoff.
- MOURINHO JÚNIOR, A. R. (1995). *Arquitectura religiosa da Diocese de Miranda do Douro — (Bragança) 1545-1800*. Sendim: [s.n.].
- NERY, R. V. (1997). *O Vilancico português do século XVII: um fenómeno intercultural*. In CASTELO BRANCO, S. E., ed. *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 91-112.
- PANZERA, A. M. et al. (2001). *The Basilica of Santa Cecilia in Trastevere*. Roma: Nuove Edizioni Romane.
- SÁ, V. (2008). *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Évora: Escola de Artes, Universidade de Évora. Tese de doutoramento.
- SCHERPEREEL, J. (2004). *Les ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIIIe et XIXe siècles d'après les archives des mutuelles de musiciens*. «Musique. Images. Instruments». 6, 170-179.
- SERRÃO, V. (2008). *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa: Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança.
- SOBRAL, L. de M. (2004). *Pintura portuguesa do século XVII: histórias, lendas, narrativas*. Lisboa: Instituto Português dos Museus; MNAA.
- STEVENSON, R. (1976). *Vilancicos portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 29.
- TWISS, R. (1775). *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. London: printed for the autor, and sold by G. Robinson, T. Becket, and J. Robson.
- VASCONCELOS, J. L. de (1900). *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VIEIRA, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Lambertini.
- VORAGINE, T. de (2004). *Legenda Áurea*. Porto: Civilização Editora.

APÊNDICE

Apêndice 1. Recenseamento de Imagens de Santa Cecília na Pintura em Portugal

Título (n.º de inventário)	Datação	Autoria	Localização	Instrumentos ou elementos musicais	Materiais	Bibliografia
Santa Cecília (-)	C. 1550	Autor desconhecido (escolar flamenga)	Colecção privada	Órgão positivo	Óleo sobre madeira	MICHELS, 2003
Santa Cecília (-)	1600	Autor desconhecido	Igreja Paroquial de Oia	Órgão positivo	Óleo sobre madeira	DUARTE, 2021b
Santa Cecília (-)	1600	Autor desconhecido	Convento das Chagas, Vila Viçosa	Órgão portativo	Óleo sobre tela	SERRÃO 2008
Santa Cecília (-)	1614	Isidoro de Faria (at.)	Igreja Paroquial de Santa Maria de Celorico da Beira	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021b
Santa Cecília (532 Pint)	C. 1620	Antiveduto della Grammatica	Museu Nacional de Arte Antiga	Livro de música e canto	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021b
A Virgem entrega o hábito ao Mestre Reinier (83/A)	C. 1620	António André	Museu de Aveiro	Órgão positivo	Óleo sobre tela	SOBRAL, 2004; DUARTE, 2021b
Santa Cecília (P66; 2145)	C. 1620-1650	Autor desconhecido, seguidor de Antiveduto della Grammatica	Museu Nacional Machado de Castro	Harpa	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021b
Santa Cecília (-)	C. 1650	Autor desconhecido	Mosteiro dos Jerónimos	Órgão positivo	Óleo sobre tela	AA. VV., 1993
Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Mártires (197)	C. 1683	Bento Coelho da Silveira	Museu de S. Arte Sacra de Roque, Lisboa	Alaúde, harpa, órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021b

(continua na página seguinte)

Título (n.º de inventário)	Datação	Autoria	Localização	Instrumentos ou elementos musicais	Materiais	Bibliografia
Santa Cecília (-)	C. 1700	Autor desconhecido	Capela de S. Sebastião, Tabuaço	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília (-)	1711	Autor desconhecido	Ermida de S. Bento, Vila Viçosa	Órgão positivo	Pintura mural	DUARTE, 2021b
Morte da princesa Santa Joana	1729	Emanuel Ferreira e Sousa	Museu de Aveiro	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021b
Santa Cecília ⁶³ e freira foleira (-)	1743	Manuel Cerqueira Mendes e oficina	Mosteiro de Santa Maria de Arouca	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília (-)	C. 1750	Autor desconhecido	Igreja de Santo Adrião, Santa Marta de Penaguião	Órgão positivo	Óleo sobre madeira	DUARTE, 2021a
Santa Cecília (-)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Torre do Solar dos Brasis, Torre do Terrenho	Livro de música e canto	Óleo sobre tela	SANTOS, 2011; DUARTE, 2021a
Santa Cecília (caixa de órgão) (-)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Sé de Viseu	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
S. Miguel e as Almas	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Mosteiro de Santa Maria de Semide	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília	1768	Damião de Bustamante	Igreja de Santo Cristo do Outeiro, Bragança	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Assunção (EV.PE.2.016 pin)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Paço Episcopal de Évora	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a

(continua na página seguinte)

⁶³ Ou Santa Mafalda representada como Santa Cecília, virtuosa e música.

Título (n.º de inventário)	Datação	Autoria	Localização	Instrumentos ou elementos musicais	Materiais	Bibliografia
Santa Cecília	1779	Autor desconhecido	Igreja de São Julião, Vouzela	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília (paradeiro desconhecido)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Historial: Junta de Freguesia da Moita	–	Óleo sobre tela	–
Santa Cecília (-)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Colecção privada (em depósito no Museu da Misericórdia, Viseu)	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília (paradeiro desconhecido)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Antiga colecção do Bispo D. João Mendonça	–	Óleo sobre tela	SILVA, 2014: 67
Santa Cecília (33)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Museu de Lamego	Órgão positivo	Óleo sobre tela	–
Santa Cecília (-)	Séc. XVIII	Jerónimo da Cunha (?)	Igreja da Misericórdia, Fornos de Algodres	Órgão positivo	Óleo sobre tela	–
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Igreja de S. Domingos de Gusmão, Armamar	Órgão positivo	Óleo sobre tela	–
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Igreja do Desterro, Lamego	Harpa	Óleo sobre tela	–
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Museu de S. Francisco, Faro	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Igreja de S. Pedro de Ramela, Guarda	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a

(continua na página seguinte)

Título (n.º de inventário)	Datação	Autoria	Localização	Instrumentos ou elementos musicais	Materiais	Bibliografia
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Capela do Senhor dos Passos, Marialva	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Tabuaço	Órgão positivo	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília	Séc. XVIII	Autor desconhecido, seguidor de Mattia Pretti	Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça	Harpa	Óleo sobre tela	–
Santa Cecília (MRB PIN 77)	Séc. XVIII	Autor desconhecido	Museu Rainha D. Leonor, Beja	Clavicórdio	Óleo sobre tela	DUARTE, 2021a
Santa Cecília	C. 1793	Domingos Teixeira Barreto	Igreja de Nossa Senhora dos Reis, Lamalonga	Órgão positivo	Óleo sobre tela	LEAL, 2014
Santa Cecília (destruída)	Séc. XVIII/XIX	Autor desconhecido	Colecção particular, Marvão	Órgão positivo	Pintura mural	–
Santa Cecília (3035 MEP)	Séc. XVIII/XIX	Autor desconhecido	Museu dos Biscainhos	Órgão	Guache sobre papel	–
Santa Cecília	Séc. XVIII/XIX	Autor desconhecido	Igreja de S. Martinho, Fundão	Órgão portativo	Óleo sobre madeira	–
Santa Cecília	Séc. XVIII/XIX	Autor desconhecido	Igreja Matriz de Viana do Castelo	Livro de música, órgão positivo	Óleo sobre tela	–

A PROCISSÃO DE CINZAS DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DO PORTO: REMINISCÊNCIAS PROFANAS DAS IMAGENS E PRÁTICAS SOCIAIS

JOÃO LUÍS DA MOTA TORRES FERNANDES*

Resumo: *O presente estudo pretende evidenciar as dinâmicas estabelecidas entre a população portuense e os intervenientes da Procissão de Cinzas da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto (1634-1905), com particular destaque para aquelas cujas reminiscências profanas, conquanto readequadas para melhor se ajustar ao universo da manifestação religiosa, permaneceram como depositários de tradições e práticas que animavam a população. Procuraremos assim aferir a forma como o envolvimento entre a assistência e os participantes consubstanciavam uma outra dimensão da saída processional.*

Palavras-chave: *Porto; Procissão de Cinzas; Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto; Manifestações religiosas.*

Abstract: *The present study aims to explicit the dynamics established between the people of Porto and the participants of the Venerable Third Order of Saint Francis of Porto's Ash Procession, with particular regard for those whose profane reminiscences, albeit readjusted to better suit the religious manifestation's universe, remained as deposit for traditions and practices that cheered the population. We will thus try to assess how the involvement between assistance and participants embodied another dimension of the procession.*

Keywords: *Porto; Ash Procession; Venerable Third Order of Saint Francis of Porto; Religious manifestations.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo decorre de parte da investigação encetada no âmbito da nossa dissertação de mestrado, que versou sobre a Procissão de Cinzas da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto, uma das principais manifestações religiosas da cidade, cuja primeira realização remonta ao ano de fundação da ordem, em 1634¹, e a última a 1905. Os resultados apresentados derivam da análise de fontes primárias preservadas no Arquivo Histórico da ordem portuense, cruzados

* Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. Email: joao_lmfernandes@hotmail.com.

¹ A primeira referência documental da Procissão refere verbas para a aquisição de tarraxas para «segurar o Christo no andor» e confeitos, doces de erva doce cobertos de açúcar. *Vd. BLUTEAU, 1720: 453, «CONFEITEIRO. Aquelle, cujo officio he fazer, & vender doces» e «CONFEITOS de erva doce [...] Tragemata, alem de fer huma palavra ouramente Grega, fignifica o mefmo, que Bellaria, que quer dizer tudo, o que fe poem na mofa por fobremefa», e também SILVA, 1789: 441: «CONFEITOS, s. m. pl. Herva doce coberta de assucar, fica em varias figuras, faz-se deitando-lhe calda grossa n'uma bacia ao fogo, mexendo-se». *AHVOTSFP. Receita e Despesa [1633-1657], fl. 70.**

com bibliografia relevante que permitiu consolidar as informações retiradas da documentação, bem como circunstanciá-las num quadro mais abrangente de atos religiosos e instituições, com as quais se tornou, assim, possível estabelecer análises comparativas.

Corolário da sua preponderância para a cidade, destacamos a indulgência de 300 dias concedida aos seus participantes, a partir de 1751, pelo núncio apostólico e arcebispo de Nicomedia, cardeal Lucas Tempi. Estes atos contribuían de forma efetiva para a sua subsistência, dada a sua capacidade de impressionar e suscitar interesse suficiente para cativar a agremiação de novos irmãos, cuja entrada e profissão consubstanciavam uma importante parcela da receita anual.

A sua saída demarcava a Quarta-Feira de Cinzas, o dia seguinte ao Carnaval e o primeiro da Quaresma, simbolicamente preponderante, uma vez que celebra um conjunto de preceitos agregadores para todos os cristãos, que se prendem com a natureza efémera do corpo, a perenidade do espírito e a consequente promessa da Ressurreição. Relativamente à prática mais marcante do dia, a imposição das cinzas, diz-nos Natália Ferreira-Alves tratar-se de «um símbolo visível da penitência a que devem submeter-se [os fiéis], aceitando com humildade o fim terreno como expiação dos pecados do Homem»².

A Penitência assume-se como um dos pilares da conduta ascética franciscana, bem expressa na respetiva colação do livro VII da *Crónica dos Frades Menores*, referente a frei Egídio³ e a qual estabelece a ponte entre a doutrina dos Frades Menores e a sua aplicação pelo mundo secular:

*Disse uma vez um juiz ao santo frei Egídio. Como padre nos seculares poderíamos subir ao estado e graça da virtude? E respondeu-lhe. Primeiramente deve o homem doer-se de seus pecados, e depois confessá-los puramente e fazer a penitência que lhe pê-lo confessor é posta*⁴.

A Procissão de Cinzas servia de palco para demonstrações efetivas de penitências corporais, mas também para o trânsito e exposição de algumas das peças artísticas mais imponentes da cidade, instigando nos fiéis a devida introspeção espiritual e o desejo de emular a conduta dos exemplos de santidade apresentados. Em 1863 registava «O Commercio do Porto» a imponentia do andor da ordem «e o movimento espontaneo de todo o povo que lhe ajoelhava, tomado de respeitosa veneração, prova o imperio do culto exterior no espirito dos crentes»⁵.

² FERREIRA-ALVES in FERREIRA-ALVES, 2012: 422.

³ Um dos primeiros discípulos de São Francisco; para uma abordagem biográfica detalhada, vd. BRUFANI, 2016: 38-52.

⁴ LISBOA, 2001 [1557-1562]: I, fl. 185.

⁵ *Noticiario — Procissão de Cinza*, 1863.

No âmbito do presente texto evidenciaremos um conjunto de práticas e intervenientes que desenvolviam uma relação direta com a população que lhe assistia, suscitando o seu interesse e interação, interpelando-a com a sua conduta e desvendando comportamentos que ultrapassavam a suposta solenidade processional. Após uma breve exposição histórica e iconológica da Procissão, na qual circunstanciamos todos os seus elementos, propomo-nos explorar as particularidades daqueles que reportam à dimensão que pretendemos abordar, as referências e reminiscências históricas segundo as quais se desenvolveram, a sua relação com a apologetica franciscana e a consecutiva concretização no plano da Procissão.

1. SÍNTESE HISTÓRICA

A Procissão de Cinzas, existente desde a fundação da ordem, viria a estabelecer-se nos *Estatutos* de 1660⁶, permitindo a definição de uma matriz que asseguraria diretrizes claras para a promoção deste ato religioso por Mesas futuras, garantindo a sua boa concretização e impedindo falhas de solenidade que a denegrissem.

O seu desenvolvimento será, inicialmente, crescente, registando-se em 1674⁷ o primeiro aumento no número de andores que constituíam a Procissão, tendência que se irá manter, registando-se em 1751 um total de 24 andores, alcançando assim a dimensão da procissão homónima organizada pela Ordem Terceira de Ovar em 1672⁸.

Também a Ordem Terceira do Rio de Janeiro organizava uma Procissão de Cinza desde 1650, integrando 20 andores desde o seu início até 1758. Importa referir que a investigadora Nancy Rabelo atribui à Procissão portuense a matriz pela qual a Procissão carioca se regia, situação também registada nas procissões organizadas pelas Ordens do Recife, em 1739, e Salvador, em 1761⁹.

A Procissão portuense irá complexificar a sua organização durante a segunda metade de Setecentos e sofisticando os seus procedimentos através da integração de um *Mestre de Cerimónias* em 1789¹⁰. Como nos mostram os registos de 1740 referentes à primeira realização da Procissão de Cinzas pela Ordem Terceira de Mafra, que seguia o referencial lisboeta, as responsabilidades do Mestre de Cerimónias poderiam contemplar práticas diversas, inclusivamente litúrgicas:

⁶ AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694].

⁷ AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694], fls. 39-40.

⁸ VECHINA, 2013: 927.

⁹ JABOATÃO, 1980 [1761].

¹⁰ AHVOTSFP. *Secretario António Ribeiro de Mesquita* [1788-1789], fl. 27v.

*às nove horas e meia da manhã, foi o padre Guardião deste real Convento, frei Manuel da Cruz, com o padre Mestre de Cerimónias, frei João de são José do Prado, benzer os santos, e a cruz da penitência, com a bênção privada, e ao meio dia foram conduzidos os andores para a igreja*¹¹.

No entanto, o crescente estado de degradação das imagens e respetiva despesa levam à sua redução para apenas 13 andores em 1782¹². A esse constrangimento juntar-se-á o início da obra da «nossa Capella» a partir de 1794 e a ampliação do cemitério catacumbal em 1798¹³.

Já o início do século XIX ficará marcado pelas invasões napoleónicas, motivando nova suspensão da Procissão¹⁴. Em 1809 contribuía a ordem com uma prestação mensal de 125\$000 rs. durante dois anos «a favor do Trem desta Cid.e no fornecimento dos petrechos e muniçoens de Guerra»¹⁵, o que demonstra a sua postura ativa perante as invasões. A par com a Guerra Civil, serão um fator de impedimento económico no país durante a primeira metade do século e de cujas consequências os Irmãos Terceiros não ficaram incólumes, decidindo-se, em 1836, «tapar o grande rombo no teto da Nossa Capella cauzado de uma bomba no tempo do cerco»¹⁶.

Não obstante todas as contrariedades, destacamos a despesa do pão do saco de Santa Isabel da Hungria da Procissão de 1801, tendo sido pagos 1000 pães para serem repartidos entre Mesa, Mesário e Irmãos¹⁷, o que permite discernir a dimensão que assumia no início de Oitocentos.

Os *Estatutos* estabelecidos em 1838¹⁸ redefiniram a situação da Procissão de Cinza no panorama festivo da ordem e da cidade, no rescaldo da instituição da nova Monarquia Constitucional, da extinção das ordens religiosas masculinas e de quase quatro décadas de agravamento económico: a Ordem Terceira, em detrimento de organizar a Procissão de Cinzas, passava então a assumir a despesa da Procissão do Enterro de Nosso Senhor, organizada pelas religiosas de Santa Clara¹⁹.

A Procissão realizar-se-ia pontualmente, como em 1850, ano em que os andores permaneceram expostos 7 dias na igreja conventual²⁰, até à segunda-feira

11 Arquivo da Ordem Terceira de Mafra (AOTM). *Livro de Acórdãos desta Venerável Ordem Terceira e também das Eleições dos membros desta Irmandade*, cx. IPR 2, liv. 6, fl. 36 apud CHAVES, 2019: 203-218.

12 AHVOTSFP. *Livro 4º que há de servir para nele se escreverem todos os termos* [...] [1782-1810], fls. 1v.-2.

13 EIRAS, 1972: 94.

14 AHVOTSFP. *Livro 4º que há de servir para nele se escreverem todos os termos* [...] [1782-1810], fl. 339.

15 AHVOTSFP. *Livro 4º que há de servir para nele se escreverem todos os termos* [...] [1782-1810], fl. 356.

16 AHVOTSFP. *Livro das Actas das Sessões da Mesa, ano de 1836* [1836-1851], fl. 6.

17 O valor total era de 10\$000 rs, pelo que podemos aferir o valor de \$010 rs como referência para outras verbas. Cf. AHVOTSFP. *Secretario de 1800 para 1801* [1800-1801], fl. 59.

18 AHVOTSFP. *Estatutos e Regra da Ordem Terceira do Serafim Humano O Glorioso Patriarcha S. Francisco da cidade do Porto*, 1838.

19 AHVOTSFP. *Livro das Actas das Sessões da Mesa, ano de 1836* [1836-1851], fl. 80.

20 AHVOTSFP. *Despesa e Custeamento da Ordem* [1848-1898], fl. 42v.

seguinte à saída²¹, prática que será recorrente em anos de suspensão da Procissão²². Quanto à dimensão da Procissão, Augusto de Pinho Leal indica, em 1876, que integrava entre 400 a 500 Irmãos Terceiros, adornados pelos *habitos e distintivos propios*²³.

A última saída, em 1905, concretiza-se por impulso de um donativo de 600\$000 rs. pelo Club Fenianos Portuenses, instituição cujo propósito o irmão secretário explica ser «promover festas de todas as especies, para assim poder chamar a esta cidade o maior numero de forasteiros para engrandecimento e prosperidade do commercio e das industrias locais»²⁴.



Fig. 1. Procissão de Cinza em 1905, vista da atual Rua do Infante, provavelmente tirada de uma varanda. Destaque, no plano de fundo, para a Igreja do Convento de São Francisco do Porto
Fonte: EIRAS, 1972



Fig. 2. Procissão de Cinza em 1905, vista da Rua dos Clérigos, sobre o eixo de 31 de Janeiro. No plano de fundo, à direita, encontra-se o Palácio das Cardosas e, à esquerda, vislumbra-se parte da fachada da Igreja dos Congregados
Fonte: EIRAS, 1972

²¹ AHVOTSFP. *Livro das Actas das Sessões da Mesa, ano de 1836* [1836-1851], fl. 169.

²² AHVOTSFP. *Livro de Actas 2º* [1851-1861], fl. 319.

²³ LEAL, 1876: 479.

²⁴ Cf. AHVOTSFP. *Livro 6º das Actas das Sessões da Mesa da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco do Porto* [1900-1905], fl. 159.

2. SÍNTESE ICONOLÓGICA

As consecutivas alterações sofridas pela forma da Procissão contrastam com a definição da sua matriz principal em termos iconológicos, estabelecida logo em 1660. Apesar das diversas alterações no decorrer dos séculos, esta será a estrutura segundo a qual todas as procissões se irão basear, passível de se subdividir em quatro blocos.

O primeiro constituía-se por representantes da ordem e alegorias sugestivas da temática da Penitência:

O [guião] da Ordem com as armas dela. A Cruz da comunidade. A bicha de sete cabeças, ante a qual vai um anjo com tarja. [1] A charola da Nossa Senhora da Conceição com dois anjos diante que levam tarjas. O Diabo, ante o qual vai outro anjo com tarja. Adão e Eva ambos em parelha, Adão com sua enxada e sua cadeia no pé, Eva com uma maçã na mão ambos vestidos de peles e descalços e dois anjos diante deles. O Paraíso com uma árvore e uma cobra enroscada nela, irá vestido de verde com uma ambula cheia de água na mão e um anjo diante dele. O Querubim com uma espada de fogo na mão lançando Adão e Eva fora do Paraíso, e um anjo diante dele. Duas figuras em parelha com pratos de cinzas nas mãos e caveiras, vestidas de burel e descalças, e dois anjos diante. A figura da penitência com a árvore dela, que levará penduradas disciplinas e silícios descalça e dois anjos diante²⁵.

A frente do préstito era dominada por elementos que a identificavam e que lhe conferiam maior dinamismo e simbolismo. Depreende-se que os movimentos e o aspeto impressionante da figura da *bicha* e a expectável exuberância do Diabo seriam pontos focais, chocantes no diálogo imediato convocado entre ambas e com as figuras de Adão, Eva, Paraíso, Cinzas e Penitência, invocativas do pecado original e da sua ligação com a temática catequética da Cinza — estas eram complementadas pela imagem da Imaculada e pelo seu referente direto do Livro do Apocalipse também relacionado com o dragão²⁶. Relembramos o diálogo da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, no qual Deus profere a frase que ainda hoje pontua a imposição das cinzas — *memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*²⁷.

O papel cenográfico do primeiro bloco seria determinante, tomando a função de abertura da Procissão, instigadora de reflexão no público que lhe assistia, uma vez que representava um dos fundamentos basilares e transversais da doutrina católica. Seria notório o contraste que o mesmo estabelecia com o maior estatismo da restante procissão, que lhe redarguia com exemplos superiores da devoção cristã. O trânsito solene das imagens deveria suscitar

²⁵ AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694], fl. 10.

²⁶ Ap 12, 1.

²⁷ Gn 3, 19.

admiração nos fiéis e vontade de os igualar na sua vivência, reconhecendo-lhes as virtudes que lhes permitiram superar as provações e condições que o primeiro corpo simbolizava.

O segundo bloco representava episódios hagiográficos do patriarca da ordem e era seguido por outro que integrava exemplos de Santos Irmãos Terceiros. O último grupo compreendia os exemplos últimos da devoção franciscana, representativos da tradição devocional franciscana e cuja carga simbólica exortava a remissão dos pecados através da privação, da penitência e pela graça do martírio. Nele enquadravam-se o andor da padroeira da ordem, Santa Isabel, rainha da Hungria, o dos Santos Mártires *com o Tirano que os vai degolando*, o andor da Árvore dos Santos da ordem e por último o andor da ordem, que representava o momento mais significativo da vida de São Francisco, a estigmatização.

Seguia-se o pálio com o Santo Lenho²⁸, relíquia que no século XIX será identificada como «fragmentos dos ossos dos Santos Martyres de Marrocos»²⁹. Ambas demonstram a veneração do martírio enquanto veículo para a graça divina. Expressam, sobretudo, a consagração da mimetização da vida de Cristo que a apologética franciscana delineou como matriz doutrinária, encerrando a Procissão de forma circular com a reafirmação do referente primacial dos exemplos de santidade apresentados.

3. DINÂMICAS ESTABELECIDAS COM A POPULAÇÃO

As imagens processionais eram de vestir, tipologia de grande impacto visual pela sua semelhança ao real, complementada por membros articulados, vestes, bordados, cabeleiras e todos os adereços iconográficos respetivos, que gozou de particular desenvolvimento no período pós-tridentino³⁰. Na Idade Média, as imagens articuladas eram utilizadas em representações da Paixão e Crucifixão e da Virgem com o Menino³¹, sendo apreciado o dinamismo que imprimiam nas respetivas encenações³², generalizando-se a sua presença em atos processionais no século XVII. As imagens, montadas nos andores com poses naturais e alguns detalhes como lágrimas e gotas de sangue (feitas com recurso a resinas), olhos de vidro,

28 AHVOTSPF. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694], fl. 20.

29 Cf. PACHECHO, 2009: 85-108, as relíquias dos Santos Mártires foram dispersas por diversas casas religiosas, entre as quais algumas franciscanas que não se identificam. O autor, no decorrer do seu texto, referencia as seguintes casas, como recetáculos das referidas relíquias, às quais podemos agora acrescentar a Ordem Terceira do Porto: Santa Cruz de Coimbra, Mosteiro de Lorvão, Mosteiro de São Vicente de Fora, Mosteiro de São Salvador de Grijó, Mosteiro da Serra do Pilar, Mosteiro do Salvador de Moreira da Maia, Mosteiro da Madre de Deus, Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança, Mosteiro do Espírito Santo de Gouveia.

30 CHAVES, 2016: 129.

31 CORNEJO VEGA, 1996: 241.

32 CORNEJO VEGA, 1996: 243.

unhas e dentição (simuladas através de ossos e chifres) confluíam para que o contacto com as imagens fosse ainda mais impactante³³.

Peter Dent³⁴ refere-se às imagens articuladas enquanto reflexo do conceito de imagem viva desenvolvido pela arte renascentista, tomando como ponto de partida o canto X do *Purgatório* da *Comédia* de Dante. Nele, exortam-se os sentidos da visão, olfato e audição como principais meios de apreensão de uma obra de arte: o protagonista aprecia um conjunto de três relevos feitos por Deus, cuja primazia artística o faz ouvir vozes, sentir o cheiro de incenso e ver as imagens mover³⁵. Daqui surgirá o conceito renascentista de imagem viva, imagem tão realista que ao observador pareceria animada. O conceito estará tanto mais presente nas imagens quanto melhor o conjunto de artifícios que lhes confirmam um elevado grau de realismo, o qual se adensava através da inclusão de imagens representadas por figurantes reais, como anjos ou outras figuras alegóricas.

Sobre a figura da *bicha de sete cabeças* encontramos referências pouco descritivas que remontam a 1655³⁶, mas as despesas de 1657 e 1658 permitem perceber a sua forma: respetivamente, informam-nos que se tratava de uma figura articulada por dobradiças e transportada por dois homens³⁷. Percebemos, portanto, a citação direta do Apocalipse: «E viu-se outro sinal no céu; e eis que era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas»³⁸. Sabendo que a Procissão conferia aos seus elementos uma forte componente cromática e seguia com particular atenção as referências bíblicas que lhes davam forma, deduzimos que a mesma *bicha* fosse pintada de vermelho. Deprendemos que a figura encetaria um binómio antagónico com a imagem da Imaculada: por um lado, a alusão ao pecado original; por outro, a sua remissão, possibilitada pela conceção imaculada da Virgem através da intercessão divina, antecipando a própria conceção de Cristo. Um termo exarado no dia 8 de março de 1674³⁹ informa-nos da supressão da *bicha*.

Outro elemento merece destaque pelo dinamismo que imprimia ao primeiro bloco da Procissão, a figura do Diabo. Sabemos que envergava um vestido de baeta negro⁴⁰, segurava na mão um forcado (*forquilha*)⁴¹ e apresentava uma máscara (se não sempre, por vezes) alugada⁴². Esta, provavelmente, consistiria numa repre-

33 Cf. CHAVES, 2016: 156.

34 *Vd.* DENT, 2017: 18-32.

35 Cf. DENT, 2017: 21.

36 AHVOTSFP. *Receita e Despesa* [1633-1657], fl. 208v.

37 AHVOTSFP. *Livro da Despesa* [1657-1712], fl. 5v-6.

38 Ap 12, 3.

39 AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694], fls. 39-40.

40 AHVOTSFP. *Livro da Despesa* [1657-1712], fl. 58v; Cf. BLUTEAU, 1728: 11: «BAETA. Bzêta. Panno de lãa, a que ou com o ufo, ou com infrumentos fe levanta o pelo. Hà de muitas caftas».

41 AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694], fl. 39-40.

42 AHVOTSFP. *Livro da Despesa* [1657-1712], fl. 35v.

sentação disforme de feições humanas, derivada das representações clássicas da Medusa, reportório visual para o qual a imaginação de monges também contribuiu⁴³. Raoul Glaber, cronista do século XI a quem o Diabo se manifestou, referia que os seus movimentos eram convulsivos⁴⁴, o que se coaduna com o comportamento da mesma figura na Procissão e que deriva do desenvolvimento mais caricatural da imagem do Diabo a partir dos finais da Idade Média, que *faz rir*⁴⁵. A sua posição na Procissão estabelecia ligação com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, a qual o Diabo propicia.

Ambas as figuras da *bicha* e do Diabo representavam manifestações profanas enraizadas na prática processional religiosa, que encontram referentes nas representações dramáticas encenadas em igrejas durante a Idade Média, herdeiras da comédia clássica⁴⁶. A natureza irascível que se associou aos jograis⁴⁷ e às suas representações de âmbito profano viria a ditar uma sucessão de restrições à sua prática — em 1207 pelo papa Inocêncio III e na segunda metade do mesmo século por Afonso X de Espanha —, limitando-os à representação de temáticas litúrgicas⁴⁸. No século XVI, tornava-se já recorrente a utilização de imagens animadas por cordéis nas representações da Paixão de Cristo, pelo que a figura da *bicha* se assume como depositária de reminiscências profanas, readequadas à prática litúrgica⁴⁹.

A participação de figuras idênticas encontra-se registada em diversas procissões do Corpo de Deus, assumindo os mesmos graus de complexidade notórios, compondo-se através de madeira pintada de escamas, asas e tecidos vários⁵⁰. Podemos recuperar ainda outra imagem semelhante e que integrava o cortejo de Carnaval de 1905, organizado pelo Club Fenianos, ano no qual havia «sido enriquecido com novos elementos de interesse (entre estes a famosa hidra, que se avariara no de domingo gordo, com a sua hilariante guarda de peles vermelhas)»⁵¹. Mais ainda, o mesmo seria complementado por um concurso de janelas, que seriam adornadas, o que demonstra um lado participativo da população portuense nas celebrações conduzidas pelas instituições da cidade. É também interessante perceber o quadro festivo criado entre a festa do Carnaval e a festa da Cinza, antagónicas na sua génese, mas complementares no próprio

43 RÉAU, 1999: 83.

44 RÉAU, 1999: 83.

45 RÉAU, 1999: 84.

46 CHAVES, 2016: 116.

47 Profissão que mesclava as funções de intérprete, músico e bobó, Cf. Infopédia. Disponível em <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/jograis>>. Associa-se-lhes também a manipulação de imagens articuladas, cf. OLIVEIRA, 2010: 98.

48 OLIVEIRA, 2010: 95.

49 CHAVES, 2016: 121. O autor apresenta também interessantes comparações entre o processo evolutivo da utilização de imagens articuladas de vestir e o desenvolvimento da indústria de bonecos.

50 BARBOSA, 2013: 243-246.

51 *Aconteceu há 50 anos...*, 1955: 346-347.

percurso contemplativo de renovação espiritual que a Quarta-Feira de Cinzas pretende demarcar.

Este carácter cómico e provocativo das imagens e dos respetivos manipuladores ditara já represálias no Concílio de Trento (1545-1563) e no Sínodo de Orihuela (1600), no qual se proibia a utilização de imagens articuladas em representações religiosas. Contrariamente, em Portugal, a proibição imposta pelas Constituições Sinodais (1640) visava os intervenientes humanos, reiterando que a representação dos temas deveria cingir-se a imagens de madeira, barro ou semelhantes⁵².

A Procissão da Ordem Terceira do Porto será admoestada neste sentido em 1750, sendo enviada uma carta a 4 de fevereiro pelo Santo Ofício, ordenando a supressão da figura da Morte:

Somos informados, que na procissão da penitencia que em coarta feira de Sinza fazem nessa Cidade os Irmaos da Ordem Terceira costuma hir hua figura representado a morte com fouce na mão direita, e na esquerda com hum relógio; e quedas indecentes o indignas acçoens que continuadamente faz para as janellas das ruas por donde passa, resulta nas pessoas prudentes hum gravíssimo escandallo pelas grandes risadas, o gallopa que faz o povo rustico por causa das dictas acçoens, que sendo a Mesa de acto tão pio se devem estranhar mais nessa Cidade digo terra por ser tao provida de hereges: Vossa Paternidade por servir de Ministro, e deste Tribunal dira de Nossa Parte as pessoas a quem toque o governo da dita porção, que esperamos que sem outra fação collar o escandallo que resulta de Semilhante abuso. Deos nosso Senhor guard V.E. Coimbra no Santo Officio em Mesa de 4 de Fevereiro de 1750.

*Bento Paes do Amaral
Sebastiao Pita de Castro
Antonio Carrilho⁵³*

No decurso do século XVII e até à segunda metade do XVIII, estes animadores seriam desconsiderados pelas elites governativas da Europa⁵⁴. A figura da Morte datava já de 1722⁵⁵, referindo-se que usava um vestido pintado⁵⁶, provavelmente de negro, e carregava uma foice de madeira⁵⁷. Outros exemplos de figuras similares chegam-nos do século XIX, como é o caso homólogo do Recife, que integrava o *Papa-angu*, figura cujos comportamentos provocadores eram retribuídos

⁵² Cf. OLIVEIRA, 2010: 97-98.

⁵³ AHVOTSFP. *Livro dos Termos, 1745-1782* [1745-1782], fl. 28 *apud* EIRAS, 1972: 123.

⁵⁴ Cf. OLIVEIRA, 2010: 103-105.

⁵⁵ AHVOTSFP. *Livros de Secretário* [1719-1727], fl. 41.

⁵⁶ AHVOTSFP. *Livros de Secretário* [1727-1732], fl. 26.

⁵⁷ AHVOTSFP. *Inventário de toda a fabrica da prosição de Sinza e penitencia* [manuscrito datado de século XVIII], [s.fl.].

com arremessos de caroços, apontados à sua cabeça⁵⁸. Em Bragança, por oposição, a figura da Morte gozava de popularidade na população, vagueando pelas ruas mesmo em anos nos quais não se organizava a saída da Procissão de Cinzas⁵⁹.

Contrariamente a estas figuras que representam uma contaminação do universo religioso pelo profano, outras — como a de Adão, Eva, Querubim, Paraíso e Penitência — reportavam a preceitos mais arregaçados no primeiro.

Destacamos o Querubim, que expulsava Adão e Eva do Paraíso, e que se apresentava com uma espada flamejante, túnica de tafetá encarnada, ornamentada com aplicações de renda⁶⁰, dois pares de asas de pelúcia azul e branca⁶¹, umas pequenas na cabeça e outras maiores nos ombros, e segurando um escudo na mão esquerda⁶². A referência bíblica em que a representação se baseia encontra-se no Génesis: Deus «havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida»⁶³. A composição dos elementos alados corresponde estritamente à habitual forma de representação dos querubins, que pelo número de asas e cor se diferenciam dos serafins, conforme a visão de Isaías⁶⁴: os querubins teriam quatro asas de cor azul e os serafins seis de cor vermelha⁶⁵.

Em parte, semelhantes ao Querubim, os anjos desempenhavam um papel singular na organização da Procissão. Habitualmente figurados por crianças, sabemos que vestiam tunicelas⁶⁶ de tafetá⁶⁷, adornadas com asas de madeira, articuladas por dobradiças⁶⁸ e pintadas⁶⁹. O cromatismo dos adereços indicados conferia uma outra dimensão à Procissão, sendo que o transporte de atributos e insígnias identificativas dos andores que lhes precediam⁷⁰ consolidava a sua função catequética.

Parece-nos conveniente contemplar, por último, a dimensão penitencial da Procissão, pelo que recuperamos o texto de Artur Magalhães Basto, publicado a 16 de fevereiro de 1934 n.º «O Primeiro de Janeiro»⁷¹, que se debruça sobre um manuscrito de 1730 (à data da publicação registado com o n.º 841 da Biblioteca

58 AMARAL, 1974 *apud* SILVA, 2002: 107.

59 CABRAL, 1998: 105.

60 AHVOTSFP. *Livros de Secretário* [1719-1727], fl. 34.

61 AHVOTSFP. *Inventário de toda a fabrica da prosição de Sinza e penitencia* [manuscrito datado de século XVIII], [s.fl.].

62 AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694], fls. 39-40.

63 Gn 3, 24.

64 *Vd.* ls 6, 2.

65 RÉAU, 1999: 64.

66 AHVOTSFP. *Livro da Despesa* [1657-1712], fl. 57; veste litúrgica semelhante à dalmática. Era vestida sobre a alva.

67 *Cf.* Dicionário Priberam, trata-se de seda lustrosa.

68 AHVOTSFP. *Livro da Despesa* [1657-1712], fl. 6.

69 AHVOTSFP. *Receita e Despesa* [1633-1657], fl. 209.

70 O *Programa da Procissão de Cinza de 1899* expressa o significado de alguns. *Vd.* AHVOTSFP. *Programa da Procissão de Cinza no Porto* [...], 1899: 4.

71 BASTO, 1934.

Municipal do Porto) e nos dá a conhecer o quotidiano da Quarta-Feira de Cinzas de um *janota português* ou *faceira*:

De cabeleira empoada, de rosto pintado, camisa de bofes e gravata «á corsária», casaquinha de seda lavrada, calção e meia, sapato de fivela, lenço na mão, chapéu de três bicos no sovaco do braço esquerdo, espadinha curta ou quitó ao lado, êle — o serolico, berolico quem te deu tamanho bico... — atalava apressadamente, aos saltinhos, para S. Francisco. Devia ir cedo para não ter de andar aos encontrões (o que podia acarretar descómodos á cabeleira), e para arranjar um bom lugar no cruzeiro da igreja, em ponto donde dominasse algumas raparigas.

Percebemos que a imposição das cinzas demarcava o início da celebração do dia de Cinza e, ainda, que a igreja estaria aberta à população para dela participar — ainda que o *faceira* apenas lhe assistisse com outras intenções. Após o almoço — o *faceira* não jejuava — preparava-se para sair para

ver a grande Procissão de Cinzas, famosa pelos seus andores, e pelos muitos penitentes que nela seguiam de dorsos nus a açoutarem-se com disciplinas, acompanhados por Irmãos da Misericórdia que levavam bacias com lavatórios, isto é, com vinho fervido para deitar sôbre as feridas.

Na Procissão decorriam momentos impressionantes de penitência e para os quais os integrantes já se preparavam em antecipação. Uma descrição de uma procissão penitencial da Semana Santa da Confraria do Descimento de Sevilha, em 1642, identifica os mesmos métodos de tratamento das feridas⁷². Em Sevilha, as flagelações serão proibidas em 1777⁷³, dado que tinham assumido um caráter profano e provocante, direcionadas sobretudo à assistência feminina. Em 1806 ainda se mantinha a memória de que as mesmas eram vistas como benéficas para o desenvolvimento da constituição física e fonte de vaidade dos penitentes, cujos açoites eram aplaudidos, quanto mais sanguinários⁷⁴.

Aquando da passagem dos penitentes, o *faceira* «levantaria o chapéu a modo de *guarda-vento da cara* — para que os disciplinantes lhe não salpiquem a gravata», o que permite depreender a forma intensa como a penitência seria desempenhada. Em Lisboa, na segunda metade do século XVII, frei Luís de São Francisco relata os rigorosos rituais de flagelação dos membros masculinos terceários e a sua participação nas procissões de penitência⁷⁵.

72 Descrição de Claudio Rainsante e Alonso Fernández de Córdoba citados in PALOMERO PÁRAMO, 1981: 315-316.

73 D. CARLOS III, [s.d.]. *Real Cédula y Orden de Carlos III prohibiendo los bailes dentro de las iglesias, la Tarasca y los gigantones del Corpus Christi*, Lei XI, apud GALIANO MARÍN, 2017: 36.

74 WHITE, 1972: 222 apud PALOMERO PÁRAMO, 1981: 316.

75 SÃO FRANCISCO, Frei Luís de (1684). *Livro em que se contem tudo o que toca à origem, regra, estatutos, cerimónias, privilégios e progressos da Sagrada Ordem Terceira da Penitência* apud CHAVES, 2019: 205.

Não obstante, o protagonista do relato procurava um *bom lugar* onde pudesse «namorar mais á vontade, de *estaca* ou de *estafermo*, a menina que lá do alto de certa janela mais o tivesse impressionado». Sabemos através do *Programa da Procissão de Cinza de 1899*, que as janelas dos edifícios se preenchiam de «bellos renques de senhoras vestidas de pequeno lucto»⁷⁶, algo também identificado no Recife, em 1834, pelo padre Lopes Gama, que alude às *santinhas da terra*, cortejadas à varanda pelos *gamenhos*⁷⁷. Paralelamente ao cortejo penitencial, percebemos que se praticavam outras dinâmicas sociais, que se serviam da ocasião da Procissão como pretexto sobre o qual decorriam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos que procurámos explorar permitem-nos desvendar um conjunto de práticas que envolviam a população que assistia à Procissão, incitando-a, simultaneamente, à introspeção religiosa, pela natureza do tema representado, e a um registo de laicismo notoriamente contrastantes. Não obstante o impressionante realismo conferido às imagens processionais, articuladas, e o seu diálogo direto com os figurantes reais que consolidavam um conjunto de representações que exortava sobre os fiéis a devida admiração e introspeção, alguns dos intervenientes da Procissão comportavam-se de forma indecorosa, sendo que outros simbolizavam reminiscências antigas que distraíam a atenção popular do seu verdadeiro significado catequético. Em conjunto, percebemos que quebravam a pretendida solenidade processional e, desta forma, desvendavam a existência efetiva de uma dimensão profana notoriamente aliciante para a população que assistia à Procissão.

Estas dinâmicas não religiosas que se desenrolavam dentro do universo da celebração religiosa adensam-se pela própria apreensão popular das penitências, cuja função litúrgica se dissipava entre o sensacionalismo gráfico das mortificações e as restantes dinâmicas sociais decorrentes e que se serviam da Procissão como pano de fundo, cristalizando um conjunto de ações que transparecem um universo religioso eivado de mundividências profanas latentes. A cidade mobilizava-se em torno da realização da Procissão, colocando, por momentos, em equidade diversos círculos sociais, institucionais e culturais de que se compunha o tecido vivo da urbe. Assiste-se à cristalização da universalidade da Cinza enquanto matéria transversal, cíclica e indissociável da sua condição católica e humana.

⁷⁶ Cf. «A Palavra — jornal religioso, litterario, de noticias e de assumptos de interesse publico», 1880.

⁷⁷ «O Carapuceiro» (5 abr. 1834) *apud* SILVA, 2002: 111.

FONTES

Arquivo Histórico da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto

- AHVOTSFP. *Despesa e Custeamento da Ordem* [1848-1898]. Cota: R/D 785.
- AHVOTSFP. *Estatutos de 1660 e Termos de 1679 a 1694* [1660-1694]. Cota: ESTAT 36.
- AHVOTSFP. *Estatutos e Regra da Ordem Terceira do Serafim Humano O Glorioso Patriarcha S. Francisco da cidade do Porto*. Porto: Typographia de Gandra & Filhos, 1838. Cota: ESTAT 631.
- AHVOTSFP. *Inventário de toda a fabrica da prosição de Sinza e penitencia* [manuscrito datado de século XVIII].
- AHVOTSFP. *Livro 4º que há de servir para nele se escreverem todos os termos que se determinarem em Mesa Plena da N. V. Ordem 3ª do N. S. P. S. Francisco desta Cidade do Porto, o qual principiou neste presente ano de 1782* [1782-1810]. Cota: MESA 904.
- AHVOTSFP. *Livro 6º das Actas das Sessões da Mesa da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco do Porto* [1900-1905]. Cota: MESA 633.
- AHVOTSFP. *Livro da Despesa* [1657-1712]. Cota: R/D 59.
- AHVOTSFP. *Livro das Actas das Sessões da Mesa, ano de 1836* [1836-1851]. Cota: MESA 853.
- AHVOTSFP. *Livro de Actas 2º* [1851-1861]. Cota: MESA 106.
- AHVOTSFP. *Livros de Secretário* [1719-1727]. Cota: SEC 287(b).
- AHVOTSFP. *Livros de Secretário* [1727-1732]. Cota: SEC 288(c).
- AHVOTSFP. *Livros de Secretário* [1719-1727]. Cota: SEC 287(d).
- AHVOTSFP. *Livro dos Termos, 1745-1782* [1745-1782]. Cota: MESA 852.
- AHVOTSFP. *Programa da Procissão de Cinza no Porto. Descrição dos andores, anjos e mais figuras allegoricas ou symbolicas, ruas do transitio, etc, etc*. Porto: Typographia a vapor de Arthur José de Sousa & Irmão, 1899. s./ cota.
- AHVOTSFP. *Receita e Despesa* [1633-1657]. Cota: R/D 57.
- AHVOTSFP. *Secretario António Ribeiro de Mesquita* [1788-1789]. Cota: SEC 270.
- AHVOTSFP. *Secretario de 1800 para 1801* [1800-1801]. Cota: SEC 229.

Fontes impressas

- ACONTECEU *há 50 anos...* «O Tripeiro». 10.º Ano. Série 5. 11 (mar. 1955) 346-347.
- «A Palavra — jornal religioso, litterario, de noticias e de assumptos de interesse publico». 8.º Ano. 2:264 (26 fev. 1880).
- BASTO, Artur de Magalhães (1934). *Falam velhos manuscritos...* «O Primeiro de Janeiro» (16 fev. 1934).
- BLUTEAU, Raphael (1712-1728). *Vocabulario portuguez e latino* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, vols. ?.
- JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria (1980 [1761]). *Novo orbe seráfico brasílico ou crônica dos frades menores da provincia do Brasil*. Recife: Assembleia Legislativa de Pernambuco, vol. III.
- LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho (1876). *Portugal Antigo e Moderno* [...]. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, vol. VII.
- LISBOA, Frei Marcos de (2001 [1557-1562]). *Crônicas da Ordem dos Frades Menores*. Porto: Universidade do Porto, vol. I.
- NOTICIARIO — *Procissão de Cinza*. «O Commercio do Porto». 10.º Ano. 40 (19 fev. 1863).
- SILVA, Antonio de Moraes (1789). *Diccionario da língua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e accrescentado por Antonio Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. I.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, António Francisco Dantas (2013). *Tempos de Festa em Ponte de Lima (Séculos XVII-XIX)*. Braga: Universidade do Minho. Tese de doutoramento.
- BRUFANI, Stefano (2016). *Irmão Egídio de Assis*. «Revista Territórios & Fronteiras». 9:1, 38-52.
- CABRAL, António (1998). *Jogos populares portugueses de jovens e adultos*. Lisboa: Editorial Notícias. (Coleção Coisas Nossas; vol. V).
- CHAVES, Duarte Nuno (2016). *As imagens de vestir da Procissão dos Terceiros: história, conceitos, tipologias e tradições — Um legado patrimonial franciscano na ilha de S. Miguel, Açores, nos séculos XVII a XIX*. Évora: Universidade de Évora. Tese de doutoramento.
- CHAVES, Duarte Nuno (2019). *Procissões de penitência franciscana nos séculos XVII e XVIII. Religiosidade popular em Portugal durante o Antigo Regime*. In ARAÚJO, Maria Marta Lobo de, coord. *As Ordens Terceiras no Mundo Ibérico da Idade Moderna*. Braga: Santa Casa da Misericórdia de Braga, pp. 203-218.
- CORNEJO VEGA, Francisco (1996). *La escultura animada en el Arte Español. Evolución y funciones*. «Laboratorio de Arte». 9, 239-261.
- DENT, Peter (2017). *The Late Medieval Action Figure and the Living Image*. In KOPANIA, Kamil, ed. *Dolls, Puppets, Sculptures and Living Images. From the Middle Ages to the End of the 18th Century*. Varsóvia: Academia de Teatro Estatal Aleksander Zelwerowicz; Universidade de Varsóvia, vol. 2, pp. 18-32.
- EIRAS, José Aníbal Guimarães da Costa (1972). *Os Terceiros Franciscanos da Cidade do Porto (Elementos para o seu estudo)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de licenciatura.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2012). *A Procissão de Cinzas e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: análise de um esquema devocional*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, pp. 421-472.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho et al. (2015). *O Convento e a Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.
- GALIANO MARÍN, Manuel (2017). *La procesión penitencial alimento de la religiosidad popular*. In CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, coord. *Religiosidad popular: Cofradías de Penitencia*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, vol. I, pp. 23-42.
- OLIVEIRA, José Luís de (2010). *O teatro de bonifrates em António José da Silva, o Judeu*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Dissertação de mestrado.
- PACHECO, Milton Pedro Dias (2009). *Os proto-mártires de Marrocos da Ordem de São Francisco. Muy suave odor de sancto martyrio*. «Revista Lusófona de Ciências das Religiões». VIII:15, 85-108.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (1981). *Las Procesiones de «Sangre» en Sevilla y Nueva España. A propósito de una pintura mural en la Iglesia Conventual de Huexotzingo*. In *Primeras Jornadas de Andalucía y América*. [????], vol. 2, pp. 315-322.
- RÉAU, Louis (1999). *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Tomo I, vol. I: *Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*.
- SILVA, Leonardo Dantas (2002). *500 anos de fé: a música das procissões*. «Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro». 163:414 (jan.-mar.) 103-113.
- VECHINA, Sofia Nunes (2013). *Ordem Terceira de São Francisco de Ovar. Procissão das Cinzas. Uma procissão com três séculos*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*. Porto: CEPESE, pp. 919-946.

O CULTO AO MENINO JESUS A PARTIR DO SANTUÁRIO MARIANO (1707-1723): IMAGENS E DEVOÇÕES

TIAGO MOITA*

Resumo: *O culto ao Menino Jesus difundiu-se desde Itália por todo o ocidente europeu apoiado pelo movimento franciscano na sua devoção ao presépio. O incremento maior a esta devoção ocorreu no período da chamada Contrarreforma, desenvolvendo-se, sobretudo, no interior dos conventos femininos, com o correspondente hábito de vestir as imagens e as adornar, e daí passando para os altares das igrejas paroquiais, santuários de peregrinação e oratórios domésticos. O estudo que aqui desenvolvemos recolhe e analisa as referências a este culto a partir da obra Santuário Mariano (1707-1723) de Fr. Agostinho de Santa Maria, respigando notícias sobre as imagens que mais se destacaram (quase sempre pelo seu caráter dito milagroso) e as práticas devocionais que geraram.*

Palavras-chave: *Menino Jesus; Imagem; Imagem Vivente; Milagres; Práticas devocionais.*

Abstract: *The cult of the Infant Jesus spread from Italy to the whole of Western Europe, mostly supported by the Franciscan movement and their devotion to the Nativity scene. The height of this devotion took place in the period of the Counter-Reformation, mostly in female convents, and included the custom of dressing and adorning the images, and then displaying them on the altars of parish churches, shrines of pilgrimage, or domestic oratories. This paper collects and studies the references to this cult in the work Santuário Mariano (1707-1723) by Fr. Agostinho de Santa Maria. It highlights the most notable images of the Holy Child referenced in this text due to their supposed miraculous attributes, as well as the accounts of the devotional practices surrounding them.*

Keywords: *Infant Jesus; Image; Living Image; Miracles; Devotional practices.*

INTRODUÇÃO

Principiemos por considerar o título que Fr. Agostinho de Santa Maria, OSA, dedica no seu *Santuário Mariano* à imagem de Nossa Senhora do Rosário, venerada na cidade de Santiago, em Cabo Verde¹. Depois de descrever a imagem, o autor identifica várias das personalidades eclesíásticas que cultivaram especial devoção para com esta Senhora, recordando também o testemunho de madre sóror Maria do Baptista, clarissa professa no Mosteiro de São Gonçalo de Angra do Heroísmo, mas originária daquela cidade africana. Em relação a esta religiosa, invoca a sua fortíssima piedade mariana, alimentada pela recitação do rosário, da qual «nasciam os grandes rios de virtude, & santidade, com que [a religiosa] resplandece, desde os seus primeyros annos [de vida]». Enraizada nesta devoção,

* Artis — Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Email: tunidade@gmail.com.

1 SANTA MARIA, 1723: X, 400-403.

foi recompensada com a visão da Santa Virgem na hora da morte, que lhe apareceu «em hum muyto ameno rosal, & com ambas as mãos ocupadas, em hua trazia ao Infante Jesus, e na outra a Christo Crucificado: a qual lhe disse estas palavras: Maria vivo, & morto, sempre este Senhor he teu Esposo».

O episódio que acabámos de evocar — que Fr. Agostinho recolhe do *Agiológio Lusitano* de Jorge Cardoso² — é particularmente significativo para o tema deste artigo. Na sua candura, revela a existência de um nexos indissolúvel constituído entre a veneração à Virgem Maria e a devoção à humanidade de Cristo, a qual se foi materializando, ao longo dos tempos, no culto à Infância de Jesus e à sua Paixão. Embora toda a imagem de Cristo no curso da sua vida terrestre constitua uma referência ao mistério da sua Encarnação, como ensinava André Grabar³, aquela que melhor expressa a Infância de Jesus é, sem dúvida, a sua representação enquanto criança; a Paixão de Cristo, por seu lado, é figurada pelo Crucificado, cuja morte veio a comprovar, segundo a teologia, a Encarnação completa do Filho de Deus.

O presente estudo circunscreve a sua análise às imagens e ao culto ao Menino Jesus. Para o efeito, seguiremos como principal fonte de investigação a vasta obra (em 10 volumes) de Fr. Agostinho de Santa Maria, o *Santuário Mariano*, publicado entre 1707 e 1723⁴. Embora consagrada às histórias das imagens milagrosas presentes nas igrejas, capelas e ermidas sob invocação mariana existentes no continente, ilhas e ultramar, a obra deste monge agostinho apresenta um conjunto de informações essenciais sobre esta e outras devoções em voga no seu tempo, que importa considerar para uma melhor compreensão do fenómeno religioso na cronologia referida, bem como desta obra na sua globalidade.

Depois de enquadrarmos teológica e espiritualmente a devoção ao Menino Jesus em termos gerais, seguiremos com a recolha e a análise das referências a este culto identificadas na obra de Fr. Agostinho, respigando notícias sobre as imagens infantis de Jesus que mais se destacaram (quase sempre pelo seu carácter dito milagroso) e as práticas devocionais que geraram.

1. TEOLOGIA E ESPIRITUALIDADE

Na notícia sobre a imagem de Nossa Senhora de Bettencourt, venerada na Catedral de Lisboa, Fr. Agostinho de Santa Maria descreve a vida de Briolanja Vogada († 1623), religiosa da Ordem Terceira de São Francisco, muito devota desta

² CARDOSO, 1657: II, 502-503.

³ GRABAR, 2009: 224.

⁴ Sobre Fr. Agostinho de Santa Maria e a obra *Santuário Mariano*, vejam-se, especialmente, os seguintes estudos: AZEVEDO, 2021; FERNANDES, 2018; MOITA, 2022; PINHARANDA GOMES, 2006.

Senhora e do Menino que está em seus braços⁵. De acordo com a narrativa, tanto a Virgem como o Menino apareciam-lhe frequentemente em visões e «a animavaõ, fortaleciaõ, & armavaõ contra os combates dos inimigos, q[ue] muyto a perseguaõ, & maltratavaõ», e «a encaminharaõ na perfeiçaõ das virtudes». O fervor e o afeto desta religiosa por Jesus Menino traduziam-se na oração de várias jaculatórias a ele dirigidas com muita constância: «Todas as jaculatórias desta serva de Deos se dirigiaõ à Imagem do Menino Jesus, & elle a regalava tambem obrigado dos seus requebros. Que se paga muyto este Divino Esposo das Almas, que com verdadeiro coração o buscaõ, & amam».

Partindo deste texto hagiográfico é possível verificar que a devoção a Jesus, representado como criança, com raízes nos «evangelhos da infância» e enriquecida com histórias apócrifas, foi crescendo e se desenvolvendo, sobretudo, em íntima relação com a veneração à Virgem sua Mãe e às suas imagens. Com efeito, as mais antigas representações de Maria refletem a presença do Menino, sentado no seu regaço ou apoiado no seu braço, como apoteose da maternidade divina a apresentar o Filho à humanidade⁶. Nas imagens de Maria de pé, com o Menino no braço, indicando-o aos fiéis como o caminho a seguir (*Panagía Odigitria*), ou a amamentar o Filho (*Panagía Galaktotrophousa*), ou mesmo a acariciá-lo (*Glykophilousa*), a figura da Virgem é desde o início a única forma de representar a Jesus na sua condição de homem nascido de uma mulher de carne e osso. Nas palavras de Hans Belting, «El icono de María surgió en primer lugar a causa del Niño, pues no había ninguna otra posibilidad de representar a Dios hecho hombre que presentándolo como niño y poniéndolo en los brazos de una madre humana»⁷. Por conseguinte, mostrar Jesus Infante nos braços da Progenitora significava que ele se tinha feito plenamente homem para trazer a salvação à humanidade.

A piedade medieval aprofundou a atração pela humanidade de Cristo. O contributo das ordens religiosas, sobretudo das ordens mendicantes, para a disseminação da devoção a Cristo Menino é sobejamente conhecido. Diversos escritores e santos, entre os quais o mais célebre foi São Bernardo, deixaram-se fascinar pelos mistérios da Infância de Jesus. Também os místicos, influenciados pelos sermões dos pregadores, tornaram-se sensíveis à figura do Menino Deus, que contemplaram em suas visões⁸. Para todos, considerar o Cristo Menino era visualizá-lo na plenitude da sua humanidade, tendência que se acentuará com São Francisco de Assis e a sua predileção pelo mistério da Natividade⁹. Associada a

⁵ SANTA MARIA, 1707: I, 135-136.

⁶ AZEVEDO, 2021: 33-34.

⁷ BELTING, 2009: 83.

⁸ LA ROCCA, 2007: 34.

⁹ LA ROCCA, 2007: 38.

esta devoção à Infância de Cristo, desenvolveu-se gradualmente o tema da infância espiritual como doutrina.

No período medieval, a devoção ao Menino Jesus aprofunda-se, também, numa relação muito estreita com o culto eucarístico¹⁰. Os livros litúrgicos recomendam expressamente aos fiéis a visualização do Menino Jesus na Hóstia consagrada. Enquanto prolongamento da Encarnação, esta tornava presente, mediante a invocação do mesmo espírito que desceu sobre Maria na Anunciação, o Verbo que se fez carne no Menino de Belém. Por isso, o Menino Jesus, nascido em Belém (= «casa do pão»), encarnava simbolicamente no pão consagrado, dando-se em alimento aos homens. É neste enquadramento que se compreende o gesto de São Francisco de Assis, na noite de Natal de 1223, em Greccio, de compor uma manjedoura no interior de uma gruta e colocar por cima dela um altar sobre o qual se celebrou a eucaristia do Natal.

Datam do século XIV as primeiras imagens autónomas do Menino Jesus, iconograficamente desligadas do contexto materno inicial¹¹. Em Portugal são ligeiramente mais tardias as primeiras referências a imagens isentas do Menino Jesus em igrejas e oratórios, datando de inícios do século XVI a mais antiga notícia que se conhece, quando se refere a presença de uma imagem do Menino Deus na Igreja de São João de Alcochete¹².

No decurso do século XVI a presença de imagens do Menino Jesus em altares e oratórios tornou-se muito comum. Neste período, a devoção ao Divino Infante foi fortemente alimentada por místicos e fundadores de ordens religiosas, sobretudo durante a Reforma Católica, como Santa Teresa de Ávila ou Santo Inácio de Loiola¹³. A grande variedade de composições iconográficas do Menino Jesus desenvolveu-se também com maior intensidade neste período. Dentre essas várias iconografias podemos citar: Menino Jesus com caminha; Menino Jesus dormindo sobre a cruz (ou premonição da Paixão); Menino Jesus com instrumentos da Paixão; Menino Jesus Romeiro; Menino Jesus Carpinteiro; Menino Jesus Presbítero; Menino Jesus Crucificado; Menino Jesus Salvador do Mundo.

Embora encontremos ecos do culto da Infância nos mosteiros cistercienses femininos e nos conventos franciscanos ao longo da Idade Média, esta devoção conhecerá uma grande dinamização na maior parte dos meios monásticos e conventuais femininos no curso dos séculos XVII e XVIII, onde a confeção de enxovais para ornar as imagens do Menino Jesus constituía uma prática comum¹⁴.

¹⁰ LA ROCCA, 2007: 107-125.

¹¹ LA ROCCA, 2007: 43-44.

¹² MARQUES, 2000: 616.

¹³ DOLZ, 2010.

¹⁴ MENDES, 2018: 96. Sobre a prática de vestir as imagens do Menino Jesus em Portugal entre os séculos XVI e XVIII, *vide* FORTUNA, 1982; GONÇALVES, 1967.

Esta devoção era alimentada pela leitura de narrativas hagiológicas, que difundiam modelos de santidade que passavam por uma particular ou privilegiada intimidade com o Menino Jesus; pela poesia religiosa, onde o tema das lágrimas do Menino Deus revelava grande vitalidade¹⁵; pelos livros devocionais e emblemáticos, que representavam o Amor Divino na forma do Menino Jesus e auxiliavam na preparação para a confissão e a comunhão¹⁶; ou pela atribuição de variadíssimos milagres à influência de determinadas imagens do Deus Menino.

Não obstante alguns autores terem associado as imagens infantis de Jesus e a sua presença nos conventos femininos a uma espécie de alternativa encontrada pelas religiosas para expressarem uma afeição maternal, cuja concretização, devido à clausura, lhes era impossível, outros investigadores sublinham a profunda relação desta devoção com a essência da vida contemplativa, onde o culto ao Menino formava parte de um conjunto de tradições baseadas tanto na liturgia cristã (sobretudo, no Advento e no Natal) como na piedade intimista¹⁷. Com efeito, as imagens do Menino Jesus e as práticas devocionais com elas associadas revelavam-se dotadas de um forte sentido espiritual, que associava as virtudes da Infância de Cristo com as formas de vida contemplativa¹⁸.

Não há dúvida que a espiritualidade da Infância, que tem a sua fonte nos Evangelhos Canónicos, articulando as noções de humildade, de confiança, de candura, de simplicidade e de abandono, encontrou na devoção ao Menino Jesus o seu modelo por excelência. O caso de Santa Teresa do Menino Jesus, já no fim do século XIX, é paradigmático a este propósito, encarnando esta religiosa a espiritualidade da infância e colocando-a em relação com a devoção a Jesus Menino, simbolicamente materializado nas imagens dos Divinos Infantes.

Importa referir, por fim, na esteira de Mario Praz, que o desenvolvimento do culto do Menino Jesus estará também relacionado com a representação do Amor Divino no século XVII, bem patente em obras devocionais e emblemáticas de ampla circulação como os *Pia Desideria* (1624) de Herman Hugo ou a *Regia Via crucis* (1635) de Van Haeften¹⁹. Nestas obras, o Amor Divino aparece sob a forma do Menino Jesus, o qual vai conduzindo a Alma (também configurada como uma criança) pelos caminhos da perfeição (passando da via purgativa à via iluminativa e à unitiva), entendidos como a procura de uma experiência, no interior da pessoa, de uma profunda união com Deus. Curiosamente alguns destes emblemas foram depois transpostos em programas iconográficos para decorar espaços de clausura (como acontece no antigo Convento de Santa Marta em Lisboa ou no Convento

¹⁵ MORUJÃO, 1995.

¹⁶ CARVALHO, 1995.

¹⁷ ARBETETA MIRA, 1996.

¹⁸ LA ROCCA, 2007: 129-131.

¹⁹ PRAZ, 1975: 143-145.

de Santo António do Varatojo em Torres Vedras), ou salas de irmandades (como sucede na Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém)²⁰.

Pelo exposto, fica evidente que por detrás das imagens e da devoção ao Menino Jesus está um rico conteúdo teológico e espiritual que se foi desenvolvendo ao longo dos tempos. Enquanto representam a figura central dos Evangelhos, as imagens do Menino dão a contemplar a infância do Verbo encarnado e propõem a inocência infantil como caminho espiritual de retorno a Deus. Neste contexto, compreendem-se as exortações de Fr. Agostinho de Santa Maria indicando o Deus Menino como o «tesouro» da Virgem e o «tesouro» dos seus devotos, como podemos ler na notícia dedicada a Nossa Senhora das Areias, venerada no lugar de Vila Nova de Anha (Viana do Castelo), imagem que «tem ao Menino Deus em seus braços, que sustenta com ambas as mãos, como quem o oferece a todos os que a buscão, & lhes diz: Aqui tendes todos os vossos thesouros, aqui está a vossa saude, a vida, & a gloria, & tambem os bens da terra que procurais»²¹.

2. O SANTUÁRIO MARIANO E AS IMAGENS DO MENINO JESUS

Como escreve Fr. Agostinho na introdução à sua obra, entre as principais preocupações que o levaram à elaboração do *Santuário Mariano* encontra-se o conhecimento ou a história da origem das imagens da Mãe de Deus cultuadas em Portugal e seu Império na Época Moderna: «desejei com particular cuidado inquirir [...] as milagrosas Imagens desta Senhora com a sua origem, milagrosos aparecimentos, & prodigios»²². Em outras palavras, consciente que determinadas imagens marianas, mediante milagres sucedidos na sua origem ou por sua mediação, mostravam ser mais verdadeiras do que todas as outras, podendo aspirar a um culto particular, o autor declara como objetivo da sua obra recolher as histórias milagrosas das igrejas, capelas e ermidas sob invocação de Santa Maria existentes no continente, ilhas e ultramar.

Nas várias narrativas, as imagens do Menino Jesus são referidas com muita constância ao longo dos tomos do *Santuário Mariano*, porquanto constituem o principal atributo da Virgem. Na maior parte dos casos, porém, a atenção que lhes é dada não ultrapassa a mera alusão, dado o natural protagonismo conferido às imagens de Maria. Não obstante, um conjunto importante de notícias destacaram certas imagens do Menino Deus, que se tornaram significativas por múltiplos fatores, que importa agora considerar.

20 GARCÍA ARRANZ, 2018; MOITA, 2013; MONTEIRO, 1995-1999.

21 SANTA MARIA, 1712: IV, 236. *Vide*, também, SANTA MARIA, 1712: IV, 180 (notícia consagrada à imagem de Nossa Senhora da Luz do lugar de Arcozelo, Vila Nova de Gaia).

22 SANTA MARIA, 1707: I, 4 (Introdução).

2.1. IMAGENS AUTÓNOMAS DO MENINO JESUS

Fr. Agostinho dá conta da existência de imagens autónomas do Menino Jesus cultuadas nos vários santuários, conventos e ermidas que procura descrever: em certas notícias refere apenas a presença destas imagens sobre os altares, noutras narra o aparecimento milagroso destas imagens ao lado das imagens marianas. No seu conjunto, porém, a informação veiculada constitui um testemunho inestimável do culto do Menino Jesus nos lugares que menciona. Consideremos alguns exemplos:

Na notícia sobre a imagem de Nossa Senhora da Conceição que se venerava no convento dos agostinhos descalços em Montemor-o-Novo encontramos a referência a uma imagem autónoma do Menino Jesus, muito apreciada pelos monges, que teria sido trazida de Lisboa aquando da fundação daquela casa²³.

O mesmo sucedia na ermida que D. Álvaro, 3.º duque de Aveiro, mandara edificar no Convento da Arrábida (Setúbal), cujo altar principal era dedicado ao Menino Jesus, «que alli he venerado, & adorado», especialmente pelas «Duquezas, & assim ainda hoje se vem os ricos vestidos, & ornatos com que o adornavaõ»²⁴.

Num oratório privado de uma anónima mulher, provavelmente de Leiria, que apresentava dificuldades de locomoção, encontrava-se também uma imagem do Menino Jesus. Diante desta imagem terá invocado o Menino Deus pedindo-lhe a cura, a qual obteve, mais tarde, deslocando-se ao Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, em Leiria²⁵.

Também no Santuário de Nossa Senhora da Lapa, em Sernancelhe²⁶, e na Ermida de Nossa Senhora das Colmeias, em Vila Maior (São Pedro do Sul)²⁷, veneravam-se imagens isentas do Menino Jesus. No primeiro caso (Fig. 1), o Infante, vestido com indumentária barroca, surge em atitude de abençoar, segurando na mão esquerda a esfera do mundo. Figurando o Salvador do Mundo, integra-se numa das iconografias mais difundidas da Infância de Jesus, popularizada a partir da Contrarreforma.

No segundo caso (Fig. 2), o Menino, em posição frontal, erguido por sobre o globo terrestre, ostenta um coração na mão esquerda. Enverga túnica vermelha, ricamente adornada com uma barra dourada na orla inferior, decorada com motivos de feição vegetalista em vermelho. De acordo com a lenda, a imagem terá aparecido miraculosamente, juntamente com a imagem de Nossa Senhora das Colmeias. Representando o Amor Divino, esta imagem do Menino poderá estar relacionada com uma das muitas dezenas de confrarias do Amor Divino, ligadas

²³ SANTA MARIA, 1716: VI, 120.

²⁴ SANTA MARIA, 1721: VII, 269.

²⁵ SANTA MARIA, 1711: III, 276-277.

²⁶ SANTA MARIA, 1711: III, 159. Sobre o Santuário da Lapa, *vide*, também, CARDOSO, 2007.

²⁷ SANTA MARIA, 1716: V, 482-483.

à prática da contemplação recolhida e à oração da presença de Deus, divulgadas ao longo do século XVII e primeira metade do século XVIII, ou às «escolas de oração mental» plantadas pelos missionários no interior do país neste mesmo período²⁸. Procurava-se que o coração humano se afeiçoasse ao Amor Divino figurado na imagem terna do Menino Jesus e reproduzisse em si as virtudes da simplicidade, da pureza e da docilidade, próprias da infância espiritual, havendo o devoto de deixar-se conduzir e governar por Deus como uma pequena criança.



Fig. 1. Menino Jesus à Lapa. Século XVII. Santuário de Nossa Senhora da Lapa, Sernancelhe

Fig. 2. Menino Jesus. Século XVII. Ermida de Nossa Senhora das Colmeias, Vila Maior²⁹

2.2. IMAGENS PORTÁTEIS DO MENINO JESUS

De enorme interesse constituem, também, as notícias que referem o uso de imagens amovíveis ou «portáteis» do Menino Jesus no contexto das imagens marianas, das quais se autonomizaram, a certo momento, congregando em torno a si a atenção dos crentes e favorecendo o desenvolvimento de práticas devocionais específicas.

Principiemos por evocar o exemplo do Menino Jesus, invocado como Rei Salvador, que se encontrava no Convento das dominicanas do Salvador de Alfama (Lisboa)³⁰. Nos seus começos, este Menino estava integrado na imagem de Nossa

²⁸ Sobre as Irmandades do Amor Divino e as escolas de oração mental, *vide* TAVARES, 2002: I, 179-183.

²⁹ As figuras 1, 2, 5 e 6 são da autoria de Tiago Moita, autor deste artigo.

³⁰ SANTA MARIA, 1707: I, 44-50.

Senhora dos Remédios, escultura milagrosamente descoberta por um fidalgo que andava a caçar no terreno onde depois se fundou uma ermida em memória do prodígio, a partir da qual se edificou, mais tarde, o referido convento. De acordo com Fr. Agostinho, as religiosas, «para o terem mais perto de si», teriam retirado o «milagroso Menino» dos braços da Senhora, autonomizando a devoção cristológica. Por isso, e porque «senão atrevião a viver ausentes da sua vista, pelo grande amor que lhe havião tomado; & assim para gozarem de mais perto da sua vista, o collocaraõ no coro em hum nicho, que se lhe fez de grande custo»³¹. A devoção ao Menino Jesus neste convento dominicano é ainda complementada com o testemunho da madre sóror Maria do Baptista, autora do *Livro da Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa*, redigido cerca de 1618. Segundo esta religiosa, é «notável a devoção que todas estas Religiosas lhe têm [ao Menino Jesus], e se confessam por muy obrigadas dos grandes favores que dele recebem», materializando a sua devoção tanto na manutenção permanente de uma lâmpada acesa junto da imagem no referido nicho como no transporte do Menino aos enfermos, dentro e fora do convento³².

A construção de presépios por ocasião da celebração litúrgica do Natal constituía outro momento em que o uso de imagens amovíveis do Menino Jesus se manifestava muito significativo. De facto, estas representações escultóricas da Natividade foram inicialmente estruturadas com recurso a imagens de culto, que se retiravam das imagens da Virgem e que se dispunham, depois, numa cenografia que representava o nascimento do Menino. Tal é o que se pode depreender da descrição de Fr. Agostinho a propósito da imagem de Nossa Senhora de Belém (ou do Restelo), então venerada no Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa: todos os anos, por ocasião do Natal, os monges retiravam a imagem do Menino que se encontrava pousada no colo da Senhora, colocando-a «em o Presepio (que sempre se costuma fazer naquella casa com grandeza, & aparato) com o bello Infante Jesus nas palhinhas» (Fig. 3)³³.

Das várias notícias que referem esta prática narradas por Fr. Agostinho citemos, ainda, o que diz respeito à imagem de Nossa Senhora do Presépio, venerada no Convento de Nossa Senhora dos Poderes, em Vialonga (Vila Franca de Xira), que «Neste tempo [da Natividade] a punhaõ no Presepio [a]os treze dias até [a]os Reys»³⁴. Em 1673 — continua o monge agostinho — fabricou-se nova capela para esta figura «em que a collocáraõ, & ao Soberano Menino, que fica na frontaria do coro sobre as cadeiras das Preladas, aonde se vé ao Menino Deos reclinado em

31 SANTA MARIA, 1707: I, 48.

32 BAPTISTA, 1618: 8.

33 SANTA MARIA, 1707: I, 116. A imagem encontra-se, hoje, na Igreja da Conceição Velha, de Lisboa, antiga Igreja da Misericórdia.

34 SANTA MARIA, 1707: I, 444.

hum braço, & a Senhora de joelhos de huma parte adorando ao divino Infante, & da outra parte o glorioso São Joseph seu Ayo»³⁵.

Esta mesma prática ocorria ainda na Igreja de Alter do Chão, em relação ao Menino Jesus que pertencia à imagem «de roca, & de vestidos» de Nossa Senhora do Rosário, «ao qual na festividade de seu Santissimo Nascimento o poem em o presépio, que naquella Igreja se faz sempre, com a perfeição que permite a terra»³⁶.

Por outro lado, a prática de beijar o Menino na noite de Natal é também mencionada por Fr. Agostinho, indicando que na Igreja de São Nicolau, em Lisboa, os membros da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês assistiam «na noyte do Nascimento de nosso Senhor Jesu Christo à Offerenda na Missa, que chamaõ do Gallo, juntos todos com os Irmãos do Santissimo Sacramento, aonde vaõ a beijar, & adorar ao Menino Deos nascido»³⁷.



Fig. 3. Nossa Senhora de Belém (ou do Restelo). Igreja da Conceição Velha, Lisboa

Fonte: © Nuno Saldanha



Fig. 4. Nossa Senhora das Maravilhas. Século XVI. Catedral Basílica de São Salvador. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Baía

Fonte: © Claudiomar Gonçalves

A referência ao uso de imagens amovíveis do Menino Jesus no contexto da obra de Fr. Agostinho surge ainda relacionada com a prática de vestir com têxteis

³⁵ SANTA MARIA, 1707: I, 446.

³⁶ SANTA MARIA, 1716: VI, 517.

³⁷ SANTA MARIA, 1721: VII, 129.

estas esculturas. As vantagens afetivas e experienciais de vestir as imagens, traduzia-se, então, numa relação mais íntima entre estas e os devotos. Dos vários exemplos que se podem mencionar refiram-se aqueles que dizem respeito ao Menino que pertencia à imagem de Nossa Senhora dos Remédios, do lugar de Vila Boim (Elvas), o qual «se lhe tira para o vestirem»³⁸; de Nossa Senhora da Purificação, do antigo Convento de Santa Mónica, em Goa (Índia), o qual era retirado pelas religiosas «para o vestir, & adornar, & lho põem quando querem»³⁹; ou de Nossa Senhora das Maravilhas, da Sé da Baía (Brasil), que «foy fabricado nũ; ricamente obrado, & he portatil; & assim o vestem, & adornaõ de requissimos vestidos as suas devotas» (Fig. 4)⁴⁰.

A prática de vestir as imagens do Menino Jesus conduziu a que, a dada altura, algumas das esculturas marianas tenham sido alteradas, substituindo-se as imagens do Infante por outras, modernas, geralmente amovíveis, e por isso mais adaptadas às necessidades devocionais dos crentes. Neste contexto, haverá que citar o que ocorreu com as imagens de Nossa Senhora da Saúde do antigo Convento de Penha Longa (Sintra), que «Em quanto [...] se invocou com o título da Vitoria, não tinha em seus braços ao Menino Jesus, como hoje se vê ter: & este Menino he portatil; & affirmão muitos Religiosos antigos daquella casa, ser tradição, que quando se mudou o titulo antigo á Senhora, em o titulo da Saude, se lhe puzera nesse tempo o Menino em os braços»⁴¹; de Nossa Senhora da Conceição do extinto Convento de Santa Clara de Santarém, que «não tinha [...] anti-guamente o Menino Jesus em seus braços, estava com as mãos levantadas, como se costumão pintar, & fabricar de vulto as Imagens, a que poem o nome deste mysterio», mas a quem as religiosas adicionaram o Divino Infante, que fora deixado misteriosamente no convento por um anónimo forasteiro⁴²; e de Nossa Senhora do Incenso, de Penamacor (Fig. 5), imagem de



Fig. 5. Nossa Senhora do Incenso. Capela de Nossa Senhora do Incenso, Penamacor

³⁸ SANTA MARIA, 1721: VII, 605.

³⁹ SANTA MARIA, 1729: VIII, 179.

⁴⁰ SANTA MARIA, 1722: IX, 24. A imagem de Nossa Senhora das Maravilhas foi levada nas caravelas portuguesas, em 1552, por D. Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo da Baía, e colocada na catedral daquela cidade. Atualmente, a imagem encontra-se exposta no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Baía. Sobre a imagem de Nossa Senhora das Maravilhas, vide SANTOS, MASSIMI, 2005.

⁴¹ SANTA MARIA, 1707: II, 38.

⁴² SANTA MARIA, 1707: II, 297.

pedra policromada, que «tem sobre o braço hum Menino Jesus, que he de madeyra, & dizem os moradores daquella Villa, que antigamente era este Menino também de pedra, & que huns devotos lho furtaram, & que em seu lugar lhe puseram o que de presente tem»⁴³.

2.3. IMAGENS DESCOBERTAS OU APARECIDAS MIRACULOSAMENTE

No *Santuário Mariano* algumas narrativas destacam, e singularizam, certas imagens do Menino Jesus referindo episódios lendários (ou histórico-lendários) que relatam a sua descoberta ou o seu aparecimento de forma miraculosa. Estas lendas constituíam-se como discursos de sacralização das imagens, apontando-lhes uma origem transcendente e imbuindo de significado estes objetos de culto.

No que concerne aos relatos de descoberta de imagens do Menino haverá que referir a notícia que dá conta do achamento de uma figura isenta de Jesus Infante na freguesia de Vila Maior (São Pedro do Sul), no interior de uma penha, em conjunto com a descoberta da imagem de Nossa Senhora das Colmeias (Fig. 2)⁴⁴. Conforme narra Fr. Agostinho, após a descoberta da imagem mariana na concavidade de uma rocha por uma mulher que andava a recolher mel nas suas colmeias, «em outro penhasco pouco distante do primeyro, que se vê em hum sitio, a quem daõ o nome do Carvalhinho, ao pé de hum Ribeyro, que corre também pelas costas da Capella mòr da Ermida da Senhora, aonde se vê outro nicho de altura de palmo & meyo, & de outra tanta largura, se manifestàra outra Imagem do Menino Jesus»⁴⁵.

Em rigor, o relato da descoberta das imagens de Nossa Senhora das Colmeias e do Menino Jesus configura-se como uma lenda de restauração de um culto que se acreditava temporalmente interrompido pela invasão dos árabes, reafirmando-se a sua autenticidade como objeto de culto e de devoção entre a população: «Mas devemos crer que os Christãos [...] no tempo que os Mouros se vinhão senho-reando das terras de Portugal, temerosos de que elles pudessem profanar, ou fazer alguma injuria às Sagradas Imagens, abrirão naquellas rochas aquellas concavidades, para recolherem nellas aquellas Santissimas Imagens de Jesus, & de Maria, que póde bem ser, fossem naqueles tempos tidas em grande veneração aquellas Santissimas Imagens, pelas maravilhas que a favor daquelles Christãos obraria a sua piedade»⁴⁶. Embora este tipo de leitura se encontre muito disseminado na obra de Fr. Agostinho a propósito do achamento de imagens marianas, este é o único caso que pudemos apurar para uma imagem isenta do Menino Jesus.

43 SANTA MARIA, 1711: III, 122.

44 SANTA MARIA, 1716: V, 481-485.

45 SANTA MARIA, 1716: V, 482.

46 SANTA MARIA, 1716: V, 483.

Um outro relato que merece a nossa atenção refere-se à imagem de Jesus Infante que as religiosas do Convento de Santa Clara de Santarém colocaram entre as mãos de Nossa Senhora da Conceição⁴⁷. Fr. Agostinho descreve que a imagem apareceu misteriosamente no mosteiro, deixada por um anónimo forasteiro:

Neste tempo em que andavaõ algumas com estes desejos [de colocar um Menino nos braços da Mãe], chegou certo homem desconhecido á roda, e perguntou, se por ventura quereriaõ comprar o feitio de huma Imagem do Menino Jesus; e como as Religiosas o pedissem para o ver, o entregou o homem ás rodeiras, para que o vissem; que pagas de sua fermosura perguntáraõ o que se pedia: mas já não acharão o que o trouxe, e nem depois de se fazerem todas as diligencias ouve noticia de quem elle fosse⁴⁸.

Como facilmente se compreende, a narrativa quer indicar a presença da imagem no convento escalabitano como resultante de uma doação do Alto, diferenciando-a de todas as outras imagens de culto por uma hipotética origem celeste. Significativamente, a devoção ao Menino Jesus por parte destas religiosas clarissas parece ter sido mais forte que a atenção às regras iconográficas instituídas para a representação de Maria neste passo, que estabeleciam que as suas mãos estivessem juntas e erguidas, em atitude de oração e de oferta oblativa.

2.4. IMAGENS DOTADAS DE VIDA

Em muitas ocasiões, os prodígios relatados por Fr. Agostinho em relação às imagens do Menino Jesus permitem descrevê-las com motivos que revelam características pessoais, próprias dos seres humanos, parecendo que estão vivas⁴⁹. Estas características contribuem para singularizar as imagens, projetando sobre elas uma distinção, separando-as da material condição de escultura (ou de «imagem-objeto»). Permitem também redefinir o seu culto a partir de uma categoria de constituição do sagrado, a de «imagem-pessoa», que vê nelas uma presença e manifestação do protótipo celeste, possibilitando aos crentes o estabelecimento de relações interpessoais com as referidas imagens⁵⁰.

⁴⁷ SANTA MARIA, 1707: II, 297-298.

⁴⁸ SANTA MARIA, 1707: II, 297.

⁴⁹ É abundante a bibliografia relativa à categoria de «imagem vivente» usada para descrever as imagens ditas milagrosas — sobretudo, imagens de Cristo Crucificado e da Virgem Maria —, no largo tempo da Idade Média e da Época Moderna. Assim, e não sendo possível apurar a existência de qualquer investigação aplicando a referida categoria às imagens do Menino Jesus, permitimo-nos sublinhar apenas alguns dos estudos (por ordem alfabética) considerados mais significativos, tendo em conta as imagens viventes de Maria, «lugar» por excelência onde as imagens do Divino Infante se manifestaram investidas pelo seu protótipo: GARCÍA AVILÉS, 2011; GARNETT, ROSSER, 2013; SAND, 2010; SANSTERRE, 2011, 2013, 2015; VAUCHEZ, 1992.

⁵⁰ Sobre o conceito de «imagem-pessoa» aplicado às imagens animadas, vide VELASCO, 2000.

Entre os diferentes motivos pessoais que caracterizam algumas das imagens do Menino Jesus nas lendas recolhidas por Fr. Agostinho, refiram-se os seguintes:

— *Capacidade de comunicação*: alguns relatos incluem como motivo as mensagens verbais que a imagem do Divino Infante dirigia aos seus devotos, manifestando-lhes a sua vontade, como se observa, por exemplo, no relato da imagem de Nossa Senhora de Belém do extinto Convento de Santa Clara de Lisboa, em que o Menino falava habitualmente com uma religiosa de grande virtude⁵¹; ou na notícia sobre a imagem de Nossa Senhora do Amparo (pintura) do Convento das Flamengas de Alcântara de Lisboa, na qual o Menino revela às religiosas a sua vontade de que edifiquem casa monástica naquele lugar⁵².

— *Expressividade*: de uma imagem se refere mudanças no rosto, como ocorreu com a imagem do Menino que formava conjunto iconográfico com a escultura de Nossa Senhora do Presépio, venerada no Convento das clarissas de Vialonga (Vila Franca de Xira), afirmando as religiosas que «o Menino, que era o Esposo das professoras, & Imagem de rara perfeição, estava humas vezes roxo, outras córado, & outras desmayado: & que destas mudanças, ou do suar, lhe ficáráo algumas manchas, que ainda perseveravaõ em o seu corposinho»⁵³. Em outro relato refere-se a capacidade da imagem de Jesus Infante inclinar o rosto e o dirigir em direção às suas devotas para lhes mostrar afeição, situação que se verificou com a imagem do Menino Jesus que estava nos braços de Nossa Senhora Madre de Deus do Convento de Santa Mónica, em Goa (Índia), o qual terá virado «todo com o rosto para as suas Esposas, as Religiosas daquelle Convento: & a maõ com que estava dando a benção, se estendeo bastantemente»⁵⁴.

— *Crescimento «físico»*: algumas lendas relatam que as imagens do Menino Jesus cresceram «físicamente», a tal ponto que as roupas lhes deixaram de servir, havendo necessidade de as colocar de pé, ao lado da Virgem, quando outrora se viam ao colo da Mãe. Estas circunstâncias ocorreram com a imagem do Menino Salvador do Mundo que pertence ao conjunto iconográfico de Nossa Senhora do Castelo de Coruche (Fig. 6)⁵⁵. A atual localização do Menino, à direita da Virgem e de pé, ao contrário do que seria expectável, e mais comum, ao colo da Mãe, é explicada pelo facto de que o «Menino estivera em algum tempo em os braços da Senhora, porém que crescera, [...], desorte, que por essa causa o não puzeraõ

51 SANTA MARIA, 1707: I, 163.

52 SANTA MARIA, 1707: I, 404.

53 SANTA MARIA, 1707: I, 445.

54 SANTA MARIA, 1720: VIII, 177.

55 Sobre a imagem de Nossa Senhora do Castelo de Coruche, e o seu culto ao longo dos séculos, vide CORREIA, coord., 2016.

mais nos braços da Senhora, por ficar com grande improporção pela sua grandeza. Para justificação do seu milagroso aumento, mostraõ os primeyros vestidos, que lhe são já tão curtos, que lhe não servem»⁵⁶.

— *Sangrar ou receber hematomas*: em diversos relatos refere-se que as imagens do Menino Jesus se feriram e sangraram, ou ficaram marcadas com hematomas, por ocasião de fratura de alguns dos seus constituintes ou decorrente de alguma queda. Refira-se, a este propósito, o que ocorreu com o Menino que está sentado ao colo de Nossa Senhora do Paraíso, imagem que se venerava no Convento das dominicanas de Évora (hoje, no Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora), «que por descuydo, ou desatento de quem a tinha a seu cargo, succedeo que se lhe quebrasse hum dedo ao Menino Jesus que tem em seus braços, do qual correo sangue, e de que ficou o sinal (por memoria) na mão da Senhora» (Fig. 7)⁵⁷; ou o que sucedeu com o Menino que estava colocado nos braços de Nossa Senhora da Conceição, no Convento das clarissas de Santarém, o qual «cahindo por descuydo de quem lho não soube segurar bem nellas, lhe ficárão da queda huas pizaduras negras, que lhe duràrão por muytos tempos»⁵⁸.



Fig. 6. Nossa Senhora do Castelo. Ermida de Nossa Senhora do Castelo, Coruche

Fig. 7. Nossa Senhora do Paraíso, marfim, século XIV. Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora

Fonte: © Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora

⁵⁶ SANTA MARIA, 1716: VI, 338.

⁵⁷ SANTA MARIA, 1716: VI, 22.

⁵⁸ SANTA MARIA, 1707: II, 297.

— *Resistência à destruição*: as lendas relatam como as imagens ficaram indemnes depois de incêndios ou tentativas de destruição levadas a cabo por hereges e profanadores. Estes prodígios ocorreram com as imagens de Nossa Senhora do Rosário do Convento dos agostinhos descalços em Mascate (Goa), que «sendo tão barbaramente arrojadas [com a imagem do Menino] no fogo [por ocasião de um assalto à praça portuguesa daquela cidade, levada a cabo pelos árabes no ano de 1647], nenhuma dellas padeceo lezão, ou mau tratamento algum»⁵⁹; e de Nossa Senhora das Maravilhas, venerada na Sé da Baía (Brasil), a quem foi furtado o Menino que tinha nos braços «por huma sacrílega, & cruel mão, o que succedeo poucos annos da fua collocação naquella Capella, que foy no anno de 1642» (Fig. 4)⁶⁰. De acordo com a lenda, a imagem terá sido depois do furto dividida em pedaços que foram espalhados por «lugares immundos daquella mesma Cidade», os quais foram descobertos «mysteriosa, & miraculosamente» e «depois se unirão, & se mandou novamente encarnar esta Santissima Imagem, com toda a perfeição, & a collocarão em os braços de sua Santissima May, a Senhora das Maravilhas»⁶¹.

Os relatos aqui evocados constituem discursos de sacralização das imagens do Menino Jesus, destacando-as do conjunto profuso de imagens religiosas com esta mesma invocação que se encontravam nos templos. Em alguns casos, é possível que o recurso a este tipo de lendas apelando ao sobrenatural tenha em vista justificar a substituição, a dada altura, de certas imagens do Menino por outras de maiores dimensões, como pensamos poder ter ocorrido com os Meninos que se veneravam com as imagens de Nossa Senhora do Castelo de Coruche e de Nossa Senhora Madre de Deus do Convento de Santa Mónica em Goa.

Em outros casos, porém, é possível que os relatos procurem justificar determinadas fraturas e perdas de material escultórico ou a presença de certas manchas de humidade visíveis na estrutura das imagens, como parece ter sucedido com os Meninos que se veneravam com as imagens de Nossa Senhora da Conceição do Convento das clarissas de Santarém e de Nossa Senhora do Paraíso do Convento das dominicanas de Évora.

Em outros casos, ainda, as lendas apresentam um elemento moralizador muito forte, pretendendo confundir os iconoclastas que as queriam destruir, como se observa nas histórias das imagens de Nossa Senhora do Rosário de Mascate e de Nossa Senhora das Maravilhas da Sé da Baía, territórios onde o confronto com o «outro» se afigurava significativo.

Para além das lendas que fomos referindo, importa sublinhar, também, aquelas que evidenciaram a vivificação de imagens do Menino Jesus em grau

⁵⁹ SANTA MARIA, 1720: VIII, 145-146.

⁶⁰ SANTA MARIA, 1722: IX, 24.

⁶¹ SANTA MARIA, 1722: IX, 24-25.

máximo, assinalando-se a ação da personagem celestial em e sobre a sua representação de forma absoluta e uma certa identificação (ainda que temporária) entre o modelo e a imagem. Este tipo de vivificação plena de imagens do Menino Jesus encontra-se registado por Fr. Agostinho em três lendas formadas em casas conventuais, todas mendicantes, situadas em Santarém e Vila do Conde. A presença de motivos comuns entre as lendas revela a circulação de certas narrativas entre os vários conventos, que se adaptaram em cada lugar por forma a explicar acontecimentos (quase sempre dolorosos) vivenciados.

Em Santarém, o mais célebre prodígio de vivificação de uma imagem do Menino Jesus ocorreu no convento dominicano da vila, no ano de 1240⁶². De acordo com a lenda, quando Fr. Bernardo de Morlans, religioso neste convento, era responsável por uma escola de crianças existente na casa, encontrando-se os pequenos em uma ocasião junto ao altar de Nossa Senhora do Rosário dirigiram-se ao Menino Jesus para o convidar a sair do colo de sua Mãe e partilhar com eles a merenda. Face ao pedido, o Divino Infante «honrou tão santa sinceridade bayxando dos braços da Mãe Santissima, não só esta vez, mas outras muytas a comer com elles, voltando em continente ao seu primeyro lugar». Do que se passava teve Fr. Bernardo conhecimento, indicando às crianças que fizessem o pedido ao Menino Jesus de um dia merendarem, juntamente com o seu mestre, na casa do Pai Celeste. O Divino Menino acedeu ao pedido, e na festa da quinta-feira da Ascensão no ano referido, depois de celebrada a Eucaristia, estando os três na capela habitual, recebeu Deus a sua alma. Desde então, os religiosos guardaram memória de tal milagre, fazendo a sua sepultura na mesma capela dos acontecimentos, «à sombra do mesmo Senhor Menino», cuja imagem foi autonomizada da de sua Mãe e colocada «em cima em hum nicho fechado à chave». Este episódio, que ficou conhecido como «Lenda dos Meninos do Alfange»⁶³, encontra-se eternizado em pintura de finais do século XIX ou inícios do século XX, conservada no Museu Diocesano de Santarém (Fig. 8).



Fig. 8. «Lenda dos Meninos do Alfange». Oficina regional. Século XIX-Século XX. Seminário de Santarém (Fundo Antigo)
Fonte: © João Nunes da Silva — Museu Diocesano de Santarém

⁶² SANTA MARIA, 1707: II, 278-281.

⁶³ Sobre a «Lenda dos Meninos do Alfange», vide VASCONCELOS, 1740: II, 62; e ainda o estudo de Mário Martins: MARTINS, 1969.

Também no Convento de Santa Clara de Vila do Conde se regista um episódio análogo de animação de imagem do Menino Jesus, conhecido como «Lenda da Menina do Merendeiro»⁶⁴. Conforme o relato, havia naquele convento uma menina muito devota do Menino Jesus que pertencia à imagem de Nossa Senhora da Graça existente naquela casa. A menina passava muito tempo em oração diante da imagem, e quando se cansava sentava-se perto do altar e ali fazia a sua merenda, convidando o Menino a juntar-se a ela. Um dia o Menino acedeu ao pedido, «desceo dos braços da Mãe, & se veio assentar com ella, mostrandolhe se pagava muyto da sua oferta, & fazia também que comia». Depois, passado pouco tempo, «quiz aquelle Senhor pagar a devoção, & as ofertas à devota menina, dandolhe também huma perpetua merenda; porque a levou para a sua gloria».

Por fim, e embora relatando o caso de animação de uma imagem da Virgem Maria, refira-se outro episódio com raízes escalabitanas que testemunha a devoção a uma imagem do Menino Jesus por parte de uma criança que lhe costumava oferecer a sua merenda. De acordo com a lenda, uma mulher nobre e rica, devota de Santa Clara de Assis, teria prometido uma das suas três filhas para religiosa daquela ordem, deixando entrar no Convento de Santarém a filha mais nova, com a idade de 3 anos⁶⁵. A menina cresceu em virtude e devoção, educada por uma tia, também religiosa naquela casa, apegando-se muito ao Menino Jesus que havia sido colocado na imagem de Nossa Senhora da Conceição, depois de aparecido milagrosamente no mosteiro⁶⁶. A menina ia frequentemente merendar junto da imagem do Menino, convidando-o muitas vezes a juntar-se a ela. Dada a insistência dos pedidos, Nossa Senhora lhe falou um dia «pela boca da sua Imagem»: «Filha, queres tu merendar em casa deste Menino, pois tantas vezes o convidas?». Como a menina anuiu ao convite, três dias depois foi «merendar na gloria com o seu rico Menino, & doce Esposo das almas puras», partindo com a idade de 6 anos, em 1512.

As lendas que aqui referimos projetam sobre as imagens a capacidade de serem vivificadas e ativadas pelo ente divino que representam. Embora puramente materiais, elas revelam-se dotadas de uma potência assombrosa de movimento e de vida, expressando claramente a sua relação com o sagrado. Do ponto de vista antropológico, porém, não é difícil de entender a força consoladora destas histórias, compensando a dor pela perda prematura de crianças com a ideia da sua partida para junto de Jesus Menino, com quem haveriam de permanecer para sempre, em comunhão eterna na Casa do Pai.

⁶⁴ SANTA MARIA, 1712: IV, 45-47.

⁶⁵ SANTA MARIA, 1707: II, 297-298.

⁶⁶ Como relatámos no ponto 2.3 deste artigo.

2.5. IMAGENS QUE PROTEGEM E CURAM

No *Santuário Mariano*, as imagens do Menino Jesus não são somente objetos de contemplação e de afetos; elas também protegem e curam, operando milagres. Neste contexto, valerá a pena evocar aquelas imagens do Menino Deus que adquiriram um poder taumatúrgico autónomo e às quais se recorria em momentos de especial necessidade para obter consolo e salvação.

Consideremos, em primeiro lugar, aquelas imagens do Menino Jesus que ganharam reputação de serem capazes de tornar férteis as mulheres que não conseguiam gerar filhos. Num período em que os principais papéis atribuídos à mulher, independentemente do seu estatuto ou fortuna, eram o de procriar, cuidar, e educar os filhos, e em que ter um elevado número de filhos era necessário para assegurar a continuidade da linhagem, a pressão por gerar descendentes era motivo de grande preocupação no sexo feminino. Não admira, por isso, que algumas mulheres recorressem à intercessão da Virgem ou do Menino Jesus para obter a graça da maternidade. De acordo com Fr. Agostinho, em casos extremos as mulheres chegavam a furtar as imagens do Menino de entre os braços de sua Mãe, num reforço persuasivo projetado sobre a Senhora, prometendo-lhe a devolução do Infante apenas quando a Virgem atendesse os seus pedidos.

Neste enquadramento, registre-se também o que sucedia com a imagem de Nossa Senhora de Belém (ou do Restelo), então venerada no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa (Fig. 3). Diante desta imagem rezavam as «Senhoras da Corte, que com muyta frequêcia a visitaõ; que não he pouco, em tempo que ha tanta falta de devoção»; nas suas orações «Vaõ a pedirlhe filhos, para segurarem a successão de suas casas, & a este respeito furtaõ à Senhora o Santissimo Menino, que tem nos braços; porque muytas vezes he visto sem elle». A imagem possuía muitos vestidos, «ricos, & preciosos, que lhe offerecêraõ as Rainhas, & Princesas», ao mesmo tempo que as senhoras da corte lhe ofereciam «as galas preciosas de seus desposórios»⁶⁷.

Para além dos problemas ligados à fertilidade, as doenças constituíam outro dos motivos que levavam os devotos a recorrerem às imagens do Menino Jesus. Para a maioria das pessoas o corpo humano era um campo onde forças invisíveis opostas se digladiavam em luta permanente, ameaçando perturbar o seu equilíbrio. Por isso era preciso recorrer a meios sobrenaturais para manter a saúde ou para a voltar a adquirir. Neste contexto, o transporte de imagens do Menino Jesus aos enfermos, a modo de relíquias, para obter cura e proteção, constituía uma prática comum.

Por exemplo, o Menino que pertencia à imagem de Nossa Senhora da Saúde, venerada no Convento de Santa Catarina da Ordem Terceira de São Francisco em

⁶⁷ SANTA MARIA, 1707: I, 116.

Santarém, «quasi sempre anda[va] pelas casas dos enfermos, que experimentaõ milagrosa saude com as suas visitas»⁶⁸. O mesmo sucedia com o Menino que estava nos braços de Nossa Senhora do Monforte, na freguesia do Colmeal (Figueira de Castelo Rodrigo), «ao qual tiraõ delles cada vez que querem, & sem duvida para o levarem aos enfermos, com cujas visitas são recreados, & livres de todos os seus achaques»⁶⁹. Por seu lado, no Convento de Nossa Senhora do Paraíso, em Évora, regista-se a fratura de um dedo pertencente ao Menino Jesus que está ao colo da imagem da Virgem, «do qual correu sangue [...]. Este dedo levavaõ aos enfermos, que com muyta fé o pedião, experimentando se muytas maravilhas, & tantas vezes o fizeraõ, até que desapareceo, ou o furtàraõ» (Fig. 7)⁷⁰.

Embora Fr. Agostinho não o refira, sabemos que o Divino Infante que pertencia à imagem de Nossa Senhora dos Remédios, venerada no Convento do Salvador, em Alfama (Lisboa), era conduzido aos doentes para obtenção da cura, pois, de acordo com o testemunho de madre sóror Maria do Baptista, «Muitas pessoas mandão buscar este sancto Minino em suas doenças, & trabalhos; & querem alguns dizer, que logo as desengana da merce que lhes ha de fazer; porque se o doente, a quem o levão, ha de sarar, logo sente em si sinais de grãde melhoria, mas se nosso Senhor he servido que morra daquella doença, logo começa a acharse peor»⁷¹. Neste caso, a presença da imagem junto ao enfermo, e os resultados que imediatamente produzia no doente, tinha um efeito premonitório em relação à sua completa recuperação.

A prática de furtar imagens do Menino Jesus por parte de devotos, num excesso de fervor religioso, como se verificou a propósito das mencionadas imagens de Nossa Senhora de Belém e de Nossa Senhora do Paraíso, encontra no *Santuário Mariano* outros casos semelhantes que devem ser referidos. Entre os exemplos, veja-se o que ocorreu com a imagem de Nossa Senhora do Incenso, venerada em Penamacor (Fig. 5). Embora de pedra, «Tem sobre o braço hum Menino Jesus, que he de madeyra, & dizem os moradores daquella Villa, que antigamente era este Menino tambem de pedra, & que huns devotos lho furtàraõ, & que em seu lugar lhe puzeraõ o que de presente tem»⁷².

Também o Menino Jesus que pertencia à imagem de Nossa Senhora das Maravilhas da Catedral da Baía (Brasil) (Fig. 4)⁷³ foi objeto de furto, como indicámos anteriormente. De acordo com a lenda, a imagem da Senhora foi profanada no ano de 1624, tendo sido arrancada, e furtada, dos seus braços a imagem do

68 SANTA MARIA, 1707: II, 294.

69 SANTA MARIA, 1711: III, 170. Atualmente a imagem encontra-se na igreja do lugar de Bizarrio, freguesia do Colmeal.

70 SANTA MARIA, 1716: VI, 22.

71 BAPTISTA, 1618: 8-9.

72 SANTA MARIA, 1711: III, 122.

73 SANTA MARIA, 1722: IX, 22-25.

Menino. Este foi depois despedaçado e as suas partes espalhadas por diversos lugares da cidade de Salvador. As partes destroçadas da imagem do Menino foram sendo encontradas aos poucos, até que a última delas — uma perna — foi descoberta, de forma prodigiosa, por uma mulher negra que buscava lenha para o fogo: ao atirar o pedaço do destroço para o lume, o mesmo sempre voltava para as suas mãos. Percebendo do que se tratava, a mulher levou a peça até a igreja da Sé e a imagem do Menino foi reparada e restituída à sua origem. Deste então, a representação do Menino ganhou fama de miraculosa: «Por esta Santíssima Imagem daquelle bello menino obra o mesmo Senhor, de quem he Imagem, muytos, & grandes prodigios, & milagres».

Os exemplos respigados mostram como a capacidade de operar milagres e de mostrar vivo o protótipo sobrenatural transformou algumas imagens do Menino Jesus em «embaixadores» da figura divina representada. As imagens eram mais do que a representação do protótipo, pois acreditava-se que a presença divina nelas se manifestava tomando partido em favor de quem as tivesse sob proteção. Em suma, a ambiguidade própria do apotropaico está presente nas imagens consideradas, sendo-lhes adjudicados usos que variam entre a sua utilização como veículo de encontro com o sagrado ou como talismã protetor⁷⁴.

CONCLUSÃO

Os testemunhos recolhidos no *Santuário Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria sobre o culto ao Menino Jesus permitiram-nos verificar a ocorrência de um exercício de singularização de certas imagens do Menino Deus face às imagens de sua Mãe por parte dos devotos. Estruturalmente amovíveis, algumas imagens do Menino foram sendo retiradas do seu conjunto iconográfico original (por ocasião do Natal, para montar presépios, ou para as vestir ou transportar junto de doentes, por exemplo), recaindo sobre elas um conjunto de práticas que demonstravam a estreita relação que os crentes mantinham com esta devoção. Em certo sentido, o fenómeno possibilitou o desenvolvimento de uma «devoção (ao Menino) dentro da devoção (mariana)».

Neste enquadramento, o tratamento especial dado ao Menino Jesus no contexto das imagens marianas descritas por Fr. Agostinho constitui na maioria dos casos uma replicação das práticas devocionais que se aplicavam às imagens da Virgem. Porém, identificam-se outros casos (por exemplo, Nossa Senhora das Maravilhas da Sé da Bahia) em que a devoção dos fiéis dirige-se especialmente ao

⁷⁴ Para uma exposição mais ampla deste tipo de utilizações da imagem como objeto apotropaico, vide BELTING, 2009: cap. 4; RIGAUX, 1996; SANSTERRE, 2011.

Menino, sendo a sua vivificação ou capacidade de operar milagres a razão da singularização das imagens marianas que o contextualizam.

É visível também que o conteúdo teológico e doutrinal das imagens do Menino foi tão significativo como a função que desempenharam no interior das comunidades e igrejas. Presentes nas celas, nos coros ou nos claustros, as imagens de Jesus Menino assumiram um papel importante no quotidiano cenobítico, originando abundantes e ricos enxovais, compostos por vestes, que as religiosas ternamente lhes colocavam (um uso que ainda se pratica em alguns conventos de clausura, nomeadamente, nas carmelitas descalças). Para estes Meninos projetava-se um sentido de vida, modelado a partir das virtudes da infância.

As lendas recolhidas por Fr. Agostinho destacam a descoberta miraculosa de algumas das imagens do Menino, atestando a origem divina destas esculturas, ou referem a sua capacidade de vivificação e ativação pelo protótipo celeste, tornando-as viventes ou como viventes. Paradoxalmente, as imagens manifestam a sua potencial relação com o divino deixando-se assimilar ao ser humano, pois movem-se, expressam sentimentos, experimentam a dor, sentem emoções.

As várias narrativas demonstram ainda que algumas destas imagens, pela sua especial relação com o protótipo, eram acreditadas como dotadas de um poder milagroso. A elas acorriam mulheres que desejavam ser mães, ou doentes e moribundos que esperavam obter do Menino a cura de seus males. Em algumas ocasiões, regista-se o furto destas imagens por parte dos devotos por forma a persuadir o protótipo celeste a conceder os dons que eram solicitados. Em suma, a animação milagrosa das imagens e a sua capacidade de operar milagres atribuía a estes Meninos uma singular virtude e sacralidade, tornando patente que a sua veneração não era dirigida imediatamente a objetos inanimados, mas que, através deles, se adorava o protótipo sagrado que neles se representava.

FONTES IMPRESSAS

BAPTISTA, Maria do (1618). *Livro da Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa, e de alguns casos dignos de memoria, que nelle acontecerão*. Lisboa: Por Pedro Crasbeeck.

CARDOSO, Jorge (1652-1666). *Agiologio Lvsitano dos sanctos, e varoens illvstres em virtvde do reino de Portvgal, e svas conquistas*. Tomo I. Lisboa: Na Officina Craesbeekiana; Tomo II. Lisboa: Na Officina de Henrique Valente d'Oliveira; Tomo III: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Melli, Impressor de Sva Alteza. 3 vols.

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de (1707-1723). *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora [...]*. Lisboa: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram. 10 vols.

VASCONCELOS, Padre Inácio da Piedade e (1740). *História de Santarém Edificada*. Lisboa Occidental: [s.n.]. 2 vols.

BIBLIOGRAFIA

- ARBETETA MIRA, Letizia (1996). *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- AZEVEDO, Carlos A. Moreira (2021). *Santa Maria: Teologia, Arte e Culto em Portugal. Contributo do “Santuário Mariano”*. Lisboa: Imprimatur.
- BELTING, Hans (2009). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- CARDOSO, Arnaldo Pinto (2007). *Santuário da Lapa — História e Tradição*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- CARVALHO, José Adriano de F. (1995). *As lágrimas e as setas. Os Pia Desideria de Herman Hugo, S. J. em Portugal*. «Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 2, 169-201.
- CORREIA, Ana Maria, coord. (2016). *500 anos: Procissão em Honra de Nossa Senhora (Coruche)*. Coruche: Câmara Municipal de Coruche; Museu Municipal.
- DOLZ, Michele (2010). *Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII*. In RAMOS SOSA, Rafael, coord. *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del sagrario, 1606-2006*. Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, pp. 105-128.
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia (2018). *Imagens e Devoções Marianas na Época Moderna. O testemunho do Santuário Mariano (1707-1723) de Fr. Agostinho de Santa Maria, OSA*. In MARQUES, Maria Alegria; OSSWALD, Helena, coord. *Devoções e Sensibilidades Marianas: da memória de Cister ao Portugal de hoje. XIII Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões. 5 e 6 de maio de 2017*. São Cristóvão de Lafões: Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, pp. 47-72.
- FORTUNA, Elisa (1982). *Imagens vestidas do Menino Jesus: séculos XVI, XVII e XVIII*. «Brigantina: Revista de Cultura». 2:2-3, 315-332.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018). *El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)*. «De Arte. Revista de Historia del Arte». 17, 77-94.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2011). *‘Este rey tenno que enos ídolos cree’: imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María*. In FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, eds. *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-1-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional-Testimonio Compañía Editorial, pp. 523-559. Vol. II. *Estudios varios*.
- GARNETT, Jane; ROSSER, Gervase (2013). *Spectacular Miracles. Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*. Londres: Reaktion Books.
- GONÇALVES, Flávio (1967). *O vestuário mundano de algumas imagens do Menino Jesus*. «Revista de Etnografia». IX:1, 5-34.
- GRABAR, André (2009). *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion.
- LA ROCCA, Sandra (2007). *L’Enfant Jésus. Histoire et anthropologie d’une dévotion dans l’Occident chrétien*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- MARQUES, João Francisco (2000). *Oração e devoções*. In AZEVEDO, Carlos A. Moreira, dir. *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, pp. 603-676.
- MARTINS, Mário (1969). *Os «Santos Meninos de Santarém» e os livros de milagres de Nossa Senhora*. In MARTINS, Mário. *Estudos de Cultura Medieval*. Lisboa: Editorial Verbo, vol. I, pp. 237-253.

- MENDES, Paula Almeida (2018). *A devoção mariana na vida religiosa feminina: textos e práticas no Portugal de Seiscentos e de Setecentos*. In MARQUES, Maria Alegria; OSSWALD, Helena, coord. *Devoções e Sensibilidades Marianas: da memória de Cister ao Portugal de hoje. XIII Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões. 5 e 6 de maio de 2017*. São Cristóvão de Lafões: Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, pp. 73-100.
- MOITA, Tiago (2013). *Os azulejos do Mestre P.M.P. na sacristia da Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém: um itinerário místico e eucarístico*. In CÂMARA, Alexandra Gago da; SALDANHA, Sandra, coord. *Sacrae Imagines. Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 179-188.
- MOITA, Tiago (2022). *Imagens e devoções marianas no território da diocese de Santarém a partir do Santuário Mariano de Fr. Agostinho de Santa Maria (1707-1723)*. «Mátria XXI. Revista do Centro de Investigação Prof. Doutor Joaquim Veríssimo Serrão». 11, 47-91.
- MONTEIRO, João Pedro (1995-1999). *Os 'Pia desideria', uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII*. «Azulejo». 3/7, 61-70.
- MORUJÃO, Isabel (1995). *As lágrimas do Menino Jesus: entre a doutrina e a poesia*. «Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 2, 131-167.
- PINHARANDA GOMES, J. (2006). *Introdução*. In SANTA MARIA, Fr. Agostinho de. *Santuário Mariano, e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora [...]*. Alcalá: Imperitura-Alcalá, tomo I, pp. V-XLVI. Edição Fac-Símile.
- PRAZ, Mario (1975). *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- RIGAUX, Dominique (1996). *Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image peinte. Autour de quelques peintures murales novaraises du Quattrocento*. In BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude, dir. *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'or, pp. 155-177. (Cahiers du Léopard d'or; 5).
- SAND, Alexa (2010). *Vindictive Virgins: animate images and theories of art in some thirteenth-century miracle stories*. «Word & Image». 26, 150-159.
- SANSTERRE, Jean-Marie (2011). *Sacralité et pouvoir thaumaturgique des statues mariales (xe siècle — première moitié du XIIIe siècle)*. «Revue Mabillon». 83, 53-77.
- SANSTERRE, Jean-Marie (2013). *La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII*. «Codex Aquilarensis». 29, 77-98.
- SANSTERRE, Jean-Marie (2015). *Vivantes ou comme vivantes: l'animation miraculeuse d'images de la Vierge entre Moyen Âge et époque moderne*. «Revue de l'histoire des religions». 232:2, 155-182.
- SANTOS, José Eduardo Ferreira dos; MASSIMI, Marina (2005). *Nossa Senhora das Maravilhas: corpo e alma de uma imagem*. «Revista Memorandum». 8, 116-129.
- TAVARES, Pedro Vilas Boas (2002). *Beatas, inquisidores e teólogos. Reacção portuguesa a Miguel de Molinos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- VAUCHEZ, André (1992). *L'image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*. In AYMARD, Maurice et al. *Pauvres et riches. Société et Culture du Moyen-Age aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronislaw Geremek à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Varsóvia: Wydawn Nauk, pp. 231-240.
- VELASCO, Honorio M. (2000). *Las leyendas de hallazgo y de singularización de imágenes marianas en España. II. Una aproximación a la categoría de imagen-persona*. In CRUZ, David González, ed. *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 89-101.

OS SANTOS D'AFURADA.

ARTE, DEVOÇÃO E COMUNIDADE. DIMENSÃO ARTÍSTICA, DEVOCIONAL E ANTROPOLÓGICA

CÁTIA OLIVEIRA*
ANA CRISTINA SOUSA**
MARIA LEONOR BOTELHO***

Resumo: *O presente artigo constitui uma reflexão em torno de um conjunto de dez imagens e de uma Via-Sacra concebidas pelo escultor Altino Maia (1911-1988), entre 1955 e 1957, para a nova Igreja paroquial de São Pedro da Afurada (Vila Nova de Gaia). O estudo desenvolvido aborda as imagens em várias dimensões: artística e iconográfica, incluindo os processos de encomenda e criação; a antropológica, detalhando a receção e reação da comunidade a estas esculturas. Nove das imagens foram «escondidas» em armários durante longos anos. Arredadas dos olhares dos fiéis, receberam as populares e depreciativas designações de «Santos Pretos» ou «Santos das Rodilhas» e foram mesmo vítimas de tentativas de agressão. A escultura do Cristo Crucificado esteve exposta na parede fundeira da capela-mor até 2021 e a Via-Sacra continua a ser exibida na parede norte da Igreja paroquial de São Pedro da Afurada.*

Partindo das fontes documentais e visuais da época e do testemunho de alguns habitantes da Afurada, pretende-se, com este artigo, analisar as circunstâncias da encomenda e da criação artística, proceder a um estudo iconográfico das imagens, contextualizando-as no seu tempo e entender estas imagens-objeto (na linha de Jérôme Baschet) numa perspetiva antropológica.

Palavras-chave: *Afurada; Altino Maia; Arte; Santos; Comunidade.*

Abstract: *This paper is a reflection on a set of ten images and a Via Sacra conceived by the sculptor Altino Maia (1911-1988), between 1955 and 1957, for the new parish church of São Pedro da Afurada (Vila Nova de Gaia). The study addresses the images in several dimensions: artistic and iconographic, including ordering processes and creation; the anthropological, detailing the community's reception and reaction to these sculptures. Nine of the images were «hidden» in cabinets for long years, removed from the eyes of the faithful, received the popular and derogatory names of «Santos Pretos» or «Santos das Rodilhas» and were even victims of aggression attempts. The sculpture of the Crucified Christ was exhibited on the apse's back wall until 2021 and the Via Sacra continues to be displayed on the north wall of the parish church of São Pedro da Afurada.*

Based on the documentary and visual sources of the time and the testimony of some inhabitants of Afurada, this paper intends to analyze the circumstances of commissioning and artistic creation, developing an iconographic study of the images, contextualizing them in their time and to understand these object-images (in line with Jérôme Baschet) from an anthropological perspective.

Keywords: *Afurada; Altino Maia; Art; Saints; Community.*

* Investigadora integrada CITCEM. Doutoranda em Estudos de Património, especialização em História da Arte. Bolseira FCT. Email: catia.rsoliveira@gmail.com.

** Professora auxiliar do DCTP/FLUP. Investigadora integrada CITCEM/FLUP. Email: accsousa@letras.up.pt.

*** Professora auxiliar do DCTP/FLUP. Investigadora integrada CITCEM/FLUP. Email: mlbotelho@letras.up.pt.

APRESENTAÇÃO

Toda a forma autêntica de arte é, a seu modo, um caminho de acesso à realidade mais profunda do homem e do mundo. E, como tal, constitui um meio muito válido de aproximação ao horizonte da fé, onde a existência humana encontra a sua plena interpretação¹.

O papel crescente do património na sociedade, na valorização da identidade local e consequentemente das práticas coletivas permitiu expor no Centro Interpretativo do Património da Afurada (julho a novembro de 2021) as esculturas que o artista Altino Maia criou para a Igreja de São Pedro da Afurada, em 1955-1957. Visou a exposição destas imagens ser um processo de comunicação com a comunidade que, não sendo meramente informativo, mas interpretativo, proporcionou um momento de reflexão e autoconhecimento coletivo. Através deste artigo, pretendemos analisar a obra do escultor à luz da sua dimensão cultural e artística, desde a sua criação até à sua receção pela comunidade, relançando um olhar sobre o objeto artístico e a sua relação com as práticas devocionais. Pretende-se, ao mesmo tempo, dar a conhecer este bem patrimonial e a sua complexa relação com a comunidade. A qualidade destas peças não reside apenas na sua dimensão artística e significado iconográfico, mas no modo como enformam a memória da paróquia da Afurada.

Para Altino Maia, a escultura em três dimensões «pode atingir alcances imprevistos quando a sua estrutura abre portas para o infinito, projetando-a no espaço e no tempo»². A integração das imagens sacras tem, no entanto, de ser primeiramente compreendida no espaço e na sua relação com o conjunto arquitetónico para onde foram produzidas, a Igreja de São Pedro da Afurada.

1. O OBJETO, A REALIDADE E O FACTO

De características marcadas pela atividade marítima, a Afurada surge da concentração de pescadores de outras áreas geográficas. Todavia, os traços identitários dos homens do mar, a sua dinâmica social e religiosa, tendem a manter-se uma constante no seio das várias comunidades, face à angústia e precariedade inerentes à profissão. A compreensão do contexto cultural da comunidade em estudo revela-se fundamental para analisar as suas práticas devocionais e, consequentemente, a sua relação com os objetos de culto³. Situando-nos cronologicamente

¹ JOÃO PAULO II, 1999.

² MAIA, 1954: 264-269.

³ Cf. OLIVEIRA, 2015: 34-52.

entre os finais do século XIX e início do século XX, vários estudos reportam a baixa escolaridade, a elevada taxa de analfabetismo entre outras debilidades ao nível social, educacional e, naturalmente, cultural. Em paralelo com outras localidades, a devoção é pautada por momentos de tensão. O crescente número de fiéis justificou a urgência da construção de um novo espaço de devoção. Este foi um processo fortemente alavancado pelos habitantes locais que, de várias formas, elevaram vozes e trabalhos na intenção de avançar com um projeto para um edifício religioso.

O ano de 1898 marca o momento em que se inicia o culto na Capela de São Pedro⁴. Com uma traça simples, sem corresponder à orientação canónica e de dimensões reduzidas, surge no espaço da atual Praceta de São Pedro a primeira capela da comunidade. Através do *Auto de Arrolamento de Bens da Freguesia de Santa Marinha*⁵, à qual a Afurada pertencia à data, constatamos que o edifício em «pedra e cal» de nave única era composto por uma sacristia e um campanário com um pequeno sino. O interior compunha-se de um altar em talha dourada, um púlpito e um coro. A identificação das imagens existentes neste primitivo templo é fundamental para o entendimento das devoções que marcaram a história desta comunidade: uma escultura de Cristo em madeira de tamanho natural; dois oratórios com as imagens do Sagrado Coração de Jesus e de São Pedro; uma redoma com a imagem de Nossa Senhora do Rosário e outra com o Menino Jesus; uma imagem de São Pedro em madeira, de tamanho natural; uma imagem do Sagrado Coração de Maria em madeira, de tamanho pequeno; um painel pintado a óleo com a imagem de São Pedro e um barco de pescadores.

A localização da Capela de São Pedro, em cota baixa e junto ao rio, condicionou a sua existência. Em 1909, no contexto das cheias do rio Douro, o edifício foi parcialmente destruído com o embate e naufrágio da *Barca América*. Apesar da sua reconstrução, a capela viria a revelar-se demasiado pequena para acolher uma população em franco crescimento. Não sendo consensual entre os fregueses da comunidade, na década de 40 do século XX nasce a iniciativa de procurar um espaço considerado mais «digno» para a construção de uma nova igreja. Esta iniciativa foi acelerada com a chegada do padre Joaquim de Araújo⁶, dando-se início ao processo canónico para a criação da paróquia da Afurada. Este objetivo foi alcançado em dezembro de 1951, quase *ex aequo* com a criação da freguesia civil, em janeiro do ano seguinte.

4 Construída a igreja e criada a paróquia, ambas sob o orago São Pedro, contudo, na consulta de fontes, surge a referência ao lugar de «Sam Johane de Furada» bem como ao hagiopónimo St.^a Catalina no Foral de 1518.

5 AMF. *Auto de Arrolamento de Bens da Freguesia de Santa Marinha*, 1912.

6 A par do Pe. Joaquim de Araújo, importa destacar o comandante João Pais, figura incontornável no desenvolvimento da comunidade. Cf. ARAÚJO, 1992: 117-119.

Por razões de ordem económica, a procura de uma solução para o novo templo envolveu a Escola Superior de Belas Artes do Porto, na pessoa do seu diretor, Carlos Ramos. Neste sentido, a Junta Central da Casa dos Pescadores entregou aos estudantes finalistas de Arquitetura⁷ um edifício preexistente, de função industrial, destinado à acomodação da nova igreja⁸.

É neste contexto que surgem a encomenda e a obra de Altino Maia, procurando-se o diálogo e equilíbrio estéticos entre Arquitetura e Escultura. Como o próprio refere:

A estatuária hagiográfica é essencialmente escultura que, mesmo dentro da sua particular função iconográfica, acompanha os ciclos conceituais da generalidade artística⁹.

As imagens criadas por Altino dão resposta à sua própria necessidade de criação. A sujeição da encomenda a exigências de ordem económica e funcional e as relações de amizade entre o pároco e o diretor da Escola de Belas Artes determinaram a escolha de uma linguagem estética pautada essencialmente por académicos, que deixou de fora a mediação com a população local. Esta circunstância, que ocorre numa comunidade não muito permeável, no entender de Celeste Malpique¹⁰, marcou o destino das imagens alvo deste estudo.

Independentemente de toda a controvérsia, a 10 de julho de 1955 é inaugurada a nova Igreja da Afurada. O evento contou com a presença de inúmeras autoridades nacionais, entre elas o reverendo bispo do Porto D. António Ferreira Gomes (episc. 1952-1982), tendo ficado memorado pela majestosa procissão fluvial que conduziu as imagens de Altino Maia do cais da Ribeira até à atual Praceta de São Pedro. Periódicos da época e o Bloco Noticiário disponível na Cinemateca Digital¹¹, recordam a magnificência deste evento que mobilizou milhares de pessoas para as duas margens do rio Douro, bem como inúmeras embarcações não só locais, mas também de portos de pesca das proximidades. Um magnífico cisne branco abria a procissão e as nove imagens foram transportadas em barcos cuidadosamente enfeitados. O brilho e cor patentes nos andores, nas colchas e nos milhares de papelinhos lançados pelas janelas da Ribeira, associados ao som das buzinas dos barcos, dos tambores e das vozes dos milhares de

⁷ Depois de analisadas várias propostas, num trabalho pedagógico inovador à época, optou-se pelo desenvolvimento de um projeto conjunto, coordenado por Fernando Seara, no qual colaboraram Luiz Cunha, Pádua Ramos e Fernando Ribeiro dos Santos.

⁸ Além de exposto na II Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes, em 1954, o projeto final e já concluído, integrou a exposição *30 anos de Cultura* promovida pelo Secretariado Nacional de Informação, em 1956.

⁹ MAIA, 1954: 264-269.

¹⁰ MALPIQUE, 1984.

¹¹ CINEMATECA PORTUGUESA, *Imagens de Portugal* 63, 1955.



Fig. 1. Chegada das imagens à Afurada, após a procissão fluvial, 1955
Fonte: AHM. PT/BCM-AH/FG/009/08-023/006

espectadores, proporcionaram, sem dúvida, uma experiência sensorial única em todos os que viveram esses momentos. Chegados à Afurada, os nove andores foram transportados para o interior da igreja por pescadores trajados com as típicas camisas axadrezadas. Um número alargado de crianças vestidas de anjos abria a procissão e, à medida que esta avançava, despertava sensações de surpresa e espanto entre os locais que adensavam o percurso entre o cais e a igreja. Pelo teor das entrevistas já realizadas no seio da comunidade, compreende-se que, num primeiro momento, as crianças que seguiam junto de alguns andores e que trajavam de acordo com a invocação que aqueles carregavam foram confundidas com as esculturas. A imediata constatação do erro gerou um desconforto que cedo se aguçou e que marcou o destino deste conjunto de imagens até à atualidade¹².

2. AS IMAGENS: RECEÇÃO E REAÇÃO

As peças de arte sacra produzidas por Altino Maia caracterizam-se por uma linguagem plástica que valoriza a simplicidade das linhas e das formas. A originalidade da sua obra resulta da relação complementar entre a sua primeira aprendizagem em contexto oficial — os santeiros Sá, da Maia —, e o modernismo conceptual adquirido durante a sua formação na Escola de Belas Artes do Porto. A estes fatores acresce a experiência adquirida nas viagens que realizou por vários países da Europa e pelos contactos com diversos artistas de renome, que lhe proporcionaram um outro olhar sobre o objeto artístico. O escultor Barata Feyo (1899-1990) ressaltou as qualidades plásticas do «artista novo, cheio[a]s de possibilidades técnicas e de fácil invenção, estudioso que lê muito a respeito de Arte e sabe o que se diz e se faz por ela». O elogio a Altino vai mais longe, afirmando que:

¹² ARAÚJO, 1992: 113.



Fig. 2. Altino Maia esculpindo a imagem de São João pertencente ao conjunto da Afurada, 1955
Fonte: Sérgio O. Sá

Para cá das nossas fronteiras não sei de quem, com tanta mestria, intuição e desembaraço, faça nascer uma obra de arte de um cepo de cedro ou de tola. As nove imagens que concebeu e está a terminar para a igreja da Afurada são belas na singeleza, originais na invenção e actualíssimas no desencantado talhe directo, porque Altino Maia é, na verdade, um inspirado, corajoso e sabedor artista do seu tempo¹³.

As nove imagens esculpidas em madeira apresentam cerca de 1 metro de altura. A este conjunto juntou-se a imagem do Cristo Crucificado (1,90 m x 1,60 m), executada em 1956 e destinada à parede fundeira da capela-mor, e os 14 relevos da Via-Sacra distribuídos pelo muro interior do alçado norte e onde atualmente se conservam. Embora respeitem os atributos iconográficos e a fisionomia da imaginária tradicional, a opção de deixar expostas as marcas da goiva e não ocultar a matéria-prima com uma policromia opaca, de cores claras e «reais», constituiu o maior ponto de tensão entre a obra de Maia e os fiéis da Afurada. Revestidas por uma camada singela de policromia, de cores suaves, mas canónicas, as imagens de Altino podem facilmente ser identificadas através dos seus atributos. Os santos exibem objetos diretamente relacionados com o martírio, missão ou lendas geradas em torno das *Passio* ou histórias das suas vidas — cordeiro, bandeja com os olhos, chaves, cruz, livro, coração flamejante, rosário... —, que a tradição convencionou e assumiu como símbolos da Sua santidade e que permitem a rápida identificação de cada uma das imagens.

Não sendo possível aferir as razões que determinaram a escolha dos nove santos — São Pedro, São João Batista, Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora de Fátima, São José, Santa Ana Mestra, Santo António, Santa Luzia e Santa Inês —, estas podem ser explicadas em função da popularidade e difusão destes cultos ao tempo em que as obras foram concebidas¹⁴.

¹³ FEYO, 1955.

¹⁴ SOUSA, BOTELHO, OLIVEIRA, coord., 2021: 23.

A devoção ao Sagrado Coração de Jesus, cuja iconografia proporciona a imediata compreensão visual entre a forma e o amor de Cristo pela humanidade, conheceu um novo fervor a partir de finais do século XIX, com a sua consagração ao mundo pelo papa Leão XIII. Como pudemos constatar, uma imagem desta invocação existia já na primitiva Capela de São Pedro, guardada num oratório. Na mesma existira, também, uma escultura de São Pedro em tamanho natural e uma outra mais pequena enquadrada também num oratório. Devoção fortemente enraizada no local, o culto a S. Pedro, convertido em padroeiro da nova paróquia, é comum nas comunidades piscatórias, à semelhança do de São João Batista, patrono da paróquia de São João Batista da Foz do Douro, sita na margem oposta do rio. A estes santos associa-se Santo António, que fecha a tríade dos santos populares amplamente cultuados em Portugal. A enraizada devoção ao português Fernando Martins de Bulhões (1195-1231) conhece um novo impulso no contexto político do Estado Novo, animando-se com a chegada de uma relíquia Sua a Lisboa, em 1968, oriunda de Pádua, cidade onde o santo se encontra sepultado. Trata-se da ativação de um culto teopolítico¹⁵, de carácter nacional, que assevera o vínculo, então vigente, entre o Estado e a Igreja Católica. A escolha de São João Batista pode também ter estado relacionada com a encomenda e ter constituído uma homenagem da Comissão da Construção da Igreja ao comandante João Pais, chefe do Departamento Marítimo dos Portos do Douro e Leixões, presidente da Casa dos Pescadores do Porto e amigo pessoal do padre Joaquim de Araújo. Figura incontornável no desenvolvimento da Afurada, João Pais conseguiu o local para a instalação da igreja e indicou o arquiteto Carlos Ramos para a execução do projeto, que o fez gratuitamente.

A escolha da imagem de Santa Inês pode igualmente ser justificada no contexto desta homenagem, uma vez que a esposa do comandante João Pais tinha o mesmo nome. O São João e a Santa Inês são, neste sentido, onomásticos deste casal de beneméritos, o que pode ter estado na origem da escolha destas duas invocações. Esta prática foi corrente na história do Cristianismo e vigora até à atualidade. Juntamente com Santa Luzia, Santa Inês integra o cortejo das Virgens Mártires, as mais ilustres do rebanho de Deus encaradas pelos fiéis como modelos de pureza e de fé: Santa Luzia, protetora das doenças dos olhos, e Santa Inês, exemplo feminino do cordeiro imolado e sacrificado a Deus, à semelhança de Cristo morto na Cruz.

A escolha de Nossa Senhora de Fátima pode ser justificada pelo contexto epocal, estando o seu culto em franca expansão quando a paróquia foi criada. A primitiva capela dispunha de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário integrada numa redoma de vidro. O fervor religioso em torno da gloriosa Senhora

¹⁵ DOMÉNECH GARCÍA, 2020: 112.

após o ciclo das aparições da Cova da Iria, em 1917, e a Sua aclamação como rainha de Portugal e do mundo pelo papa Pio XII, explicam a importância conquistada por este culto no século XX. As imagens da Senhora vestida de branco e «mais brilhante que o sol» substituíram, gradualmente, os seculares cultos marianos do Rosário e da Imaculada Conceição nos altares das igrejas portuguesas. A singela policromia azulada que a cobre, em detrimento do branco puro e opaco convencional, afastam a imagem de Altino da popularizada pelo santeiro José Ferreira Thedim, em 1920. Esta característica constitui uma das principais brechas com os fiéis que, de acordo com testemunhos levantados na comunidade, encontram no branco uma relação mais mediática com o sagrado¹⁶.

As imagens de Santa Ana Mestra e São José estreitam os valores de família, sendo entendidos pela Igreja e pelos fiéis como modelos de mãe e avó, marido e pai. Santa Ana ensina Maria a ler, iconografia muito difundida desde a Idade Média, e São José sustenta o Menino no colo, sendo os dias dos avós e do pai comemorados nas Suas Festas litúrgicas: 26 de julho e 19 de março, respetivamente.

No ano de 1956, Altino Maia concebeu ainda a escultura do Cristo Crucificado, destinada à testeira da capela-mor. De maiores dimensões do que as anteriores (1,90 m x 1,60 m) e pensada para uma exposição em altura, a imagem apresenta as mesmas soluções de simplificação do talhe e volumes, exibindo originalmente uma policromia suave ao gosto da plástica deste artista. Por não reconhecerem força simbólica nestas características, os fiéis da Afurada repintaram a imagem com uma tinta plástica de cor bege, mais próxima da carnação natural.



Fig. 3. Catorze estações da Via-Sacra de Altino Maia, 1957

Fonte: Cátia Oliveira, 2021

¹⁶ Declarações em entrevista com Fátima Silva, zeladora na Igreja da Afurada, sobre as imagens de Altino Maia. Não publicado, 2021.

Este ciclo de encomendas a Altino Maia termina com a execução, em 1957, dos 14 relevos da Via-Sacra, representação simbólica das estações que marcam a Paixão de Cristo desde o Pretório até ao Calvário. Os mesmos foram colocados ao longo da parede norte da igreja, onde se mantiveram até hoje, beneficiando de uma nova dinâmica expositiva após as obras de reabilitação da igreja, em 2021. Apesar do conjunto evidenciar as características técnicas próprias da plástica do artista e expor a cor natural da madeira, estes singelos painéis despertaram uma menor atenção da comunidade, convivendo pacificamente com os fiéis nos últimos 75 anos.

Colocadas as nove imagens sobre as mísulas da parede sul da igreja, estas suscitaram de imediato desconforto e fizeram-se ouvir as vozes do descontentamento. O pescador António da Cruz Rôla¹⁷ e Rosa Dias, «negociante de peixe», encabeçaram as vozes do protesto. Por tentarem retirar as esculturas do lugar que lhes fora destinado, mereceram uma passagem pela Delegação do Porto da Polícia de Segurança Pública, entre 26 e 27 de outubro de 1955, três meses após a chegada das imagens à igreja¹⁸. Acusados pelo padre Joaquim de Araújo, no processo de Rosa Dias consta a necessidade de «averiguações por crimes contra a Segurança do Estado», o que atesta bem o clima de tensão que então se vivia na paróquia. Depreende-se, assim, que as imagens foram impostas à comunidade pela força, o que não impediu, no entanto, a atribuição dos epítetos depreciativos com que passaram a ser conhecidas no local: os «Santos Pretos» ou «Santos das Rodilhas».



Fig. 4. Friso superior com as imagens de Altino Maia. Friso inferior, imagens que em 2017 se encontravam nos nichos da Igreja da Afurada

Fonte: Fotografia de Cláudia Pires; recorte gráfico de Mariana Cardoso

¹⁷ Ou simplesmente «O Rôla», tal como era conhecido na comunidade.

¹⁸ ANTT. *PIDE*, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 111, registo n.º 22114.

O conflito gerado pela presença das nove imagens na igreja não se refletiu no abandono das práticas religiosas, mas sim no desconforto diário de 44 anos e na divisão da comunidade. Em março de 1999, quando o padre Joaquim de Araújo se retira da Afurada, as imagens são apeadas e relegadas para a sacristia. O novo pároco, o padre Saraiva, não conseguiu resolver o conflito e acabou por aceitar a retirada das imagens. J. Marques da Cruz recorda os momentos de tensão vividos nesses dias entre os fiéis e o sacerdote. Dirigindo-se ao padre, anunciou-lhe que este estava a «dividir a freguesia», porque uns «vêm e outros não vêm», ou seja, a reação manifestava-se, também, nestes tempos, na recusa de alguns em entrar na igreja e participar no culto. As palavras proferidas por esta testemunha elucidam bem o foco do problema: «Não estão habituados a estas imagens. Elas podem ter o maior valor do mundo, mas o nosso povo não está habituado. Ó Senhor Padre Saraiva, veja se pode fazer alguma coisa»¹⁹. A passagem é clara e traduz o divórcio entre o valor artístico (que não é negado pelos crentes) e o papel devocional das imagens.

Encaradas pela sua materialidade, as peças foram lavadas e perfumadas antes de serem guardadas na sacristia. Marques da Cruz descreve em detalhe o tratamento conferido a estas imagens-objetos e a falta de consenso que as mesmas suscitavam na comunidade:

E eu vim cá abaixo e arranjei três homens. Arranjei o Braão, arranjei o filho da Maria João, arranjei o meu primo Quim. E eles foram tirá-los direitinhos, eu lavei um por um, levei um baldinho com cheirinho e guardei-os no sítio onde estavam os santos brancos. Ao outro dia quando a minha tia Dora ia a entrar na igreja fez a maior vergonha do mundo, não viu os santos pretos, queria os santos pretos e nós queria[-mos] os santos brancos. E o Sr. Padre Saraiva disse na igreja:

— Eu não tenho culpa. Uma senhora veio aqui, se não tirássemos os santos pretos, dividia-se a freguesia.

— E assim ficaram lá os santos brancos. E o nosso povo foi à missa. Ao outro dia encheu-se a igreja²⁰.

Trava-se, assim, uma luta entre os «Santos Brancos», defendidos por alguns como os verdadeiros mediadores do Sagrado, e os «Santos Pretos» concebidos por Altino, que haviam conquistado com o tempo o afeto de alguns dos fiéis. E o episódio ocorre um mês antes da publicação da *Carta aos Artistas* do papa João Paulo II, sob o mote «A todos aqueles que apaixonadamente procuram novas “epifanias” da beleza para oferecê-las ao mundo como criação artística»²¹.

Esta divisão por parte da comunidade local em relação às imagens de Altino Maia pode ser explicada pelo demorado (e necessariamente não informado)

¹⁹ CRUZ, 2018: 156.

²⁰ CRUZ, 2018: 156.

²¹ JOÃO PAULO II, 1999.

processo de compreensão artística, que não foi mediado com os agentes locais. A sua substituição por imagens de gesso, mais conformes à estética tradicional, em muitos casos trazidas dos altares existentes nas próprias habitações dos paroquianos, traduz bem os valores corpóreos e afetivos que as imagens assumem para os crentes. Recordando as palavras de João Paulo II:

*mesmo fora das suas expressões mais tipicamente religiosas, mantém uma afinidade íntima com o mundo da fé [...] é precisamente a arte que continua a constituir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa*²².

3. AS «IMAGENS-OBJETOS» E O «ESPELHO DA IMAGEM»

Na entrada redigida para a revista «Ora et Labora», Altino Maia descreve o que acredita ser um declínio da qualidade das imagens de arte sacra, desde a influência bizantina à «fórmula barroca», passando pela «insipiência» no século XIX, acentuando uma «descida vertiginosa» no século XX²³. Coerente em várias das fontes que pudemos consultar, Maia é crítico da «frieza e banalidade industrial», em detrimento da «inquietação criadora» e da mensagem emotiva através de um «meio de expressão apresentado por volumes formais». O modelo copiativo do cânone, sujeitando as várias invocações à mesma pose e proporção, alterando-lhes apenas o atributo, não permitia a singularidade de imagem nem do artista, desvirtuando a razão de ser de toda a criação artística²⁴.

*Através das obras realizadas, o artista fala e comunica com os outros. Por isso, a História da Arte não é apenas uma história de obras, mas também de homens. As obras de arte falam dos seus autores, dão a conhecer o seu íntimo e revelam o contributo original que eles oferecem à história da cultura*²⁵.

Altino Maia sugere para a alteração deste paradigma (numa atitude algo visionária face aos modelos a aplicar atualmente) uma reeducação estética não só para os comitentes, mas sobretudo para os «jovens operários que, de boa-fé trabalham nessas fábricas», num retorno ao desenho livre e ao respeito pela matéria. Barata Feyo, em defesa do artista e citando as palavras do monge Gustave Arnaud D’Agnel (1871-1952), reitera a importância a atribuir à matéria e à pureza das formas no ato de esculpir:

²² JOÃO PAULO II, 1999.

²³ MAIA, 1954: 264-269.

²⁴ MAIA, 1954: 264-269.

²⁵ JOÃO PAULO II, 1999.

*Os caracteres da Escultura e sobretudo da estatuária modernas são o respeito aos materiais duros e aos processos técnicos desta arte, sua subordinação à arquitectura e regresso à talha directa. Numa palavra, é voltar às tradições tão racionais da Idade média, das quais os escultores se desviaram depois da Renascença*²⁶.

Na continuidade do elogio que tece a Altino Maia, Barata Feyo reitera a ideia que a «factura da talha que dá corpo a uma imagem» deve ser direta. «Assim a imagem não perderá o seu espírito, nem o material a sua nobreza»²⁷.

Na ótica deste entendimento, Altino Maia assume conceptualmente o carácter criador e unilateral do artista, entendido como um interlocutor entre a obra produzida e o recetor e aquela como uma realidade agregadora e refletora da individualidade do génio criador. Maia parece olvidar, no entanto, que para haver comunicação é necessário o entendimento mútuo entre transmissor e recetor e que este assume um papel fundamental enquanto destinatário privilegiado da produção artística. Para os fiéis, uma imagem antes de ser matéria é já uma construção de fé, reflexo das mais íntimas sensibilidades, apreensões e depósito de esperança dos que a cercam. Esta ideia reflete, assim, o conceito de antropologia da arte de Alfred Gell, sendo esta entendida como a mobilização dos princípios estéticos no contexto da interação social²⁸.

Entra-se, neste sentido, na questão da medialidade das imagens, entre a realidade material destas esculturas e a conceção teológica e antropológica da imagem cristã. O problema não está tanto na verosimilhança, mas e de acordo com as palavras de Jean-Claude Schmitt, no modo como elas «se tornam presentes» às faculdades imaginativas ou percepções sensíveis dos homens²⁹. Os fiéis não procuram nas imagens de Nossa Senhora de Fátima, de Santa Luzia ou Santa Inês, citando apenas algumas das esculpidas por Maia, sinais de semelhança (ensejo impossível atendendo à enorme diversidade de tipos iconográficos), mas esperam que nas imagens de cada uma «estejam presentes» Nossa Senhora, Santa Luzia e Santa Inês³⁰. Esperam, ainda, que as mesmas despertem a sensação de as ver, a vontade de as tocar, sentir a sua presença física ou, pelo menos, aceder, através delas, às figuras invisíveis e celestiais³¹. Para os fiéis, mais do que uma representação ou objeto artístico, as imagens refletem a presença do sagrado e constituem-se como um caminho para Deus e para os santos, tornando «visível o invisível», nas palavras de Schmitt.

Apesar de o escultor Altino Maia defender o carácter individual e livre do ato criador e este como espelho da conceção artística do autor, certo é que as imagens

²⁶ FEYO, 1955.

²⁷ FEYO, 1955.

²⁸ GELL, 1998: 4.

²⁹ SCHMITT, 2015: 11.

³⁰ SOUSA, BOTELHO, OLIVEIRA, coord., 2021: 52-55.

³¹ SCHMITT, 2015: 11.

foram apeadas e enclausuradas em armários da sacristia após a saída do padre Joaquim Araújo, o defensor e protetor destas esculturas durante quatro décadas. As peças criaram, assim, uma brecha entre o conceito de obra de arte e a imagem escultórica enquanto agente de devoção, que obriga necessariamente a uma reflexão e ao diálogo construtivo entre os fiéis e os agentes da cultura e da Igreja.

As nove imagens concebidas por Altino Maia para a Igreja da Afurada não despertaram essa sensação «de presença» entre os fiéis, que não lhes reconheceram valores de medialidade, preferindo, por isso, as esculturas com as quais estavam familiarizados nas suas próprias habitações. O valor artístico das esculturas e a qualidade plástica de Maia não foram negados por alguns dos paroquianos da Afurada, mas a comunicação desejada pelo artista não foi possível e não se concretizou. As imagens definem a relação entre Deus e o Homem, criado «à sua imagem e à sua semelhança»³², o que faz de Deus, segundo Guibert de Nogent, o bom Imaginário. A imagem relaciona-se deste modo com Deus e abre um caminho para Deus³³. Tal como afirma Baschet, os fiéis têm de reconhecer a imagem para que possam, através dela, chegar a Deus em espírito³⁴.



Fig. 5. Cristo Crucificado de Altino Maia, pós-repinte, 2021
Fonte: Cátia Oliveira

³² Gn 1, 26.

³³ BASCHET, 2008: 16, 18.

³⁴ BASCHET, 2008: 42.

A comunidade de Afurada não reconheceu nas esculturas de Altino Maia a «magia» necessária para as entender como cimento de pertença do grupo³⁵. Mas as imagens têm poder para dividir uma comunidade, como se verificou com as nove criadas por Altino, ou podem conquistar o seu próprio lugar durante o seu percurso de vida, tal como aconteceu com a imagem de Cristo Crucificado. A escultura foi visualmente transformada pelos fiéis, que lhe aplicaram uma tinta plástica mais conforme à carnação natural. Nas palavras de um jovem da comunidade, «estando pintado já parece um santo de carne»³⁶, ou seja, a pintura tornou-o mais real e verdadeiro. Na ótica dos fiéis, a cor contribui significativamente para a verosimilhança ou mimese, entendida como condição fundamental no papel de mediação atribuído às imagens. Esta intervenção aproximou-a, de algum modo, do entendimento de Battista Alberti sobre a pintura figurativa, na medida em que o teórico da Renascença defendia que o movimento do corpo das imagens representadas deveria exprimir o movimento da alma, que se transmitia por mimetismo ao espectador³⁷. Exposto durante décadas na parede fundeira da capela-mor da igreja e sendo alvo privilegiado das orações e súplicas dos fiéis, o Crucifixo de Maia foi lentamente reconhecido como elemento de pertença da comunidade. E, neste sentido, a retirada do Crucifixo em 2021, no decurso das obras de reabilitação da igreja, e a sua substituição por um outro Crucifixo, deixou um sentimento de vazio e perda entre os elementos do grupo. Exibida temporariamente na Exposição *Os Santos d'Afurada*, no CIPA (julho a novembro de 2021), foi para este espaço expositivo que a imagem canalizou a sua «força social»³⁸ atraindo alguns dos fiéis que aí continuaram a rezar ao seu santo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Santos d'Afurada são, pois, um excelente exemplo de como os objetivos artísticos, para lá do seu valor estético e plástico, são por si só passíveis de múltiplas camadas de leitura. As formas representam conteúdos que as imagens exibem e agregam, assumindo assim uma personificação que lhes justifica um valor devocional. As características técnicas e plásticas adotadas por Altino Maia nos nove santos criados para a nova Igreja da Afurada dificultaram a sua integração no seio da comunidade local. As vicissitudes que marcam a história destas imagens — a encomenda resultante de um desejo de atualização artística, a sua chegada apoteótica à Afurada, as reações da comunidade (imediatas e identificadas ao longo de

³⁵ GOLSENNE, 2015: 180.

³⁶ Declarações em entrevista com Pedro Remelgado, habitante da Afurada, sobre o repinte da imagem de Cristo Crucificado. Não publicado, 2021.

³⁷ GOLSENNE, 2015: 179.

³⁸ GOLSENNE, 2015: 182.



Fig. 6. Na imagem, Fátima Silva, numa visita à exposição *Os Santos d'Afurada*, 2021
Fonte: Cátia Oliveira

décadas) e, por fim, o seu apeamento em 1999 —, fazem parte do seu percurso de vida, acrescentando-lhes um significativo valor documental e antropológico.

Tal como todo o objeto artístico, os Santos d'Afurada só podem ser compreendidos nos seus múltiplos contextos e enquanto obras de arte criadas por um artista, enquanto obras devocionais encomendadas por uma Igreja e enquanto «força social» de uma comunidade. A vida atribulada das imagens de Altino Maia, na Afurada, enriquece a história da comunidade, contextualizam-na num tempo e favorece, por extensão, a memória de todo o território português. O apeamento dos nove santos da igreja, a sua lavagem e ocultação nos armários da sacristia testemunham bem a incapacidade das imagens em cimentar as relações entre o grupo, que se refletiu na divisão da comunidade.

Pelo contrário, o repinte do Cristo Crucificado garantiu a sua permanência na capela-mor da igreja até 2021, sendo revelador do modo como a comunidade atuou e se apropriou da escultura de Altino e a fez sua. No contexto das obras de requalificação da igreja esta imagem foi substituída por uma outra mais conforme, na ótica dos decisores, aos cânones tradicionais e, por isso, mais capaz de assumir a aquietação do grupo. O Cristo Crucificado esteve exposto no CIPA entre julho e outubro de 2021 e vários membros da comunidade foram para este espaço rezar, procurando a medialidade do «seu» Cristo intercessor. Esta escultura esteve exposta durante mais de sete décadas na capela-mor da igreja. Este comportamento reafirma o lugar conquistado pelo Cristo Crucificado no local e recorda, uma vez mais, a complexa relação antropológica das imagens. Incute, no mesmo sentido, uma grande responsabilidade em todos os que intervêm na mediação artística e religiosa.

A Via-Sacra conheceu um outro desígnio, permanecendo na parede norte da nave da igreja, cumprindo o seu papel enquanto suporte matérico que narra a Paixão de Cristo. A sua exposição foi valorizada, depois das obras de restauro de 2021, através de novos critérios de iluminação, que a procuraram destacar plástica e simbolicamente. O papel secundário destas imagens, a menor relação devocional dos fiéis para com as *Via Crucis*, nas quais a monocromia é mais comum e por isso mais facilmente assimilada, podem explicar a aceitação da Via-Sacra de Altino Maia por parte dos fiéis e a sua permanência pacífica no interior da igreja.

Enquanto objetos artísticos e objetos de devoção, os Santos d'Afurada demonstram que o estudo da imagem se faz através do conhecimento (e reconhecimento) das suas múltiplas estratigrafias, a partir das mais diversas perspetivas e assumindo os vários tempos e significados do objeto.

FONTES MANUSCRITAS E OUTRAS

Arquivo do «Jornal de Notícias»

FEYO, Barata (1955). *A Propósito das recentes imagens concebidas por Altino Maia*. «Jornal de Notícias». Suplemento Literário n.º 96 (8 jul. 1955).

Arquivo do Ministério das Finanças

AMF. *Auto de Arrolamento de Bens da Freguesia de Santa Marinha*, 1912. Disponível em <<http://badigital.sgmf.pt/Handler?verb=getSRUResponseWithThisQuery&xsl=enterprise.xsl&startRecord=1&maximumRecords=20&query=afurada>>.

Arquivo Histórico da Marinha

AHM. Almirante Tenreiro. Fotos de Inaugurações, banquetes, visitas e cerimónias diversas. PT/BCM-AH/FG/009/08-023/006.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. PIDE, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 111, registo n.º 22114. PT/TT/PIDE/E/010/111/22114.

Legislação

PORTUGAL. Assembleia da República (2008). *Resolução da Assembleia da República n.º 47/2008, de 12 de setembro*. «Diário da República I Série». 177 (2008-09-12) 6640-6652. Aprova a Convenção Quadro do Conselho da Europa Relativa ao Valor do Património Cultural para a Sociedade, assinada em Faro em 27 de outubro de 2005.

ICOMOS (2014). *Charter Nara + 20: On Heritage Practices, Cultural Values, and the Concept of Authenticity*. [Consult. 16 jan. 2022]. Disponível em <<https://whc.unesco.org/en/events/929/>>.

Exposição Virtual

SOUSA, Ana Cristina; BOTELHO, Maria Leonor; OLIVEIRA, Cátia, *coord. e curadoria* (2021a). Os Santos da Afurada. Arte, Devoção e Comunidade — Parte I. In Google Arts & Culture. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/NgLyFCi_PQwpJQ?hl=pt-PT>.

SOUSA, Ana Cristina; BOTELHO, Maria Leonor; OLIVEIRA, Cátia, *coord. e curadoria* (2021b). Os Santos da Afurada. Arte, Devoção e Comunidade — Parte II. In Google Arts & Culture. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/story/os-santos-d-afurada-arte-devoção-e-comunidade-parte-ii/WQKyOxwtTDRGLg?hl=pt-PT>>.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Pe. Joaquim de (1992). *História da Afurada*. São Pedro da Afurada: Junta de Freguesia.
- BASCHET, Jérôme (2008). *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- COSTA, Francisco Barbosa da (2003). *Notas Monográficas de S. Pedro da Afurada*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- CRUZ, J. Marques da (2018). *Afurada: mulheres sofridas*. [S.l.:s.n.].
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2020). *El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II*. «Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)». 16 (primer semestre 2020), 100-116.
- GELL, Alfred (1998). *Art and agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOLSENNE, Thomas (2015). *Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs*. In BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier, *dir. Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, pp. 179-192.
- JOÃO PAULO II (1999). *Carta do Papa João Paulo II aos Artistas*. Vaticano. [Consult. 29 ago. 2021]. Disponível em <https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html>.
- MAIA, Altino (1954). *Escultura Hagiográfica*. «Ora et Labora: Revista Litúrgica Beneditina». I:5, 264-269.
- MALPIQUE, Celeste (1984). *Ausência de Pai: Estudo sociopsicológico da freguesia de S. Pedro da Afurada — Vila Nova de Gaia*. Porto: Instituto Abel Salazar.
- SÁ, Sérgio de Oliveira e (2015). *Altino Maia: o pensar e o fazer do escultor. Breve e eventual contributo para uma análise à sua obra*. Maia: [Edição de autor].
- SCHMITT, Jean-Claude (2015). *Introduction*. In BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier, *dir. Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, pp. 5-44.
- SOUSA, Ana Cristina; BOTELHO, Maria Leonor; OLIVEIRA, Cátia, *coord.* (2021). *Os Santos d'Afurada: Arte, Devoção e Comunidade*. Porto: CITCEM; Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-34-3/san>.
- OLIVEIRA, Cátia (2015). *Afurada. Âncora de Identidades*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Relatório de Estágio em Mestrado em História da Arte Portuguesa.

IMAGE ET DÉVOTION DOMESTIQUE. ENQUÊTE À PARTIR DE TESTAMENTS TOURNAISIENS DU XV^E SIÈCLE

THOR-OONA PIGNARRE-ALTERMATT*

Résumé: *L'analyse d'une série de testaments d'habitants de la ville de Tournai datant de la première moitié du XV^e siècle démontre que les images pouvaient fonctionner de différentes manières. Des objets mobiles comme les statues ou les retables, une fois placés sur un autel, contribuaient à délimiter l'espace de la prière au sein de la maison et participaient à la performance du rituel liturgique. Mais en tant qu'images figuratives, ils permettaient aussi aux fidèles de contempler les figures sacrées, qui n'étaient pas simplement représentées mais rendues présentes à travers les qualités matérielles des images comme la polychromie ou l'interaction avec la lumière. Il apparaît donc nécessaire d'affiner notre compréhension de ce que l'historiographie de la dévotion domestique nomme la « fonction dévotionnelle des images ».*

Mots-clés: *Image ; Dévotion domestique ; Tournai ; XV^e siècle.*

Abstract: *The analysis of a series of Tournaisian wills dating from the first half of the 15th century demonstrates that images could function in different ways. Mobile objects such as statues or altarpieces, once placed on an altar, contributed to delineating the space for prayer within the home and participated to the liturgical performance. But as figurative images, they also allowed worshippers to contemplate the sacred figures, which were not simply represented but made present through the material qualities of images such as polychromy or thanks to interaction with light. It is therefore necessary to deepen our understanding of what the historiography of domestic devotion terms the « devotional function of images ».*

Keywords: *Image; Domestic devotion; Tournai; 15th century.*

1. LA FONCTION DÉVOTIONNELLE DES IMAGES ?

La question de l'utilisation des images pour la dévotion est un domaine de recherche établi depuis un siècle. L'image de dévotion, telle qu'elle est apparue à la fin du Moyen Âge et que la définit Erwin Panofsky, se caractérise par la combinaison d'un format et d'une fonction spécifiques. Relevante de la dévotion privée, elle « permet à la conscience individuelle du spectateur une immersion contemplative dans le contenu médité, et laisse en quelque sorte fondre l'âme du sujet avec l'objet »¹. Cette assimilation de la forme et de la fonction a été critiquée² et l'intérêt des historiens de l'art pour la question du rapport entre image et dévotion s'est déplacé d'une compréhension statique de la fonction dévotionnelle de « l'image de

* Department of History and Civilisation — European University Institute, Florence. Email : Thor-Oona.Pignarre-Altermatt@EUI.eu.

¹ PANOFSKY, 1997: 14. Cette publication reprend PANOFSKY, 1927.

² ARASSE, 1997: 10.

dévotion » à la reconnaissance de la pluralité des modalités de fonctionnement de l'image. Hans Belting a ainsi montré que l'*imago pietatis* pouvait servir à des buts aussi bien sacramentels que dévotionnels et que la distinction traditionnelle entre le culte public ecclésial et la dévotion domestique privée n'était pas stricte en pratique³. Contre le présupposé d'une fonction de l'image, ces études montrent que le sens de celle-ci se construit dans des pratiques et des usages.

L'importance en particulier du contexte liturgique et du contexte spatial ont été soulignées, dans la mesure où les images contribuent à définir l'espace sacré et participent à la performance de la messe⁴. Le fonctionnement liturgique des images a notamment été abordé à partir du cas des retables sculptés, mais ces derniers pouvaient répondre également à des motivations dévotionnelles ou identitaires⁵. Jugeant que la notion d'image risque de faire perdre de vue le support matériel et d'entraîner une dissociation entre forme et contenu, Jérôme Baschet a proposé la notion d'« image-objet » pour désigner l'œuvre en tant qu'elle est inscrite dans un lieu investi d'une valeur spécifique⁶. En effet, il faut prendre en compte la nature, la signification — symbolique ou sociale — et les fonctions — liturgiques — des lieux qu'occupent les images. Toutefois, l'image que l'on achète et déplace à sa convenance à la fin du Moyen Âge est plus autonome par rapport à son environnement architectural et social⁷. Elle est aussi plus propre à créer des lieux, et notamment des lieux sacrés : de ce point de vue, il y a une performance propre des images. En contrepoint des études sur la performance liturgique des images à l'église, des travaux se sont donc attachés à préciser la manière dont les pratiques de dévotion contribuent à sacraliser l'espace de la maison⁸. Le rôle des objets dans ce processus est ainsi au cœur de publications récentes sur la culture matérielle de la dévotion domestique, mais celles-ci se limitent bien souvent à l'Italie de la Renaissance⁹.

Toutefois, dans la mesure où l'ensemble des pratiques religieuses dans la maison sont communément désignées par l'expression de « dévotion domestique », il faut examiner avec précision ce que l'historiographie nomme la « fonction dévotionnelle des images ». Quel était vraiment le rôle joué par les images dans la dévotion domestique ?

³ BELTING, 1998 [1990]: 1-9, 75.

⁴ PALAZZO, 2000; WEIGERT, 2004.

⁵ D'HAINAUT-ZVENY, *coord.*, 2005; 2009.

⁶ BASCHET, 2008: 36.

⁷ CHIFFOLEAU, 2011 [1988]: 108.

⁸ WEBB, 2005.

⁹ BRUNDIN, HOWARD, LAVEN, 2018.

2. ENQUÊTE À PARTIR DE TESTAMENTS TOURNAISIENS DU XV^E SIÈCLE

Nous proposons de mener cette enquête à partir de l'analyse de testaments de la ville de Tournai parce qu'il s'agit d'une source très riche en ce qui concerne la possession d'objets de dévotion, ce qui témoigne de l'aisance matérielle de l'élite urbaine de cette ville. Ces documents, auparavant conservés dans le fonds des chirographes aux archives municipales de Tournai, ont disparu en mai 1940 dans l'incendie du bâtiment des archives¹⁰. Mais nous avons la chance qu'un érudit local, Amaury de La Grange, ait publié en 1897 plus de 1200 testaments datant du XIII^e au XV^e siècle¹¹. Cependant, cette publication relève d'une méthode d'édition qui ne correspond plus à nos standards contemporains car elle contient des transcriptions incorrectes et consiste dans une sélection et non dans la totalité des documents disponibles¹². Néanmoins, les mentions des testaments nous font pénétrer dans les intérieurs de l'époque. Cette source a été utilisée par les historiens pour documenter le degré de *literacy* des membres de l'élite urbaine sur la base de la possession de livres¹³. En revanche, peu de travaux se sont attachés aux *realia* que les testateurs léguaient en plus grande quantité que les livres. Dans une publication récente sur la sculpture gothique à Tournai, les testaments ont été utilisés pour documenter les sculptures domestiques, mais aucune étude de cette source n'a prêté attention à l'ensemble des objets de la dévotion¹⁴. Enfin, quand l'historiographie moins spécialisée y a recouru du point de vue d'une enquête sur la culture matérielle de la dévotion, cela a été fait d'une manière non systématique¹⁵.

Notre analyse de la série des testaments pour la première moitié du XV^e siècle vise à donner une vision d'ensemble des pratiques matérielles de dévotion dans les maisons de l'élite tournaisienne¹⁶. En effet, c'est bien sur l'aspect matériel du culte domestique que les testaments livrent le plus grand nombre d'informations, car l'identification des objets à léguer est la raison d'être de ces documents. Les testaments mentionnent le nombre d'objets et, bien qu'ils décrivent ceux-ci de manière souvent imprécise et soient le résultat d'une sélection effectuée par le testateur, cela n'en fait pas moins une source précieuse pour l'étude de la dévotion domestique. Il nous semble de ce point de vue surprenant que cette source n'ait pas été davantage exploitée par les études d'histoire de l'art portant sur les objets de dévotion et en particulier sur les images, car, s'il est vrai que les sources d'archi-

¹⁰ VANWIJNSBERGHE, 2001: 49.

¹¹ LA GRANGE, 1897. Nous suivons la numérotation des testaments de cette édition.

¹² LA GRANGE, 1897: 6.

¹³ VANWIJNSBERGHE, 2001; COCKSHAW, 1980. Cependant, cette étude n'a pas été publiée.

¹⁴ NYS, CASTERMAN, COURCELLE, 2018: 121-123.

¹⁵ SIGNORI, 2005: 138-140. L'auteur cite des extraits du testament de Catherine Dimenche (n.º 801).

¹⁶ Pour la période 1400-1449, cela représente 551 testaments.

ves privées sur ce point sont extrêmement rares, il est toutefois possible d'en apercevoir quelque chose au-delà de la cour de Bourgogne¹⁷.

3. DE QUELS OBJETS PARLE-T-ON ?

Nous avons tâché d'établir nos catégories d'objets en fonction des termes dont se servent les testateurs pour les décrire. En effet, l'on constate que la distinction traditionnelle en histoire de l'art entre les techniques de réalisation — peinture, sculpture, tapisserie — ne recoupe pas les critères de différenciation assez lâches employés par les testateurs. Ce qui apparaît, c'est la diversité des objets, entre les statues (« ymages »)¹⁸, les retables et les tableaux (« tables », « tavelets », « tabliels »), et les toiles peintes (« draps »). Celle-ci se double d'une grande diversité au sein de chaque catégorie d'objet. Les « ymages » vont de simples figurines de petite taille à des ensembles polychromes. Les précisions, quand elles existent, concernent généralement le type de matériau employé. Ainsi sont mentionnées trois statues d'ivoire, dix-neuf statues d'albâtre, quatre statues en bois. Plus rares sont les figurines en métal, mais les testateurs prennent toujours soin de signaler les matériaux précieux comme l'argent. Le matériau des tableaux n'est indiqué que dans le cas de « tables » en ivoire ou d'un « tabliel » en bois (n° 856). La technique ne joue pas de rôle déterminant dans cette classification, puisque les tableaux peuvent renvoyer à des peintures comme à des œuvres sculptées. Ainsi, l'on trouve un « tavelet de S. Sébastien entailliet » (n° 376), c'est-à-dire une sorte de bas-relief, mais aussi « j grant tavelet qui se œuvre à deux fuelléz, figuré de la Souffrance Nostre Seigneur » (n° 540), lequel désigne probablement un diptyque peint. Si les termes « tables » ou « taules » semblent référer de manière plus certaine à un tableau sculpté¹⁹, ceux de « tabliel » ou « tabliau » décrivent plutôt une œuvre peinte. Toutefois, en l'absence d'indications plus précises, il est vain de chercher à fixer le sens exact de ces termes. Les « draps peints », quant à eux, désignent pour la plupart des toiles et, dans deux cas, des tapisseries brodées (n° 758).

En dépit de cette diversité matérielle, ces objets se caractérisent par des thèmes iconographiques communs. Pour les « ymages », c'est la figure de la Vierge qui s'impose avec vingt statues, comme cette Vierge à l'Enfant dite de Monseigneur Cantineau (Fig. 1), qui était présente à Tournai depuis la fin du XIII^e siècle.

¹⁷ Contre l'affirmation de RINGBOM, 1997 [1965]: 40.

¹⁸ GODEFROY, 1885: 545-546. Il s'agit d'un terme bien attesté pour désigner une statue.

¹⁹ NYS, CASTERMAN, COURCELLE, 2018: 122.



Fig. 1. Vierge dite de Monseigneur Cantineau, ca 1280. Ivoire, H: 23 cm

Source : Tournai, Trésor de la Cathédrale Notre-Dame © KIK-IRPA, Bruxelles

Puis les saints avec treize statues et les anges avec six statues sont les figurines sacrées les plus souvent mentionnées. Certaines forment des groupes, comme celui des apôtres, des rois mages ou des « pastouriaux », c'est-à-dire des bergers (n° 557, n° 761). Cela suggère que les statuettes, mobiles, pouvaient être agencées de diverses manières, pour former ici une scène de la Nativité, là une scène de l'Adoration des Mages, suivant le désir de leur propriétaire. Pour les tableaux, les scènes narratives représentent l'exception en comparaison des représentations iconiques plus fréquentes de la Vierge ou du Christ. Ainsi, la Vierge est mentionnée cinq fois, seule (n° 570, n° 879, n° 761), avec les deux saints Jean (n° 856) ou sur un volet de diptyque avec saint Jacques sur l'autre volet (n° 856). L'on trouve aussi un diptyque « figuré de la Souffrance Nostre Seigneur » (n° 540), c'est-à-dire comportant sur un volet soit une Crucifixion soit le Christ souffrant ou Homme de douleurs, l'une des images de dévotion les plus populaires au XV^e siècle, et un « tabliel du Sépulcre Nostre Seigneur » (n° 856), c'est-à-dire sans doute une Mise au tombeau. La Passion constitue aussi un thème fréquent des toiles peintes avec huit « draps » (n° 620, n° 758), dont l'un fait partie d'un cycle (n° 801). Les thèmes de la Vierge et de la Passion du Christ se prêtaient particulièrement bien à la méditation personnelle.

Les objets les plus souvent mentionnés dans les testaments sont les statues, avec 79 mentions²⁰. Bien moins fréquents, les tableaux et retables sont au nombre de 20 et nous avons vu qu'ils désignent souvent des œuvres sculptées. Enfin, nous avons dénombré 17 toiles peintes de sujets figuratifs. Nous pouvons en tirer quelques brèves conclusions pour l'histoire de la dévotion domestique. Ainsi, alors

²⁰ Nous parlons de mentions et non d'objets quand il est impossible de connaître le nombre exact d'objets donnés, car de nombreux legs concernent des ensembles d'objets sans que leur nombre ne soit précisé.

que l'historiographie a accordé beaucoup d'attention aux peintures, ce sont en fait les objets sculptés qui apparaissent jusqu'au milieu du XV^e siècle comme les objets privilégiés du culte domestique et comme des objets qu'il importe de transmettre²¹. En outre, c'était en réalité plus souvent des toiles peintes que des panneaux peints qui ornaient les intérieurs de la fin du Moyen Âge ; or le faible nombre de toiles ayant survécu est responsable d'une distorsion dans l'historiographie au profit de la peinture sur bois²².

4. DES CONFIGURATIONS D'OBJETS ET D'IMAGES

L'attention que nous portons aux images naît de l'idée de leur rôle spécifique dans le cadre de la dévotion domestique en vertu de leur nature figurative. Mais il n'est possible de comprendre ce rôle que par différence avec d'autres types d'objets. Nous avons donc cherché à réinscrire les images au sein de leur environnement matériel, en reconstituant l'ensemble des objets qui composent l'environnement de la prière à domicile — nous avons bien affaire à une série d'objets qui coexistent et fonctionnent ensemble, et dont trop souvent les images élevées au rang d'œuvres d'art sont isolées comme si elles avaient eu dès l'origine un fonctionnement indépendant. L'analyse des testaments fait apparaître plusieurs configurations d'objets, que nous proposons de distinguer en configuration « minimum » et en configuration « maximum ». La première, plus minimaliste et plus répandue, implique au moins le livre d'heures et les patenôtres²³, parfois avec des statuettes, des croix ou un agnus dei. La seconde configuration comprend des dispositifs plus ou moins complets opérant la reproduction à domicile de la liturgie ecclésiale. Ces dispositifs se composent notamment d'un autel recouvert d'un drap sur lequel sont posés des statues, des croix ou crucifix, des retables, des objets liturgiques tels que calices et reliques, et parfois des livres de prière. On aperçoit un tel dispositif au fond de la chambre de Marie dans cette *Annonciation* (Fig. 2).

Au total, 21 autels sont mentionnés par les testataires. Manifestation emblématique de l'appropriation par les laïcs des objets de la sacralité ecclésiale, la possession d'un autel domestique est dans un cas seulement associée au dispositif de la chapelle privée (n° 812) grâce auquel on pouvait faire célébrer des messes à domicile. La difficulté d'obtenir un droit à l'autel et à la chapelle consacrés explique le nombre relativement limité d'autels et surtout la grande rareté des oratoires privés mentionnés dans les testaments : il s'agit d'un privilège coûteux, réservé à une élite²⁴.

21 Cette prééminence s'explique par l'importance de la production sculptée à Tournai au début du XV^e siècle. CHÂTELET, 1996.

22 GIL, 2002: 39. L'auteur dresse le même constat à l'issue de son analyse de testaments de la ville de Douai.

23 Avec 61 mentions, les patenôtres constituent un groupe largement répandu d'objets de dévotion.

24 MORSE, 2007: 175. L'auteur note, pour le contexte italien, une adaptation des pratiques ecclésiales à l'espace domestique, avec la pratique de la messe sèche, c'est-à-dire une messe où les espèces ne sont pas consacrées, donc qui ne dépendait pas d'un prêtre et s'apparentait davantage à un exercice de dévotion. MORSE, 2007: 174.



Fig. 2. Joos van Cleve, *Annonciation*, ca 1525. Huile sur bois, 86,4 x 80 cm
Source : New York, Metropolitan Museum of Art
© Metropolitan Museum of Art

Si ce cas est unique parmi les testaments considérés, il faut cependant remarquer la mise en place, bien plus répandue, de dispositifs liturgiques domestiques qui contribuaient à délimiter le lieu de la prière au sein de la maison. Les images faisaient partie de ces dispositifs d'objets structurant la dévotion domestique. Ceux-ci incluent parfois des retables tels que ces « tables » d'autel (n° 801), souvent sculptés en ivoire ou comportant des statues polychromes comme la « table d'autel, où l'image de Nostre Dame est pointe » léguée par Catherine Wettine (n° 570), ce qui suggère que les tableaux, posés sur l'autel, étaient utilisés comme ornements liturgiques. Mais, plus souvent, ces dispositifs associent l'autel à des statuette ou à des croix qui étaient posées dessus. Au total, ce sont 21 testaments, c'est-à-dire la moitié de ceux mentionnant des sculptures, qui suggèrent un usage liturgique de ces statuette. Ainsi, onze testateurs mentionnent leurs statues immédiatement après leurs autels domestiques, à l'exemple de Jeanne de Velle qui donne « [m]on autel, [m]es ymages, [m]es fiertes²⁵, [m]es croix et quanques il y appartient » (n° 771). De plus, certains testateurs donnent leurs statuette à une église pour qu'elles soient mises sur l'autel ou placées dans un retable sculpté (« table »), surmontant lui-même un autel. Les dimensions des statues sont alors précisées : « une image de S. Jehan Evangéliste, de piet et demy de lonc, à asir sur le table de S. Pierre d'encosté l'image Nostre Dame » (n° 378), « douze ymages d'alebastre, que on trouvera en ma maison, environ d'ung pied de lonc, en forme des douze appostèles [...] pour avoir une table pour lesdis sains poser et mettre ou grant autel de ladite église » (n° 829). Leur contexte liturgique et leur destination publi-

²⁵ C'est-à-dire des châsses ou des reliquaires.

que expliquent la plus grande taille de ces statues. Toutefois, ce sont précisément des objets que les testateurs utilisaient chez eux pour leurs dévotions qui sont ici destinés à participer au décorum de la messe à l'église. Par ailleurs, les « ymages » sont parfois évoquées immédiatement avant ou après des custodes ou des tabernacles, avec lesquels elles sont données²⁶. L'on sait en effet que la plupart des statues en ivoire étaient à la fois exposées et protégées sous un tabernacle, ou sous un dais de bois ou de métal²⁷, comme en témoigne le testament de l'ymagier Jacques de Braibant : « une image de Nostre Dame faite d'ivoirre, et tabernacle et huisseries faites de taille, avec l'entrepriet a tout un crucefix audessus » (n° 389). Les tabernacles devenaient ainsi de véritables retables abritant les statues, comme celui-ci (Fig. 3), réalisé à Tournai, et qui abritait autrefois la Vierge à l'Enfant dite de Monseigneur Cantineau présentée plus haut.



Fig. 3. Tabernacle en cuivre ouvragé, ca 1270; Aujourd'hui disparu

Source : Photographie publiée dans FALKE, 1918

Là encore, nous observons des usages similaires entre la maison et l'église, puisque Marguerite Le Fèvre donne sa statue de Notre-Dame afin qu'elle soit « assise à tout le tabernacle dedens ledite église de S. Pierre » (n° 677). Quand ils placent des statuette sur leurs autels domestiques, les laïcs reproduisent donc chez eux un usage ecclésial.

Être attentif aux indices présents dans les testaments concernant les modalités d'exposition des objets nous permet donc de tirer des conclusions à propos de leurs usages. Cette analyse des dispositifs matériels de la dévotion domestique nous conduit à dépasser la dichotomie traditionnelle entre la dévotion, qui relèverait de la sphère privée de la maison, et la liturgie, qui serait limitée à l'église. Ce que l'on constate, c'est que les testateurs s'approprient les usages ecclésiaux et donnent à leurs dévotions domestiques une forme liturgique sur le modèle du culte ecclésial. Le cas des autels est révélateur puisque, s'il est probable que peu d'entre eux aient été consacrés, cela ne les empêchait pas de « fonctionner » au sein de dispositifs matériels et visuels visant à « imiter » les autels de l'église et l'esthétique de la liturgie, préparant ainsi les laïcs chez eux aux célébrations ecclésiales. En effet, « rejouer » la messe à la maison en manipulant les images et les

²⁶ On en trouve des exemples dans les testaments n° 734, n° 814 et n° 834.

²⁷ NYS, CASTERMAN, COURCELLE, 2018: 122.

objets participait à une pédagogie de la foi qui ne concernait pas seulement les enfants, mais la famille tout entière²⁸.

5. IMAGE ET CONTEMPLATION

Il faut préciser la teneur du rôle liturgique des images. En vertu de leur nature figurative, les images participent moins au culte qu'à la représentation²⁹. Chaque type d'objet autorisait en effet des usages différents et mobilisait des compétences spécifiques selon ses caractéristiques matérielles. Les images étaient des objets que l'on pouvait manipuler de manière limitée, mais surtout que l'on contemplait. Leur caractère figuratif autorisait en effet un rapport contemplatif du fidèle à l'image de la figure sacrée représentée et même rendue présente à travers les caractéristiques matérielles de l'objet, comme la polychromie. Quand celle-ci est indiquée dans les testaments, il s'agit toujours de dorure et cela concerne toujours les crucifix et les effigies de la Vierge ou des anges³⁰, de sorte qu'elle semble avoir contribué à manifester de manière visible le caractère céleste des figures les plus saintes, en les sublimant. L'interaction avec la lumière faisait ressortir l'éclat de la dorure et accentuait le relief en dessinant des ombres sur la surface de la statue, qui paraissait ainsi s'animer. Le culte domestique comportait une dimension sensorielle car il impliquait activement le corps du fidèle, à travers la prière, les gestes et les rituels, dans l'« activation » des images. Ainsi, le tableau de Jehan Lescoquiet « où il y a une ymaige de Nostre Dame pointe de blancq et de noir ; et est le couronne estoffée de pierres et de perles » (n° 879) semble renvoyer à l'usage qui consistait à orner les statues de la Vierge à l'église, en les parant par exemple d'une couronne ou « ranse », comme en témoigne le testament de Catherine de le Rue : « Item, je donne [...] une ranse pour mettre sur le chief de l'ymage Nostre Dame en ladite église » (n° 822). À moins qu'il ne s'agisse d'incrustations à même la surface de l'image. Jehan Lescoquiet lègue, avec son tableau de la Vierge, « ung candeler à pendre devant ledit tabliau, où il y a une tourelle et six branches de laitton », rare précision dans les testaments qui témoigne de la reprise d'usages ecclésiaux dans le culte domestique. Il importait à notre testateur que le dispositif composé du tableau et de la lumière qui l'éclairait soit reproduit par son légataire, car la lumière du chandelier saurait faire chatoyer les matières et les couleurs du tableau, entre la matité de la surface peinte en blanc et noir, et la brillance des pierres et des perles qui l'ornaient.

²⁸ La dimension pédagogique de la dévotion domestique est au cœur de la stratégie pastorale du dominicain Giovanni Dominici (1357-1419) dans la *Regola del governo di cura familiare*, recueil de conseils rédigés entre 1400 et 1405 et adressés à Bartolomea di Tommaso degli Obizzi. Il y recommande l'utilisation d'autels miniatures afin d'enseigner la foi aux enfants par le biais d'images et d'objets qui conviennent à leur âge. DOMINICI, 1860: 146.

²⁹ BELTING, 1998 [1990]: 608.

³⁰ Testaments n° 399, n° 432, n° 594, n° 770 et n° 808.

Il n'est donc pas possible d'établir une distinction nette entre l'usage liturgique et l'usage contemplatif des images, car il était possible de se rapporter à celles-ci de différentes manières qui n'étaient pas exclusives. Pour schématiser, coexistaient au sein de l'image une potentialité d'objet par laquelle on la manipulait, l'exposait et la faisait servir à la liturgie, et une potentialité propre d'image par laquelle on se laissait absorber dans la contemplation. Comme intermédiaires matériels à travers lesquels pouvait s'établir une communauté de présence entre l'imagination du dévot et la figure divine, les images étaient le corollaire de la méditation des thèmes sacrés. Mais la contemplation à laquelle les images incitaient était tout autant d'ordre spirituel qu'esthétique. Ainsi, comment ne pas voir dans le tabernacle situé dans la chambre du seigneur Pierre de Hauteville³¹ une véritable œuvre d'art digne de contemplation, au point que son commanditaire prend soin d'en livrer une description précise ?

j tabernacle tout noef, point tout d'or dedens et amont, et les fueilles à viij ymages, et le fons dedens semé de couronnes bleues ; et y a dedens ledit tabernacle j crucefis taillié, Nostre Dame et S. Jehan, et encore une autre ymage de Nostre Dame tenant Nostre Seigneur ; et sont tous yceulx ymages de taille doréz de fin or. Et encore y a un personnage de taille, vestu de mes armes, à genoux. Lequel tabernacle Ernoulet le pointre me paindi. Et est au dehors point et pallé de mes couleurs, et ès jointures de la palleure semé de couronnes bleues³².

Ce tabernacle entièrement recouvert d'or était peint de figures sur ses volets (« les fueilles à viij ymages ») et abritait plusieurs statuette dorées de figures sacrées. Il s'agissait d'un objet personnalisé, car les couleurs et le motif de la couronne renvoyaient aux armes de Pierre de Hauteville. Mais, non moins remarquable que le tabernacle lui-même est l'attention de son propriétaire aux caractéristiques matérielles de l'objet, dont il mentionne même le nom de l'artisan, le peintre Ernoulet. Signe qu'avant d'être contemplation des choses invisibles, la dévotion face à l'image était nécessairement contemplation des choses visibles, *per visibilia ad invisibilia*³³.

³¹ Sur ce personnage, *vide* LA GRANGE, 1890.

³² N° 594.

³³ Selon le principe *per visibilia ad invisibilia* formulé par Richard de Saint-Victor, l'utilisation au Moyen Âge d'images pour la dévotion se trouvait légitimée au titre de la capacité de l'esprit humain à s'élever, par le visible, aux choses invisibles. SAINT-VICTOR, 1855: 71A, 89D-108D. Il s'agit du troisième degré de la contemplation.

CONCLUSION

L'analyse des testaments tournaisiens permet de préciser le rôle joué par les images dans la dévotion domestique. Afin de clarifier la teneur de la « fonction dévotionnelle des images », que l'historiographie tend à formuler comme un présupposé, notre enquête a consisté à partir des indices présents dans les testaments pour en déduire des conclusions sur l'usage des images. La classification des objets sur la base des termes employés par les testateurs a fait apparaître la prééminence des statues et des retables sculptés parmi les objets mentionnés, résultat qui invite à corriger l'attention trop grande portée par l'historiographie aux peintures sur bois. Ensuite, il nous a semblé nécessaire de réinscrire les images dans les ensembles d'objets qui structurent le culte domestique. On retrouve les images dans un type de configuration d'objets de dévotion que nous avons proposé d'appeler « maximum », car il s'agit de dispositifs plus ou moins complets reproduisant à domicile le culte ecclésial. Nous en avons conclu à l'importance de ne pas opposer schématiquement la dévotion comme relevant exclusivement de la maison et la liturgie comme étant réservée à l'église. En vérité, l'organisation du culte domestique suit un modèle ecclésial et nous avons évoqué la dimension pédagogique de ces pratiques, dans la mesure où elles préparaient les laïcs chez eux aux célébrations ecclésiales. Toutefois, en vertu de leur nature figurative, le rôle des images n'était pas limité à celui d'ornements liturgiques. En effet, la contemplation spirituelle des thèmes et des figures sacrés passait par la contemplation des images, contemplation tout esthétique qui faisait la part belle aux accidents de la matière et du visible.

SOURCES

- DOMINICI, Giovanni (1860). *Regola del governo di cura familiare*. Introduction, édition et notes Donato Salvi. Firenze: Angiolo Garinei.
- FALKE, Otto von (1918). *Kunstgewerbemuseum. Ein frühgotischer Marienaltar aus Tournai*. «Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen». 39:8, 158-168.
- GODEFROY, Frédéric (1885). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*. Paris: F. Vieweg, vol. IV.
- LA GRANGE, Amaury de (1897). *Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVI^e siècle. Usages funéraires durant les XIV^e et XV^e siècles*. «Annales de la Société historique et archéologique de Tournai». 2, 5-365.
- SAINT-VICTOR, Richard de (1855). *Benjamin major*. «Patrologia latina». 196. Paris: Jacques-Paul Migne.

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel (1997). *Présentation*. In PANOFSKY, Erwin. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris: Flammarion, pp. 5-11.

- BASCHET, Jérôme (2008). *L'Iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- BELTING, Hans (1998 [1990]). *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Trad. de Franck Muller. Paris: Les Éditions du Cerf.
- BRUNDIN, Abigail; HOWARD, Deborah; LAVEN, Mary (2018). *The Sacred Home in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- CHÂTELET, Albert (1996). *Robert Campin — Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*. Antwerpen: Fonds Mercator Paribas.
- CHIFFOLEAU, Jacques (2011 [1988]). *La religion flamboyante, 1320-1520*. Paris: Éditions Points Seuil.
- COCKSHAW, Pierre (1980). *Qui lisait à Tournai au Moyen Âge et quels textes y lisait-on ?* In *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Congrès de Comines de 1980, Actes*. 1. Comines: [s.n.], p. 391.
- D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, coord. (2005). *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, xv^e-xvi^e siècles. Production, Formes et Usages*. Bruxelles: CFC — Éditions.
- D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte (2009). *Des compétences changeantes. Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants*. In DIERKENS, Alain; BARTHOLEYNS, Gil; GOLSENNE, Thomas, coord. *La performance des images*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 87-99.
- GIL, Marc (2002). *Commande privée et typologie des œuvres à partir des testaments douaisiens (fin XIV^e siècle-1500)*. In LETHUILLIER, Jean-Pierre, coord. *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 31-45.
- LA GRANGE, Amaury de (1890). *Pierre de Hauteville et ses testaments*. «Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique». 46:4, 23-33.
- MORSE, Margaret (2007). *Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa*. «Renaissance Studies». 21:2, 151-184.
- NYS, Ludovic; CASTERMAN, Louis-Donat; COURCELLE, Pierre de (2018). *La sculpture gothique à Tournai. Splendeur, ruine, vestiges*. Bruxelles: Fonds Mercator.
- PALAZZO, Eric (2000). *Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris: Aubier.
- PANOFKY, Erwin (1927). *Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix"*. In PANOFKY, Erwin et al. *Festschrift für Max. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig: E. A. Seemann, pp. 261-308.
- PANOFKY, Erwin (1997). *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris: Flammarion.
- RINGBOM, Sixten (1997 [1965]). *De l'icône à la scène narrative*. Trad. de Patrick Joly et Laurent Milési. Paris: Gérard Monfort.
- SIGNORI, Gabriela (2005). *Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag.
- VANWIJNSBERGHE, Dominique (2001). *De fin or et d'azur. Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècles*. Leuven: Peeters.
- WEBB, Diana (2005). *Domestic Space and Devotion in the Middle Ages*. In SPICER, Andrew; HAMILTON, Sarah, coord. *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*. Aldershot, Burlington: Ashgate, pp. 27-47.
- WEIGERT, Laura (2004). *Weaving Sacred Stories, French choir tapestries and the performance of clerical identity*. Ithaca; London: Cornell University Press.

L'IMAGE DE SANTA MARIA CITRA MONTES À SAINT-NIZIER DE LYON: LE RÔLE DE LA COMPOSITION DE L'ESPACE ECCLÉSIAL DANS L'ORGANISATION D'UN CULTE

NICOLAS REVEYRON*

Résumé: Selon une bulle d'Innocent IV, présent à Lyon pour le concile œcuménique de Lyon, l'image de « Notre-Dame de ce côté-ci des Alpes » aurait été apportée à Lugdunum par saint Pothin, premier évêque de la ville. Quel type d'image ? Il existe encore une statue tardive, cachée pendant les guerres de religion, puis retrouvée près de la crypte au XIX^e siècle, et une clef de voûte (courant XV^e) représentant sans doute cette image. Des procès-verbaux de visite du XIV^e-XV^e siècle décrivent clairement l'organisation de l'espace du sanctuaire dont l'archéologie a montré qu'elle n'avait pas été modifiée depuis le haut Moyen Âge : crypte à la croisée, autel sur la crypte (à la manière paléochrétienne), autel majeur, tombes des évêques du VI^e siècle et, au fond de l'abside, image de la Vierge. Cette image a été à la fois un objet de culte et l'objet d'un pèlerinage de guérison. Après les destructions des guerres de religion, la statue a été déplacée dans le bras sud du transept et est devenue l'image de culte de la Confrérie de Notre-Dame de Grâces. Le bouleversement de l'organisation spatiale est lourd de signification : perte du rapport avec l'histoire de l'Église primitive de Lyon et recentrement sur la vie des confréries, mais avec une primauté donnée à l'image qui n'est pas enfermée dans une chapelle autonome, mais reste liée directement à l'espace du sanctuaire.

Mots-clés: Lyon ; Culte de Marie ; Image de culte ; Haut Moyen Âge ; architecture gothique.

Abstract: According to a bull of Innocent IV, present in Lyons for the Ecumenical Council of Lyons, the image of «Our Lady on this side of the Alps» was brought to Lugdunum by Saint Pothin, the first bishop of the city. What kind of image? There is still a late statue, hidden during the religious wars, then found near the crypt in the 19th century, and a keystone (during the 15th century) probably representing this image. Minutes of the visit of the 14th-15th century clearly describe the organisation of the space of the shrine whose archaeology has shown that it had not been modified since the High Middle Ages: crypt at the crossroads, altar on the crypt (in the Paleo-Christian way), the main altar, the tombs of the bishops of the sixth century and, at the bottom of the apse, the image of the Virgin. This image was both an object of worship and the object of a pilgrimage of healing. After the destruction of the religious wars, the statue was moved to the south arm of the transept and became the cult image of the Brotherhood of Our Lady of Grace. The upheaval of the spatial organisation is heavy with meaning: loss of relationship with the history of the early Church of Lyon and refocusing on the life of the brotherhoods, but with a primacy given to the image which is not enclosed in an autonomous chapel, but remains directly related to the sanctuary space.

Keywords: Lyons; Devotion to Mary; Cult image; Early Middle Ages; Gothic Architecture.

* Professeur d'Histoire de l'art et d'Archéologie du Moyen Âge à l'Université Lumière Lyon 2. Email : nicolas.reveyron@univ-lyon2.fr.

À Maria de Lurdes Craveiro,
en amical hommage

L'église lyonnaise de Saint-Nizier était réputée abriter une image cultuelle de la Vierge Marie — *Santa Maria citra Montes* — apportée d'Orient au II^e siècle par le premier évêque de la ville, Pothin¹. L'autel et l'image de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes ont aujourd'hui disparu. Mais ils sont mentionnés dans des documents des derniers siècles du Moyen Âge². Parallèlement, les dispositions matérielles que les sources révèlent, confrontées à l'étude archéologique de l'église actuelle, permettent de restituer une part de leur histoire, des origines jusqu'au XIX^e siècle. Dans cette optique, l'analyse de l'espace liturgique et de son évolution s'est avérée essentielle³.

En effet, loin de constituer un aspect secondaire de l'architecture religieuse, l'organisation matérielle de l'espace cultuel entre dans un dialogue nécessaire avec l'édifice, mais aussi avec l'institution qu'il abrite et dont il traduit quelque chose de son identité historique et spirituelle (ecclésiologie architecturale). Certes, en tant qu'art, l'architecture bénéficie d'une réelle autonomie : elle est élaborée suivant des règles propres et s'inscrit dans un projet stylistique. Mais les choix opérés en matière de formes monumentales — déambulatoire ou abside simple, présence ou absence d'un transept, installation d'une crypte, avant-nef... — ont à voir directement avec les questions de liturgie et d'identité cultuelle. En outre, l'étude de l'organisation spatiale de l'église ne peut être déconnectée de celle de son contexte naturel (les cours d'eau, la place de Saint-Nizier dans l'assiette urbaine), ni de son contexte anthropique, c'est-à-dire les édifices qui s'articulent avec elle, les systèmes de circulation internes à l'ensemble monumental, mais aussi le quartier et son réseau viaire et, enfin, la ville⁴.

Saint-Nizier de Lyon constitue, dans cette optique, un exemple pertinent. Il convient de présenter d'abord l'histoire monumentale de l'édifice et de ceux qui l'ont précédé, ensuite celle du culte à Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes, puis la restitution de son autel et son image, enfin l'évolution de l'organisation spatiale du culte qui lui était attaché, jusqu'à ses dernières métamorphoses.

¹ Les nouvelles approches de l'image médiévale ont profondément fait évoluer les problématiques. *Vide* par exemple BASCHET, SCHMITT, *éd.*, 1996 ; BELTING, 1998, 2004 ; BOESPFLUG, LOSSKY, *éd.*, 1987 ; DUNAND, SPIESER, WIRTH, *dir.*, 1991 ; VOYER, 2019 ; WIRTH, 1989.

Dans la vaste bibliographie sur le culte de la Vierge au Moyen Âge, *vide* notamment BÉTHOUART, LOTTIN, *éd.*, 2005 ; IOGNA-PRAT, PALAZZO, RUSSO, *éd.*, 1997.

Dans la vaste bibliographie sur l'image de la Vierge, *vide* notamment AMATO, *dir.*, 1988 ; RUSSO, 1997.

² La première mention de l'autel et de l'image de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes est traditionnellement associée à la bulle d'Innocent IV de 1251 aux clercs de l'église Saint-Nizier. Mais le texte qui a été retenu par les historiens de l'époque moderne, une version longue de cette bulle, n'est pas sans poser problème (cf. *infra* la discussion sur ce sujet).

³ Sur les relations entre organisation de l'espace ecclésial et image de culte, *vide* notamment BONNE, 1990 ; DAUSSY, *dir.*, 2016 ; PALAZZO, 1996 ; SUREDA I JUBANY, 2013 ; VOYER, SPARHUBERT, *dir.*, 2011.

⁴ REVEYRON, 2019.

1. SAINT-NIZIER DE LYON

L'actuelle église Saint-Nizier (Figs. 1 à 3) est un des monuments majeurs de la presqu'île de Lyon qui est enserrée entre deux cours d'eau réunis plus au sud, à Ainay : le Rhône, à l'est, et la Saône, à l'ouest. Elle se dresse sur la rive gauche de la Saône, en amont de la cathédrale. Elle a succédé à une basilique haut-médiévale, peut-être tardo-antique⁵, installée sans doute hors de l'enceinte réduite de l'Antiquité tardive, vraisemblablement dans une zone funéraire⁶. Au VI^e siècle, en effet, elle accueille les tombeaux des principaux évêques de la ville. Dès l'époque carolingienne s'est développé sur cette presqu'île un *burgus*. La Saône, obstacle difficile à franchir, mettait ses habitants à l'abri du pouvoir épiscopal qui, au milieu du XI^e siècle, a renforcé sa position en faisant construire un pont de pierre en face de Saint-Nizier. Cette liberté relative a favorisé l'émergence d'une bourgeoisie active qui, dès la fin du XII^e siècle, commence à réclamer une part du pouvoir politique.

Le statut de Saint-Nizier au XII^e-XIII^e siècle est peu claire. L'église est souvent désignée comme une paroissiale, mais la fonction a peut-être été assurée par l'église proche de Notre-Dame de la Platière⁷. En 1306, l'archevêque Louis de Villars y fonde un collège de seize chanoines, ouvert à la bourgeoisie lyonnaise⁸. Il faut considérer la création de ce chapitre comme un geste politique visant à rétablir des liens avec les bourgeois qui ont lutté pendant plus d'un siècle pour que leur soit reconnu un pouvoir politique.

On sait peu de choses sur l'histoire monumentale de Saint-Nizier avant le XV^e siècle, époque



Fig. 1. Lyon, l'église Saint-Nizier vue du nord-ouest. Cliché J.-P. Gobillot



Fig. 2. Lyon, chevet de l'église Saint-Nizier. Cliché J.-P. Gobillot



Fig. 3. Lyon, église Saint-Nizier, vue intérieure. Cliché J.-P. Gobillot

⁵ REYNAUD, 1998: 24-32.

⁶ REYNAUD, 2007; 2021: 50-52.

⁷ « À Lyon, on hésite entre l'église Saint-Nizier et Notre-Dame de la Platière comme église du *burgus* (ces édifices n'ont pas été fouillés et on ignore l'emplacement du cimetière) ». REYNAUD, 1996: 27.

⁸ POWELL, 1997. La fondation est renouvelée en 1308, afin que les chanoines de la cathédrale, absents en 1306, y soient associés institutionnellement.

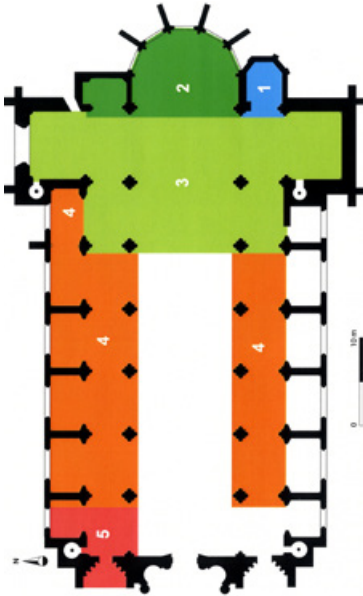


Fig. 4. Lyon, église Saint-Nizier, phasage de la construction au XV^e siècle. Traitement graphique Y. Montmessin

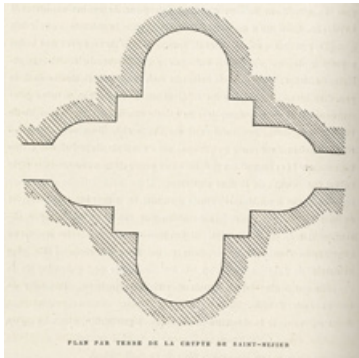


Fig. 5. Lyon, église Saint-Nizier, plan de la crypte, d'après Steyert

où l'édifice a été reconstruit de fond en comble. L'étude archéologique du bâti a permis de rétablir la chronologie des travaux (Fig. 4)⁹. La construction a commencé par la chapelle latérale sud du chœur, greffée sur le bras sud du transept de la vieille église. Dans un second temps, le vieux sanctuaire a été détruit pour laisser la place au nouveau (abside, chœur et chapelle latérale nord du chœur). Puis les trois vaisseaux ont été progressivement développés vers l'ouest. L'accent a été mis sur le bas-côté nord¹⁰, afin d'assurer rapidement un accès des fidèles au tombeau de saint Ennemond¹¹, lieu d'un important pèlerinage et objet d'un litige pluriséculaire opposant le clergé de Saint-Nizier et les moniales de Saint-Pierre qui affirmaient posséder le corps de l'évêque.

Dans son état actuel, Saint-Nizier est une église de style gothique flamboyant, dont la nef centrale n'est voûtée qu'au XVI^e siècle et le portail central, réalisé au XVII^e siècle. Le plan reprend en plus petit celui de la cathédrale (Fig. 4) : une abside à 5 pans, une travée de chœur flanquée de 2 chapelles, un transept saillant et une nef de trois vaisseaux, flanquée au sud par le cloître et les bâtiments canoniaux. Construite à l'extérieur contre le mur sud du transept, une vaste salle d'apparat était reliée au chœur canonical par un couloir ménagé dans le mur ouest du bras sud du transept.

A l'aplomb de l'arc unissant le chœur et la croisée du transept, se trouvait une modeste crypte composée d'une petite salle carrée et de 4 absidioles (Fig. 5). Son plan et sa position dans une zone funéraire tendent à montrer qu'il s'agissait d'un mausolée tardo-antique, sur

⁹ REVEYRON, 2013.

¹⁰ Le bas-côté sud ne recevra ses travées occidentales qu'au XVII^e siècle.

¹¹ Ennemond (Aunemundus), évêque de Lyon vers le milieu du VII^e siècle, conseiller de Clovis II, a été assassiné par les soldats du maire du palais Ebroïn.

lequel se serait développée la première église. A l'intersection de l'axe nord-sud du transept et de l'axe est-ouest du sanctuaire et de la nef, cette crypte a constitué le cœur ecclésiologique et matériel des édifices qui se sont succédé sur le même site. En effet, de nombreux indices archéologiques révèlent qu'au Moyen Âge, la crypte s'est toujours trouvée sous le maître-autel, une disposition confirmée par des sources antérieures à la reconstruction du XV^e siècle. Elle a été remplacée vers la fin du XIX^e siècle par une vaste crypte, étendue de l'abside à la travée occidentale de la nef. Mais les études et la documentation graphique réalisées avant ces agrandissements en ont conservé les caractéristiques essentielles.

2. NOTRE-DAME-D'EN-DEÇÀ-DES-ALPES : LE RÉCIT DES ORIGINES

Le culte célébré à l'autel de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes (*beatae Virginis citra montes*) constitue l'une des pratiques liturgiques majeures qui donnent, sur le long terme — du Moyen Âge au XIX^e siècle —, une forte cohérence à l'histoire religieuse de l'église Saint-Nizier. Les connaissances que nous en avons sont à la fois précises et lacunaires. Des documents du XIII^e-XV^e siècle qui traitent de diverses questions concernant la collégiale nous renseignent, directement ou incidemment, sur la disposition des lieux, sur des aspects particuliers du culte ou sur le mobilier. Ils fournissent aussi, quoique de manière plus floue, des éléments de son histoire, réels ou légendaires. Tous ces faits dispersés ont été réunis par les historiens modernes en un « récit des origines » qui les organise en une histoire ordonnée et justifie ainsi la place de Saint-Nizier dans la hiérarchie des églises lyonnaises.

Dans la nouvelle édition augmentée de sa *Chronologie des évêques de Lyon*¹², publiée en 1628, l'historien Jacques Severt consacre à cette problématique le dernier paragraphe de sa notice sur saint Pothin¹³, le premier évêque de Lyon,

12 SEVERT, 1628. L'auteur a repris les faits essentiels rapportés par Léonard Sarrasin dans son *Lugdunensium praesulum catalogus*, publié à Paris en 1562. Dans la première édition de sa *Chronologia*, datée de 1607, Severt n'a consacré que deux pages à saint Pothin. L'intérêt suscité par l'ouvrage et la subvention de 300 francs accordée par le chapitre cathédral l'ont amené à approfondir ses investigations et enrichir son histoire de pièces nouvelles, recherchées dans des fonds inexploités. *Vide* COLLOMBET, 1839: 72.

13 SEVERT, 1628: I, 7 : « Alia demum ad S. Pothinum spectantia edicimus, de loco et custodia sacris sui corporis unique de vetustissima B. Virginis Matris Imagine Lugdunum ex Oriente quondam allata, fortassis ab ipso, et deinceps sursum evecta prope D. Pothini sepulchrum, quatenus illa hodie perseverat supra Altare in Ecclesia Apostolorum, mox S. Nicetii. Id docet Bulla satis vetusta Innocentii Papae quarti a nobis conquisita tali epilogo e suo nusquam edito Manuscripto. *Innocentius servus servorum Dei Rectori et Clericis Ecclesiae sancti Nicetii etc. Cum Ecclesia vestra, quae Cathedralis et prima Sedes extitit Lugdun. habeat Altare per beatum Photinum primum Archiepiscopum Lugdunensem (iam sic denominatum) primo erectum et dedicatum in honore beatae Virginis citra montes, ubi clara saepius miracula corruscasse afferuntur: Nos cupientes ut eadem Ecclesia, ad quam eidem reverentia Virgini exhibitur fidelium, ac praecipue in diebus Sabbati et solennitatibus Virginis ipsius concursus congruis honoribus frequentetur, omnibus vere poenitentibus et confessis, qui Ecclesiam ipsam in eiusdem Virginis festis annis singulis venerabiliter visitant, XL. dies de iniuncta sibi poenitentia misericorditer relaxamus. Datum Lugduni 8. Idus Aprilis, Pontific. Nostris anno 8. Ex traditione autem habetur, quod hoc sit primum Altare citra Alpes*

mort durant les persécutions de 177. Par sa cohérence, la précision des détails et le renouvellement de la recherche, ce texte est devenu la vulgate dont se sont inspirés ses continuateurs jusqu'au XIX^e siècle. L'exposé historique de Severt est solidement construit. Il progresse en trois étapes. L'historien fait tout d'abord état des principaux éléments du dossier, sans donner de sources explicites, sans doute parce qu'il s'appuie sur une tradition bien établie. Ensuite, il transcrit, d'après un document retrouvé sur place, le texte de la bulle qu'Innocent IV a adressée en 1251 aux clercs de l'église Saint-Nizier¹⁴. Enfin, il complète sa présentation en apportant diverses précisions fournies par des documents plus tardifs.

Les principaux éléments se limitent en fait aux titres de gloire de la collégiale, établis par la tradition et corroborés par l'archéologie, c'est-à-dire le témoignage des installations liturgiques et paraliturgiques qui en occupent encore le sanctuaire. L'église Saint-Nizier était en effet réputée posséder le corps et le tombeau de saint Pothin, ainsi que la très ancienne image de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes, rapportée d'Orient à Lyon par le premier évêque. L'auteur note qu'elle a été remontée plus tard près du tombeau de Pothin, sur un autel de l'église des Apôtres, devenue plus tard l'église Saint-Nizier, mais sans indiquer précisément quel était le lieu d'où elle aurait été enlevée. Toutefois, l'expression *sursum evecta* (« deinceps sursum evecta prope D. Pothini sepulchrum ») suggère le déplacement de l'image mariale vers le haut et à proximité du corps du premier évêque, laissant à penser que, selon l'auteur, elle se serait trouvée originellement dans un endroit souterrain, c'est-à-dire la crypte à quatre absides, assimilable, selon la tradition, au premier lieu de culte chrétien fondé par Pothin. Si Severt éprouve le besoin de préciser le déplacement de la crypte dans l'église haute, c'est que la légende dorée de saint Pothin est parfaitement acquise à cette époque et qu'il est admis depuis longtemps que l'image de Notre-Dame a été installée dans le lieu de culte souterrain au II^e siècle et que le premier évêque de Lyon a été inhumé dans l'église Saint-Nizier.

La bulle de 1251 constitue le document le plus ancien conservé à Lyon au sujet des origines de Saint-Nizier. Il s'agit d'une pièce inédite retrouvée par l'historien dans les archives de la collégiale lyonnaise (« a nobis conquistata tali eplogo e

aut in Gallis constructum, fuitque initio exiguum sacellum, posteaque succrescens in vastam Ecclesiam, velut receptatricem corporum primorum suorum antistitum. Consequenter vero Humbertus de Vergeyo Abbas Athenatensis, qui hoc Pontificum Diploma conscribit, haec subiicit ad publicum suum Instrumentum et nostrum praesens institutum : *Observatio habetur in Festo beati Photini, scilicet in festo Miraculorum, qua die Ecclesia Lugdunens. celebrat Missam in basilica nunc dicta sancti Nicetii, olim sancti Petri. Quae observatio scripta est in antiquo rotulo Litaniarum maioris Eccles. Lugdun. Illudque idem habetur in quodam antiquissimo Missali existente in Eccles. sancti Iohannis Lugdunens.* Et haec historica narratio confirmat ea, quae iam supra dicta sunt de simili festo. Pro quo nos etiam alibi. Sed et de Imagine beatae Virginis, eiusque Sacello seu altari in qua sacra mensa beatus Pothinus loci fundator ac primus illic sacrificans exhibetur, sit mentio praeclara in plumbato diplomate Guillelmi II. Archiepiscopi quatenus infra decentius adhaesit maueria sub sancto Verannio Archiepiscopo. Interea vero, praefatus Abbas Humbertus suum publice scripturae calculum clausit anno M.CCC.IX. ». SEVERT, 1628, p. 7 § 7.

¹⁴ Innocent IV s'était établi entre Rhône et Saône de 1244 à 1251 à l'occasion du premier concile œcuménique de Lyon (1245).

suo nusquam edito Manuscripto »)¹⁵ et dont l'état d'ancienneté l'a certainement convaincu de son authenticité¹⁶. Une authenticité toutefois sujette à caution, dans la mesure où la mention du culte de la Vierge qu'elle comporte, élément-clef de l'histoire de la collégiale, est absente de la copie conservée à Rome¹⁷. Cet exemplaire de la bulle porte reconnaissance que l'église Saint-Nizier a été la première cathédrale de Lyon, qu'elle possède le premier autel élevé de ce côté-ci des Alpes (« citra montes ») en l'honneur de la Vierge Marie, que cet autel a été créé par saint Pothin, premier évêque de Lyon, et que, de notoriété publique, plusieurs miracles s'y sont déroulés ; par voie de conséquence, quarante jours d'indulgence sont accordés aux dévots de la Vierge.

La troisième partie présente des références documentaires confirmant plusieurs points de la tradition : l'autel cité est le premier élevé en Gaule en l'honneur de la Vierge Marie, Saint-Nizier était à l'origine un petit sanctuaire (« exiguum sacellum ») devenu une vaste église (« succrescens in vastam Ecclesiam ») et les premiers évêques de la ville y ont leur tombeau. À l'appui de ses dires, Severt cite deux pièces du XIV^e siècle, d'une part, des notes relevées dans deux vieux documents liturgiques de la cathédrale (« in antiquo rotulo Litaniarum [...] in quodam antiquissimo Missali ») par l'abbé d'Ainay Humbert de Varey¹⁸, d'autre part, un diplôme qu'il attribue à l'archevêque Guillaume de Thurey¹⁹ (« in plumbato diplomate Guillelmi II. Archiepiscopi ») et qu'il faut, d'après la date mentionnée, restituer à un autre archevêque : à Guillaume I de Sure²⁰.

3. L'AUTEL DE NOTRE-DAME ET L'IMAGE DE MARIE

L'autel de Notre-Dame est bien attesté dans la documentation liturgique de la fin du Moyen Âge et de l'époque moderne (cf. *infra*). Au XV^e siècle, il est aussi intégré à des manifestations religieuses des pouvoirs publics. Ainsi, devant la menace que fait peser sur Lyon l'avancée en Dauphiné des troupes bourguignonnes et savoyardes au printemps 1430, finalement anéanties à la bataille d'Anthon (11 juin 1430), le consulat offre des torches à « Notre-Dame de St-Nizier » à l'arrivée de bonnes nouvelles du front²¹.

15 SEVERT, 1628: I, 7 : « Ex ead. Eccles. Deque Innoc. An. 1251. alia n. 4r. §. 7. ar. 1. & 4 » (note marginale t, p. 7).

16 SEVERT, 1628: I, 7 : « Id docet Bulla satis vetusta Innocentii Papae quarti a nobis conquisita tali epilogo e suo nusquam edito Manuscripto ».

17 Reg. Vat. 22, n° 170, fol. 138. Je remercie Hervé Chopin, qui achève une thèse sur les chanoines du diocèse de Lyon au Moyen Âge, d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

18 Humbert III de Varey ou de Vergy, abbé d'Ainay de 1307 à 1313 qui participa à la visite de 1308 (cf. *infra*). GUIGUE, éd., 1876.

19 Guillaume II de Thurey, archevêque de Lyon de 1358 à 1365. En dernier lieu : GALLAND, 2014.

20 La référence donnée en note — *nu. 105. an. 1337* — correspond à l'épiscopat de Guillaume I de Sure, archevêque de Lyon de 1332 à 1340. Sur Guillaume I de Sure, *vide* GALLAND, 2014.

21 PÉRICAUD, 1839: notice *Mai 1430*.

3.1. L'IMAGE DE NOTRE-DAME-D'EN-DEÇÀ-DES-ALPES

Une image de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes était-elle associée à cet autel ? Au XIV^e siècle, certaines sources semblent l'exclure. Ainsi, l'acte daté du 27 juillet 1362 qui mentionne la fondation par Jean de la Mure le jeune de deux luminaires en l'honneur de la Mère de Dieu, « une lampe d'huile ardente toutes les nuits » devant l'image de Marie peinte au coin de la rue Neuve et l'offrande hebdomadaire d'un cierge « devant l'autel de Notre-Dame de Saint-Nizier »²², établit sans ambiguïté la distinction entre image et autel : soit l'autel de la Vierge en était dépourvu, ce qui paraît surprenant pour l'époque, soit l'image était trop récente pour être mentionnée comme le support d'un culte. D'autres sources en revanche accréditent son existence, comme le diplôme de l'archevêque Guillaume de Sure de 1337 qui, rappelle Severt dans une phrase à la grammaire malheureusement maladroite²³, associe à la chapelle mariale (désignée par *sacellum* ou *altare*) l'image de la sainte Vierge, ainsi que celle de saint Pothin représenté en fondateur du sanctuaire et son premier officiant, type d'image généralement peinte ou sculptée sur le retable ou le devant d'autel²⁴.

La documentation tardive affirme plus nettement la présence d'une image de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes dans la chapelle concernée. Une pièce du XV^e siècle, retrouvée par J.-M. Sansterre dans le dossier du procès de canonisation de saint Bonaventure à Lyon en 1480, fait état d'un miracle survenu par l'intercession de Notre-Dame de Saint-Nizier²⁵. Il s'agit de la déposition d'une femme qui, dans les années 1460, se croyant atteinte de la lèpre, suivit l'avis de son mari l'empresant de « visiter et se recommander dévotement à la bienheureuse Marie mère de Dieu, dont l'image se trouve dans l'église de Saint-Nizier, réputée la première image peinte de Notre-Dame vue de ce côté-ci des Alpes »²⁶. A cette époque, l'image et son titre appartiennent déjà pleinement à la culture populaire.

22 PÉRICAUD, 1839: notice 27 juillet 1362.

23 SEVERT, 1628: 7. La « latinité barbare » de l'auteur, pour reprendre l'expression du père de Colonia, obscurcissent parfois le texte. COLONIA, 1730: 729. Cité dans COLLOMBET, 1829: 72.

24 SEVERT, 1628: I, 7 : « de Imagine beatae Virginis, eiusque Sacello seu altari in qua sacra mensa beatus Pothinus loci fundator ac primus illic sacrificans exhibetur ». Le relatif *qua* dans la formule « in qua sacra mensa » pose problème. Si un point placé après *altari*, *qua* devient un relatif de liaison (= *Et ea mensa*) grammaticalement correct. Si *qua* a été employé par erreur à la place de *cujus* (= *altari in cuius mensa*), *mensa* désigne la table-même de l'autel mentionné. Enfin, si *qua* est une erreur graphique pour *quo* (= *altari in quo mensa*), *mensa* désigne l'autel proprement dit de la chapelle (*sacellum* ou *altare*), ou éventuellement la table de l'autel de la chapelle, mais ce serait forcer le sens de la préposition ; et c'est alors *seu* (*Sacello seu altari*) qui pose problème.

25 SANSTERRE, Jean-Marie (2016). *Une mention restée inaperçue du pouvoir thaumaturgique de la première image de Notre-Dame « peinte » en deçà des monts, Lyon 1480*. Note de lecture déposée sur Academia.edu, 4 janvier 2016.

26 SANSTERRE, 2016 : « et visitandi et se devote recommendandi beate Dei genitrici Marie cuius ymago specialis est in ecclesia sancti Nicetii Lugdunensis, de qua dicitur comuniter quod est prima ymago depicta domine nostre visa citra montes ». Le participe passé *depicta* peut s'appliquer à une sculpture peinte aussi bien qu'à une peinture, mais cette dernière hypothèse reste la plus vraisemblable.

3.2. LA STATUE DE LA VIERGE À L'ENFANT

L'existence d'une statue de Notre-Dame est affirmée par des témoignages tardifs, notamment celui de V. Deville²⁷, docteur de la Sorbonne, custode et sacristain de Saint-Étienne de Lyon, vice-gérant de l'official de Lyon de 1749 à 1760. Malgré un parti-pris antimoderniste, Deville fournit des renseignements très précieux, puisqu'il a été témoin oculaire des événements et qu'il a mené des recherches approfondies dans les archives des grandes institutions lyonnaises. Dans son étude historique sur Saint-Nizier, restée à l'état de manuscrit, il donne une description de cette œuvre, déjà disparue au moment de la rédaction : « Cette ancienne statue avait toutes les marques de la plus grande antiquité, et, par le laps de temps, elle était devenue extrêmement noire. Mais lorsque le chapitre transféra le chœur au fond de l'église, il détruisit cette chapelle pour la placer dans l'aile droite. Il crut en même temps devoir soustraire à la vue du peuple l'ancienne statue de la Sainte Vierge, de peur que la grande dévotion qu'on y avait, ne se changeât en superstition »²⁸. Il est vrai que l'usage de cierges et même de torches dans l'environnement immédiat de l'autel de la Vierge a inévitablement entraîné un noircissement rapide de la figure de Marie dont l'apparence « extrêmement noire » ne traduisait pas pour autant une ancienneté de l'œuvre.

En 1883, une Vierge à l'enfant coiffée d'une couronne a été découverte près de la crypte (Fig. 6). Selon le témoignage oculaire de l'historien A. Steyert, qui a accompagné son article d'un plan détaillé de la crypte et du projet d'aménagement de l'édifice souterrain, « À droite dans l'angle formé par les absides orientale et méridionale paraissent deux caveaux dont le plus grand renfermait la statue de la Vierge ; le plus petit joignant à l'ouest le précédent était rempli d'ossements »²⁹. Sculptée dans la pierre de Lucenay³⁰, l'œuvre, d'une hauteur de 1,24, s'apparente à une statue d'autel secondaire. Marie, en position debout, porte sur le bras droit Jésus bénissant de la droite et, de la main gauche, retient la jambe gauche de l'enfant. Le geste, très naturel, rappelle les formules de la fin du Moyen Âge ou de la Renaissance. Comme l'ont noté les spécialistes, le style un peu maladroit des figures et le canon de la statue évoque plutôt le XVI^e siècle. La sculpture a-t-elle été cachée avant la prise de Lyon en 1562 ou bien au moment de la démolition de la chapelle de Notre-Dame en 1752, comme l'affirme Deville ? La surface de la pierre est d'une propreté qui ne correspond pas à la description de ce dernier, mais elle a

²⁷ MONFALCON, 1866 : 80.

²⁸ DEVILLE, [s.d.]. *Histoire de l'église collégiale et paroissiale de St Nisier de Lyon*. Aix-en-Provence: Bibliothèque Méjanes, ms 306; extrait cité dans LAPRA, 1885: 127.

²⁹ STEYERT, 1883.

³⁰ La pierre de Lucenay est un calcaire fin tiré de carrières des Monts-d'Or, au nord de Lyon et en bord de Saône, qui est la pierre de construction emblématique de l'architecture médiévale lyonnaise. La statue a été installée dans la crypte actuelle.

pu être nettoyée après avoir été extraite du caveau. Par ailleurs, elle ne laisse voir aucune dégradation consécutive à une intervention précipitée.

La troisième travée du bas-côté sud (2^{de} moitié XV^e) offre peut-être un témoignage plus éloquent sur l'existence d'une statue de Notre-Dame. La clef-de-voûte en a été sculptée d'une Vierge à l'Enfant de style archaïsant, rehaussée de couleurs, et totalement dégagée du bloc³¹, comme une quasi-ronde-bosse (Fig. 7). L'enfant est simplement assis sur le bras gauche de sa mère. Dans un contexte architectural où les clefs à décor figuratif sont rares, cette disposition prend une signification forte. Dans le bas-côté nord, voûtés un peu plus tôt dans le XV^e siècle que le collatéral sud, se trouvent les deux autres clefs à décor figuré, représentant la sainte Trinité et saint Sébastien. Mais, contrairement à la Vierge à l'enfant, les deux compositions sont traitées en méplat et dans un médaillon. La parfaite maîtrise de ces deux reliefs contraste avec l'archaïsme de la Vierge à l'enfant, comme si l'artiste avait cherché à copier un modèle ancien.



Fig. 6. Lyon, église Saint-Nizier, Vierge à l'enfant retrouvée en 1883 (installée actuellement dans la crypte). Cliché N. Reveyron

Fig. 7. Lyon, église Saint-Nizier, Vierge à l'enfant sculptée sur une clef-de voûte du bas-côté sud. Cliché N. Reveyron. Traitement graphique Y. Montmessin

³¹ Si ce n'est dans le dos, puisqu'elle appartient au bloc-même de la clef.

3.3. CITRA MONTES

On ignore à quelle époque est apparu le vocable *imago beatae Virginis citra montes*, déjà bien attesté au XV^e siècle. Il est mentionné dans le texte de 1251 reproduit par Severt³² d'après un document *assez ancien* (« Bulla satis vetusta »). Mais il s'agit peut-être d'une copie de la bulle d'Innocent IV où aurait été interpolée la mention d'un culte primitif à la Vierge. Événement majeur sur les plans politique, social et religieux, la fondation du chapitre canonial de Saint-Nizier en 1306-1308 expliquerait aisément la création, à partir du texte de l'original, d'un faux destiné à exalter la haute antiquité et l'orientation mariale de l'église Saint-Nizier.

Quoi qu'il en soit, la formule *citra montes* s'inscrit clairement dans une telle dynamique. Elle renvoie évidemment à la terminologie géographique employée dans l'Antiquité pour désigner les territoires gaulois vus de Rome, soit de ce côté-ci des Alpes (*Gallia cisalpina*), soit de l'autre côté (*Gallia transalpina*)³³. Au Moyen Âge, pour exprimer les mêmes références géographiques, le langage administratif a préféré le couple d'expressions antithétiques *citra montes* et *ultra montes*, lui-même forgé sur l'expression *ultra citraque* du latin classique³⁴. En substituant par antonomase le nom commun *montes* au nom propre *Alpes*³⁵, elle s'est révélée particulièrement souple et pertinente dans la localisation de villes³⁶ ou de régions par référence aux Alpes. Ainsi, dans une lettre à Pons de Melgueil, abbé de Cluny, l'empereur Henri V précise qu'il protégera les biens de l'abbaye situés aussi bien de ce côté-ci des Alpes que de l'autre : « Bona quidem vestra [...] tam citra montes, quam ultra »³⁷. L'installation de la papauté dans le comtat venaisien, qui a été suscité un dédoublement du lieu de légitimation — Rome et Avignon —, a

32 SEVERT, 1628: I, 7: « altare per beatum Photinum primum archiepiscopum lugdunensem primo erectum et dedicatum in honorem beatae Virginis citra montes ».

33 On trouve chez Cicéron, dans le *Pro lege Manilia*, les expressions *Gallia transalpina* ou *Gallia ulterior*.

34 L'expression *ultra citraque* exprime aussi bien une localisation, comme le montre le célèbre vers d'Horace sur la mesure (*Satires*, 1, 1, 105), que le mouvement, par exemple le mouvement d'une main vengeresse évoqué par Ovide dans l'histoire de Persée (Ovide, *Métamorphoses*, 5, 184-186). Horace, *Satires*, 1, 1, 105 : « est modus in rebus ; sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum » (Il y a une mesure en toutes choses, des limites claires en-deçà et au-delà desquelles le bien ne peut exister). Ovide, *Métamorphoses*, 5, 185 : « nec citra mota nec ultra est » (elle [la main armée d'Ampyx pétrifié par Méduse] ne bouge plus en avant, ni en arrière).

35 La polysémie de *montes* recouvre à la fois une réalité physique, la notion de limite et l'idée de défense du territoire. Le dictionnaire de Du Cange donne cette précision : « Montes fortes seu etiam Montes sine adjuncto vocarunt Majores nostri castella, quod in montibus, quo accessu difficiliora essent, ædificari solebant. Hæc monuisse sufficiat ». Considérer les Alpes non plus comme une montagne séparant deux entités politiques, mais comme un espace autonome relève d'une démarche intellectuelle tardive. Au XVII^e siècle, l'évêque d'Aoste Albert Bailly, mort en 1691, a formulé le premier la théorie de l'*Intramontanisme* à propos du duché valdôtain : « ducatum istum non esse *citra* neque *ultra montes* sed *intra montes* ». COLLIARD, *éd.*, 1973. En dernier lieu, *vide* COSTA, *éd.*, 1993.

36 Un exemple parmi d'autres, la déposition 374 au procès de Boniface VIII : « Interrogatus in quo loco predicta audivit, respondit quod Luce, Mantue, Verone, Parme Briccie, et in multis locis *citra montes* et *ultra montes* ». COSTE, *éd.*, 1995: 719.

37 « Bona quidem vestra ubicumque fuerint in nostra potestate, tam *citra montes*, quam *ultra* nominatim locum sancti Benedicti, unde nos rogavistis, diligenter servabimus ». Acte n° 1958, in GIRAUD, RENAULTS, TOCK, *éd.*, 2010.

réactualisé l'usage de cette double formulation pour définir la fréquence des visites *ad limina*. Une lettre de Jean XXII précise qu'elles doivent être annuelles, si la curie est installée de ce côté-ci des Alpes, ou biennales, si elle se tient de l'autre côté des montagnes : « *Joannes ep.us Abrincen. Absolvitur usque ad triennum a juramento praestito de visitandis singulis annis, si Romana curia citra montes, singulis vero bienniis si ultra montes existeret, apostolorum liminibus* »³⁸.

Mais dans le cas de Saint-Nizier, le qualificatif *citra montes* s'avère d'abord difficile à justifier. Il relève de l'évidence géographique et, puisqu'il n'admet pas l'alternative *ultra montes*, il apparaît comme une redondance rhétorique. Il ne suffit pas non plus à distinguer l'image lyonnaise de toutes les autres figures cultuelles de Marie honorées au nord des Alpes. Enfin, il n'est pas le produit d'une appellation ancienne corrompue par l'usage et restaurée sous une forme intelligible proche, mais sans rapport de sens. En revanche, la contextualisation temporelle de l'expression ouvre une autre perspective. La dévotion lyonnaise à la mère de Dieu est réputée avoir été instaurée à Lyon par saint Pothin au II^e siècle, avec l'installation d'un autel, ou d'une figure de Marie. Au Moyen Âge central, l'image de culte qui lui est associée est naturellement attribuée à la même époque. Même s'il s'agit d'un anachronisme invraisemblable, la présence d'une image mariale au II^e siècle entre Saône et Rhône fait de Lyon, au Moyen Âge, la première ville de l'Occident romain à posséder une telle œuvre. Mais en sous-entendant l'alternative implicite *ultra montes*, l'expression *citra montes* prend la valeur d'une restriction : si l'image lyonnaise est la première non pas dans l'Occident romain, mais seulement *de ce côté-ci des Alpes*, c'est que *de l'autre côté des Alpes* existe une image plus ancienne encore.

Ainsi, le titre d'*imago beatae Virginis citra montes* répond à la double volonté d'exalter l'antiquité de la figure lyonnaise, tout en reconnaissant l'antériorité d'une autre image mariale honorée *ultra montes*, c'est à dire dans la péninsule italienne. De fait, dans sa construction elliptique, la formule *citra montes* désigne implicitement Rome comme la référence absolue et indépassable dans l'élaboration d'une comparaison laudative. Elle acquiert ainsi la valeur d'un superlatif relatif. C'est pourquoi sa formulation se rencontre aussi dans le domaine du jugement esthétique, comme le montre l'évocation par Robert de Torigni de la reconstruction de Notre-Dame de Paris par Maurice de Sully. Dans sa *Chronique*, à l'année 1177, l'abbé du Mont-Saint-Michel écrit que le nouveau sanctuaire est presque fini, à l'exception de la toiture. Et pour exalter l'œuvre de l'évêque de Paris, il affirme que le jour où l'ouvrage sera achevé, aucun édifice ne pourra lui être comparé de ce côté-ci des Alpes³⁹ : « Quod

³⁸ *Lettres communes de Jean XXII (1316-1334). Introduction. La collation des bénéfices ecclésiastiques à l'époque des papes d'Avignon 1305-1378*. Éd. de Guillaume Mollat. Paris: E. de Boccard, 1921, lettre n° 4783, p. 440. Lettre signalée dans : CAILLET, Louis (1975). *La papauté d'Avignon et l'Église de France: la politique bénéficiaire du Pape Jean XXII en France (1316-1334)*. Paris: PUF, p. 59, note 89.

³⁹ DELILSE, éd., 1873: 68.

opus si perfectum fuerit, non erit opus citra montes, cui apte debeat comparari ». La référence géographique désigne Rome comme point de comparaison et, par voie de conséquence, sans doute la vaste cathédrale Saint-Jean de Latran.

Concernant une image conservée à Rome, l'expression *citra montes* renvoie plus précisément à Santa Maria in Ara Coeli qui abritait le premier autel dédié à Jésus, avant même la naissance de celui-ci. *Selon la légende, qu'une littérature abondante depuis l'Antiquité tardive rendait facilement accessible, Sainte-Marie au Capitole aurait été construite à l'emplacement d'un autel qu'Auguste, obéissant à une prophétie de la sibylle de Tibur, aurait dédié au « premier fils de Dieu » (Ara primogeniti Dei)⁴⁰. L'image de la Vierge à l'enfant est attachée à un autre épisode de la légende, le jour où Auguste voit dans le ciel une apparition lumineuse de Marie tenant Jésus. Les deux données du récit sont matériellement réunies dans la basilique au Moyen Âge, avec l'autel cosmatesque de la confession, couramment daté vers 1200, et, plus tard, l'image de l'apparition⁴¹ peinte à la fin du XIII^e siècle par Pietro Cavallini dans le nouveau sanctuaire de la basilique.*

On relève à propos de Santa Maria in Ara Coeli et de Saint-Nizier de Lyon un certain nombre de faits similaires qui autorisent un rapprochement ecclésiologique entre les deux entités. Tout d'abord, l'autel primitif des deux églises est chaque fois le premier de l'histoire de la communauté chrétienne ; conservé comme une relique, il marque la géographie sacrée de l'église et de la ville. Ensuite, le personnage de la Vierge à l'enfant, sous forme d'une manifestation puis d'une image, vient compléter dans un second temps le récit attaché à chaque lieu de culte ; dans le cas de Saint-Nizier, l'origine en est obscure, mais l'association de Pothin, de l'autel et de l'« ymago depicta » a suscité l'hypothèse, attestée tardivement mais présente en puissance dans le récit des origines, d'une image rapportée d'Orient par le premier évêque de Lyon. Enfin, la confession ou la crypte, lieu originel, reste le centre sacré de l'église, malgré les transformations qu'elle a subies ; à Rome, la nouvelle basilique, construite perpendiculairement à l'axe de l'ancienne, a pivoté autour de la confession, et à Lyon, la crypte de la collégiale, centre intangible, a organisé la reconstruction de l'édifice au XV^e siècle. Il est dès lors possible de poser cette hypothèse, que la basilique romaine a été un modèle ecclésiologique pour l'église lyonnaise et le chapitre créé au début du XIV^e siècle. Dans ces conditions, la propagation au XIV^e siècle par la Légende dorée (fin XIII^e) et le *Speculum humanae salvationis* (début XIV^e) de l'iconographie de la Vierge à l'enfant apparue à Auguste a peut-être à l'origine de l'*imago beatæ Virginis citra montes*, qui n'est pas attestée avant cette époque.

⁴⁰ VERDIER, 1982 ; POUCKET, 2015 ; BOEYE, PANDEY, 2018.

⁴¹ Aujourd'hui détruite.

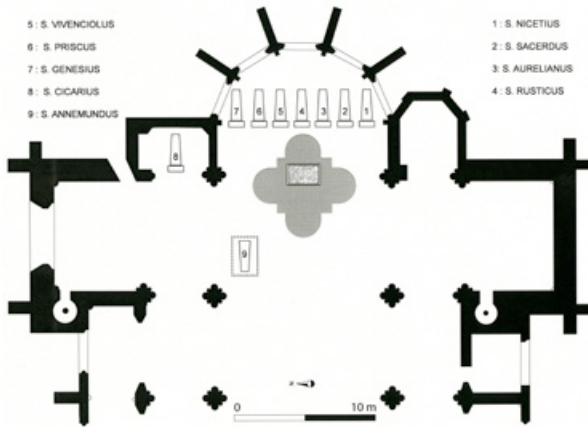


Fig. 8. Lyon, église Saint-Nizier, organisation spatiale du sanctuaire du VI^e au XVI^e siècle. Traitement graphique Y. Montmessin

4. ORGANISATION SPATIALE DU SANCTUAIRE

L'état du sanctuaire avant la reconstruction de l'église au XV^e siècle est connu par deux documents majeurs : la description que le procès-verbal de visite du 23 août 1308 a donnée de la disposition des tombeaux épiscopaux installés au VI^e siècle dans le sanctuaire⁴² et l'autorisation de 1528 concernant le transfert des corps des évêques dans la crypte⁴³. Le texte de 1528 positionne l'autel au-dessus de la crypte (« crypta subtus altare »)⁴⁴, suivant une formule remontant à l'Antiquité tardive⁴⁵. Cette localisation signifie qu'il est installé à l'articulation du transept et du sanctuaire. À l'ouest de l'autel majeur, sur le côté nord, se trouve le tombeau de saint Ennemond. Facilement accessible, il est le lieu d'un pèlerinage important, « in loco in quo populi ad dictum sanctum confluentis multitudo orare et stare consuevit »⁴⁶ (PV 1308). À l'est de l'autel se trouvent les tombeaux des évêques du VI^e siècle (Fig. 8). Le procès-verbal de 1308 en donne la forme (un sarcophage flanqué

⁴² Il s'agit d'une pièce d'un procès opposant les moniales de l'abbaye Saint-Pierre-aux-Nonnains, actuel Musée des Beaux-Arts de Lyon, et le clergé de Saint-Nizier et portant sur la possession du corps de saint Ennemond, évêque de Lyon vers le milieu du VII^e siècle. En 1252, Innocent IV avait reconnu la validité des prétentions du clergé de Saint-Nizier. GUIGUE, *éd.*, 1876 ; COVILLE, 1902 ; PICOT, 1970 ; POWELL, 2003.

⁴³ Signée de Barthélemy II de Bellièvre, secrétaire de l'archevêque François de Rohan, l'autorisation donnée le 10 juillet 1528 par le vicaire général aux héritiers de Pierre Renouard, riche paroissien, plusieurs fois échevin (1499, 1509, 1513) et qui avait offert le nouvel autel majeur, a été retranscrite *in extenso* dans SEVERT, 1628: 59-60. Marque d'un travail rigoureux et preuve d'authenticité, Severt a proposé entre parenthèses deux corrections du texte. Sur les années d'échevinage de Pierre Renouard, *vide* MONFALCON, 1847: 1401-1402.

⁴⁴ La référence dans ce domaine complexe reste: ANGENDT, 1994.

⁴⁵ C'est une disposition qui remonte à l'époque paléochrétienne et qui traduisait alors un passage de l'Apocalypse 6, 9 : « Quand il ouvrit le cinquième sceau, je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu et du témoignage qu'ils avaient porté » (Apocalypse 6, 9 — TOB).

⁴⁶ Les archives attestent l'affluence de pèlerins venus de Savoie, de Bresse, du Dauphiné. Le procès-verbal de 1456, établi lors d'un nouveau procès entre Saint-Pierre et Saint-Nizier à propos de saint Ennemond, donne une description plus précise sur la disposition des lieux.

au pied d'un autel, selon la formule habituelle du haut Moyen Âge⁴⁷, la liste et la position, décrite depuis le sud vers le nord⁴⁸ : Nizier (552 ou 553-573), Sacerdos (vers 549-552), Aurélien (551), Rusticus (494-501), Viventiole (avant 517-518), Priscus (573-586) et Genès (mort en 678)⁴⁹. La distribution des tombeaux suit une logique historique :

Genès 678 Priscus 586 Viventiole 518 Rusticus 501 Aurélien 551 Sacerdos 552 Nizier 573

En effet, ce n'est pas le tombeau de Nizier qui est au centre de l'espace funéraire, comme on aurait pu s'y attendre pour une église qui avait fini par prendre son nom, mais bien celui du premier évêque du VI^e siècle, Rusticus. Viventiole, le troisième évêque⁵⁰, est à sa gauche (nord) et Sacerdos, le sixième⁵¹, à sa droite (sud). Cette organisation répond visiblement, dans sa monumentalité, à un projet de mausolée épiscopal. Il en ressort que le plan d'ensemble est originel et, partant, les inhumations, contemporaines des décès. Le tombeau de Sacerdos introduit un espace secondaire à caractère familial : son fils Aurélien, qui n'a aucun titre institutionnel à être inhumé à Lyon, est à sa gauche et son neveu, Nizier, à sa droite. Le successeur de celui-ci, Priscus, est relégué tout au nord, dans une place disponible. Plus tard, en 678, le tombeau de Genès sera placé à sa gauche.

Les tombeaux étaient assez proches de l'autel — 4 ou 5 coudées selon le texte⁵² de 1528 — pour ne pas interférer dans le déploiement des cérémonies. Mais il est vrai aussi qu'ils étaient pour partie intégrés à la liturgie. Dans les statuts de 1450, il est précisé qu'au Magnificat, le célébrant encense le maître-autel, fait le tour pour encenser les chapelles, autrement dit les autels implantés au pied des tombeaux, puis l'autel de la Saint Vierge au milieu et enfin l'autel de Saint-Eustache⁵³. L'autel de Notre-Dame était ainsi associé liturgiquement à l'aire funéraire, sans doute en souvenir de Pothin, le premier évêque, et de son attachement présumé à Marie. Il se trouvait logé « au milieu », c'est-à-dire entre les tombeaux et le fond de l'abside : il faut imaginer un espace assez grand pour que

⁴⁷ *Vide* notamment DIERKENS, 2009.

⁴⁸ « invenimus retro altare majus dicte ecclesie quedam parva altaria que erant in lapidibus marmoreis supra terram apparentibus quedam littere seu scripture antique », in GUIGUE, *éd.*, 1876: 149.

⁴⁹ GUIGUE, *éd.*, 1876: § 5 pp. 149-150, § 6 pp. 150-151, § 7 pp. 151-152, § 8 pp. 152-153, § 9 p. 153 et § 10 pp. 153-154. Aurélien, fils de Sacerdos et évêque d'Arles, est mort à Lyon en 551. Nizier est le neveu de Sacerdos. Le huitième tombeau, qui abrite Sicaire, un hypothétique évêque de Lyon mort vers 433, est installé dans la chapelle du bras nord du transept.

⁵⁰ Le deuxième évêque du VI^e siècle, Étienne, mort vers 514, reposait à Saint-Just.

⁵¹ On ignore où ont été inhumés Loup et Licontius, dont les épiscopats sont compris entre ceux de Viventiole et de Sacerdos.

⁵² «in sarcophagis lapideis minus decenter quiescunt, hinc ab ipso Altari maiori quatuor aut quinque cubitorum mensura distant a loco ». SEVERT, 1628: 59-60.

⁵³ LAPRA, 1885: 57-58.

la foule des pèlerins puisse y trouver place⁵⁴. Outre les dévotions des fidèles, les prières des pèlerins et les demandes d'intercession des malades, il était le lieu de cérémonies propre, dont l'abbé Lapra a relevé des exemples significatifs pris sur trois siècles⁵⁵. En 1470, les clergeons de Saint-Nizier sont dit chanter un *Salve regina* tous les samedis et les veilles de fête de la Vierge à l'autel de Notre-Dame, derrière le grand autel. En 1530, Jean Laurencin fonde une messe tous les lundis de l'année à l'autel de Notre-Dame, derrière le grand autel. En 1626, le sacristain-curé de Saint-Nizier, Nicolas Ménard, fait une fondation et ajoute les laurétanes au *Salve regina* à l'autel de Notre-Dame, derrière le grand autel.

5. DE L'ABSIDE AU BRAS SUD DU TRANSEPT

À l'époque moderne, l'espace oriental de la collégiale a connu une transformation radicale en trois étapes. Dès le XVI^e siècle, l'organisation haut-médiévale du sanctuaire a dû paraître archaïque dans ses dispositions, inadaptée par son encombrement et dégradée dans son mobilier. Le texte de 1528 insiste sur l'état des tombeaux des saints « quorum animae ut pie creditur in coelis coruscant, et quae (corpora) [...] in sarcophagis lapideis minus decenter quiescunt »⁵⁶. Le projet d'embellissement de Pierre Renouard, entamé de son vivant par le renouvellement du maître-autel et poursuivi par ses héritiers après 1528, a entraîné une transformation significative des installations liturgiques, qui trahit aussi une évolution des mentalités. La crypte a été remise à neuf dans ses maçonneries⁵⁷. Les reliques des évêques y ont été descendues, même celles d'Ennemon, qui étaient pourtant l'objet d'un pèlerinage important ; l'exiguïté du lieu — un réduit carré de quelque 6 m² augmenté de 4 absidioles — en a inévitablement réduit la fréquence, ou l'a peut-être opportunément adapté à un dépérissement de la pratique. En tout état de cause, l'opération a visé d'abord à désencombrer le sanctuaire de vestiges du haut Moyen Âge qui avaient perdu leur aura de *merveilleux*. Témoin de ce *désenchantement*, la visite de 1695, qui concerne les cimetières de la collégiale, intègre aussi la crypte, comme s'il s'agissait d'un simple lieu d'inhumation : « Nous sommes descendus dans une cave qui est sous le grand autel, où nous avons trouvé comme un cercueil de pierre dans la muraille du costé de l'orient, que l'on nous a dit estre celui de saint Nizier »⁵⁸.

54 Au XVII^e siècle, l'historien Jean de Saint-Aubin note : « le peuple y va tous les jours en dévotion, et se prosterne devant la Chapelle de la Sainte Vierge, qu'on a conservé depuis tant de siècles au plus haut du Chœur, et derrière le Maître Autel de la mesme Eglise ». SAINT-AUBIN, 1666: 362. Le manuscrit de Saint-Aubin a été publié après sa mort (1660) par le père Ménestrier.

55 Exemples tirés du 4^e volume du cartulaire de Saint-Nizer. LAPRA, 1885: 57-58.

56 « [les saints] dont les âmes, selon la foi, brillent au ciel et les corps reposent moins décevement dans des sarcophages de pierre ». SEVERT, 1628: 59-60.

57 L'exagération rhétorique de la formule employée dans le texte de 1528, « crypta [...] de novo constructa », indique non pas une reconstruction, entreprise lourde, onéreuse et inutile, mais une restauration conséquente des maçonneries.

58 Archives Départementales du Rhône (désormais AdR) : 15 G 100, cité par BEAUJARD et al., 1986: 32.

Seconde étape, la disparition des tombeaux du VI^e siècle a donc libéré en arrière de l'autel un ample espace consacré aux seules dévotions mariales, comme une vaste chapelle dédiée à Notre-Dame de Saint-Nizier. En énumérant, dans sa description de la ville de Lyon, les œuvres d'art moderne abritées dans la collégiale au milieu du XVIII^e siècle, A. Clapasson montre indirectement quelle est alors l'organisation de l'espace liturgique⁵⁹. Le chœur canonial a conservé la place qui était la sienne depuis le XIV^e siècle, c'est-à-dire les dernières travées de la nef centrale, desservies par le couloir et l'escalier ménagés dans le bras sud du transept : « C'est le même [Claude Spier] qui a peint quatre Tableaux qui sont du nombre des huit élevés dans le Chœur au-dessus des formes [stalles] des Chanoines ; Thomas Blanchet a peint les quatre autres »⁶⁰. Pour rester visibles au-dessus des stalles et s'accorder à la monumentalité de leur cadre architectural, les deux groupes de quatre toiles s'étendaient nécessairement sur deux travées. En arrière du maître-autel, le programme iconographique était entièrement consacré à la Vierge : « Les six grands tableaux qui couvrent le sanctuaire, au-dessous des vitraux, sont de la main de Dacier qui y a peint autant de sujets de la vie de la Vierge »⁶¹. Mais ce n'est plus la *Beata-Maria-citra-montes* qui trouve à exprimer sa personnalité dans cette peinture classique, influencée par Poussin, mais bien la Vierge Marie telle que la riche spiritualité mariale du XVII^e siècle l'a construite.

Troisième étape, le transfert en 1752 du chœur canonial⁶² de la nef dans le sanctuaire et la destruction consécutive de l'autel de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes, ont été pour Saint-Nizier le moment d'une bascule définitive dans le siècle des Lumières. Deville, témoin oculaire, l'avait pressenti, en constatant l'acharnement mis à supprimer des souvenirs du Moyen Âge : « M. Peysson fit détruire par les ouvriers, tandis qu'ils repiquaient les voûtes, une multitude d'armoiries, au moins une centaine, qui marquaient le nombre de bourgeois qui avaient contribué à la reconstruction de l'église. Les échafauts élevés jusqu'à la voûte empêchaient de voir ce que les ouvriers faisaient »⁶³. Il suggère que le projet avait rencontré une forte opposition, contournée par un subterfuge tactique : « Tandis que le clergé de Saint-Nizier était à Saint-Jean pour l'anniversaire de la Décollation de Saint-Jean-Baptiste, M. Navarre fit ôter les boiseries du chœur, de sorte qu'au retour, tout était déjà déplacé »⁶⁴. Après le déménagement des tombeaux du VI^e siècle en 1562, le sanctuaire est donc définitivement vidé des installations liturgiques médiévales.

⁵⁹ CLAPASSON, 1982 [1741]: 105-113.

⁶⁰ CLAPASSON, 1982 [1741]: 108. Claude Spier est qualifié par A. Clapasson de peintre lorrain élève du Bernin. Thomas Blanchet (ca 1614-1689) a été formé dans l'atelier de Simon Vouet, puis à Rome. Il est appelé à Lyon en 1655, où il réalise l'essentiel de sa carrière.

⁶¹ CLAPASSON, 1982 [1741]: 110. Selon Perneti, Dacier (ou D'Acier), né à Lyon en 1630 et formé à Rome, a subi l'influence de Poussin qu'il a cherché à imiter. PERNETTI, 1757: 133.

⁶² Dans l'église romane de Saint-Paul de Lyon, ce même transfert a eu des conséquences plus radicales encore : l'abside a été détruite au profit d'un sanctuaire allongé où loger les nouvelles stalles.

⁶³ Cité dans LAPRA, 1885: 122.

⁶⁴ Cité dans LAPRA, 1885: 121.



Fig. 9. Lyon, église Saint-Nizier, chapelle de Notre-Dame de Grâces dans le bras sud du transept. Cliché N. Reveyron

Fig. 10. Lyon, église Saint-Nizier, bras sud du transept, Vierge à l'enfant de Coysevox. Cliché N. Reveyron

« En 1752, note l'abbé Lapra, on transporta la chapelle de Notre-Dame de Grâces à l'emplacement qu'elle occupe aujourd'hui [bras sud du transept], et on remplaça la statue de 1564 par le chef-d'œuvre de Coysevox » (Figs. 9 et 10)⁶⁵. Ce dernier aménagement, qui a entraîné la destruction du vieil autel de Saint-Maurice, entraina aussi dans la politique de modernisation de la collégiale gothique. Le nouvel autel a été dessiné par Delamonce et Gay et le devant d'autel, sculpté par Michel Perrache sur un dessin de Daniel Sarrabat ; quant à la statue de Coysevox, sculptée en 1676, si elle contrastait avec son cadre par les mouvements vifs de la mère et de l'enfant, elle névoquait plus rien de l'« ymago depicta » du Moyen Âge. Comment s'est opéré le glissement de Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes à Notre-Dame de Grâces⁶⁶ ? La disparition presque totale des archives du Moyen Âge rend malaisée la restitution des événements. On sait seulement qu'en 1491, Humbert de Varay fonde la prébende de Notre-Dame de Grâces et qu'en 1648, sous l'épiscopat du cardinal Alphonse-Louis de Richelieu (1628-1653), est créée la Confrérie de Notre-Dame de Grâces⁶⁷ à qui le bras sud du transept a été attribué de plein droit

⁶⁵ LAPRA, 1885: 122. Sur Coysevox, *vide* en dernier lieu MARAL, CARPENTIER-VANHAVERBEKE, 2020.

⁶⁶ « Il était assez naturel, écrit D. Meynis, que la première Confrérie en l'honneur de la sainte Mère de Dieu fût établie, à Lyon, dans l'église où cette Vierge auguste avait eu son premier autel ». MEYNIS, 1868: 69.

⁶⁷ AdR: 15G358.

en 1752. Sans doute le déplacement de la chapelle s'est accompagné transfert de cérémonies religieuses. L'abbé Lapra signale que la fondation faite par Nicolas Ménard en 1626 « à l'autel de Notre-Dame, derrière le grand autel » a été reprise par la Confrérie de Notre-Dame de Grâces « jusqu'à aujourd'hui »⁶⁸.

CONCLUSION

La mémoire de l'église Saint-Nizier est tout entière contenue dans l'organisation de l'espace ecclésial, une organisation héritée du haut Moyen Âge, pour les tombeaux épiscopaux, et, pour ce qui est de l'image de la Vierge, couramment associée au début de l'église de Lyon, certes à tort, mais de façon prégnante. L'étude des sources écrites et le décryptage archéologique de l'édifice du XV^e-XVI^e siècle, en termes d'espaces différenciés et de circulations spécialisées, autorisent la restitution assez précise d'une histoire culturelle qui a traversé les siècles et les évolutions religieuses, avant de s'étioler aux lumières nouvelles de la modernité. S'il est vrai que, sur le plan religieux, elle n'a pas bénéficié d'une aura aussi large que d'autres figures mariales à Lyon — Notre-Dame de Fourvière, principalement —, Notre-Dame-d'en-deçà-des-Alpes n'en a pas moins marqué l'histoire de la ville, tout particulièrement de son quartier bourgeois, héritier du *burgus* carolingien installé autour de Saint-Nizier. Elle a souvent manqué de disparaître dans les périodes troublées, mais ses résurrections ont eu chaque fois une cause particulière : rétablissement d'une unité spirituelle après les Guerres de religion, résistance à l'effacement au XVIII^e siècle, rétablissement d'un culte populaire après la Révolution, soutenu par une confrérie elle-même ressuscitée de ses cendres.

Le fait le plus marquant dans l'histoire monumentale de la collégiale lyonnaise, c'est la grande stabilité des installations liturgiques. Elles n'ont été profondément bouleversées que très tard, vers le milieu du XVIII^e siècle, au moment où une longue tradition populaire peinait à survivre. Les ruses employées par les réformateurs et la faiblesse des conservateurs, voire l'absence-même de protestation, caractérisent clairement une situation que Deville a résumée dans une formule lapidaire : « D'ailleurs les morts n'ont plus le droit de se plaindre et les vivants ne disaient rien »⁶⁹. Il en va tout autrement du culte de la Vierge dans la collégiale fondée dans les années 1170-1180 sur la colline de Fourvière et dédiée en 1192 à Saint-Thomas-et-Notre-Dame par l'archevêque Jean Bellesmains (1182-1193), ami de Thomas Becket, l'évêque-martyr de Cantorbéry. La vie culturelle et l'organisation de l'espace ecclésial ont conjointement connu au cours des siècles une évolution heurtée qui a profondément transformé les édifices eux-mêmes.

⁶⁸ LAPRA, 1885: 58.

⁶⁹ Cité dans LAPRA, 1885: 122.

La titulature de Saint-Thomas relève de l'histoire épiscopale de Lyon et, pour cette raison, n'a pas dû déborder le cercle restreint du clergé de la cathédrale dont dépendait celui de la collégiale. La figure de la Notre-Dame est restée longtemps dans l'ombre de Saint-Thomas, au point qu'elle n'apparaît presque pas dans la documentation. Son autel est relégué dans le rez-de-chaussée du grand clocher-porche. A partir du XV^e siècle, les interventions royales ont renversé la situation. Installé quelques mois à Lyon en 1476, Louis XI entreprend de promouvoir le culte de Marie sur la colline et offre à la collégiale un calice d'argent, une custode-ostensoir et deux couronnes d'or. Anne d'Autriche y vient faire ses dévotions, pour favoriser la conception d'un enfant. En 1633, une porte latérale est percée pour faire de l'autel de la Vierge une chapelle autonome. En 1653, une sacristie est élevée contre le mur est. Au milieu du XVIII^e siècle est construite la grande chapelle actuelle. Et dans les dernières décennies du XIX^e siècle, le grand chantier de l'église actuelle réduit l'église de Saint-Thomas à une petite travée, mais conserve intacte la chapelle baroque de la Vierge. La basilique de Fourvière a bénéficié d'un rayonnement mondial, comme en témoigne le nombre de « petits Fourvière » disséminés sur tous les continents.

SOURCES

- CLAPASSON, André (1741). *Description de la ville de Lyon et de ses antiquités, de ses monuments et de son commerce, avec des notes sur les hommes illustres qu'elle a produits*. Lyon: Aimé Delaroche.
- CLAPASSON, André (1982 [1741]). *Description de la ville de Lyon et de ses antiquités, de ses monuments et de son commerce, avec des notes sur les hommes illustres qu'elle a produits*. Édition annotée et illustrée par Gilles Chomer et Marie-Félicie Pérez. Seyssel: Champ Vallon.
- COLONIA, Dominique de (1730). *Histoire littéraire de Lyon*. Lyon: Chez François Rigollet, tome II.
- DELISLE, Léopold éd. (1873). *Chronique de Robert de Torigni*. Rouen: Chez Ch. Métérie, tome II.
- GIRAUD, Cédric; RENAULS, Jean-Baptiste; TOCK, Benoît-Michel, éd. (2010). *Chartes originales antérieures à 1121 conservées en France*. Nancy: Centre de Médiévistique Jean Schneider.
- GUIGUE, Marie-Claude, éd. (1876). *Procès-verbal de 1308 énumérant les épitaphes des archevêques à Saint-Nizier au VI^e siècle et VII^e siècle*. «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France». 145-158.
- PÉRICAUD, Antoine (1839). *Notes et documents pour servir à l'histoire de Lyon, 1350-1485*. Lyon: Pélagaud et Lesne.
- PERNETTI, Jacques (1757). *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon, ou les Lyonnais dignes de mémoire*. Lyon: Chez Les Frères Duplain, vol. 2.
- SAINT-AUBIN, Jean de (1666). *Histoire ecclésiastique de la ville de Lyon, ancienne et moderne*. Lyon: Chez Benoist Coral.
- SEVERT, Jacques (1628). *Chronologia historica successionis hierarchicæ antistitum Lugdunensis archiepiscopatus Galliarum primatus et suffraganeorum dioeceseum*. Lyon: Claudius Armand.

PUBLICATIONS

- AMATO, Pietro, *dir.* (1988). *De Vera Effigie Mariae: Antiche icone romane. Catalogo della Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 1988*. Milano: A. Mondadori; Roma: De Luca.
- ANGENENDT, Arnold (1994). *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude, *éd.* (1996). *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*. Paris: Le Léopard d'Or.
- BEAUJARD, Brigitte *et al.* (1986). *Province ecclésiastique de Lyon*. In GAUTHIER, Nancy; PICARD, Jean-Charles, *éd.* *Topographie chrétienne des cités de la Gaule, des origines au milieu du VIII^e siècle*. Paris: De Boccard, tome IV.
- BELTING, Hans (1998). *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Trad. de Frank Muller. Paris: Cerf.
- BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard.
- BÉTHOUART, Bruno; LOTTIN, Alain, *éd.* (2005). *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*. Arras: Artois Presses Université.
- BOESPFLUG, François; LOSSKY, Nicolas, *éd.* (1987). *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II (Paris, Collège de France, 2-4 octobre 1986)*. Paris: Cerf.
- BOEYE, Kerry; PANDEY, Nandini B. (2018). *Augustus as Visionary: the Legend of the Augustan Altar in S. Maria in Aracoeli*. In DOODMANN, Penelope J., *ed.* *Afterlives of Augustus, AD 14-2014*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 152-177.
- BONNE, Jean-Claude (1990). *Représentation médiévale et lieu sacré*. In BOESCH GAJANO, Sofia; SCARAFFIA, Lucetta, *éd.* *Luoghi sacri e spazi della santità*. Torino: Rosenberg e Sellier, pp. 565-571.
- COLLIARD, Lin, *éd.* (1973). *Albert Bailly. L'état intramontain. «Cahiers sur le particularisme valdôtain»*. III.
- COLLOMBET, François-Zénon (1839). *Études sur les historiens du Lyonnais*. 1^{re} série. Lyon: Sauvignat et C^{ie}, Giberton et Brun.
- COSTA, Maria, *éd.* (1993). *Albert Bailly, évêque d'Aoste, trois siècles après, 1691-1991. Actes du colloque international d'Aoste (11-12 octobre 1991)*. Aoste : Imprimerie Valdôtaine.
- COSTE, Jean, *éd.* (1995). *Boniface VIII en procès: articles d'accusation et déposition des témoins*. Rome: L'Erma di Bretschneider.
- COVILLE, André (1902). *L'évêque Aunemundus et son testament*. «Revue d'Histoire de Lyon». Tome I (sept.-oct.) 353-372; (nov.-déc.) 465-486.
- DAUSSY, Diane, *dir.* (2016). *L'église, lieu de performances: in locis competentibus*. Paris: Picard.
- DIERKENS, Alain (2009). *Quelques réflexions sur la présentation des sarcophages dans les églises du haut Moyen Age*. In ALDUC-LE-BAGOUSSE, Armelle, *dir.* *Inhumations de prestige ou prestige des inhumations. Expression du pouvoir dans l'au-delà (IV^e-XV^e siècle)*. Actes de la table ronde de Caen (23-24 mars 2007). Caen: Publications du CRAHM, pp. 265-302.
- DUNAND, François; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean, *dir.* (1991). *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- GALLAND, Bruno (2014). *Le rôle de l'Église de Lyon au service du roi de France au XIV^e siècle*. In BARRALIS, Christine *et al.*, *dir.* *Église et État, Église ou État? Les clercs et la genèse de l'état moderne*. Paris: Éditions de la Sorbonne; Rome: École française de Rome, pp. 73-85.
- IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel, *éd.* (1997). *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne.

- LAPRA, Abbé Hubert (1885). *Le culte de la sainte Vierge et de saint Pothin dans l'église de Saint-Nizier*. Lyon: Pitrat Ainé.
- MARAL, Alexandre; CARPENTIER-VANHAVERBEKE, Valérie (2020). *Antoine Coysevox, sculpteur du grand siècle*. Paris: Arthena.
- MEYNIS, Dominique (1868). *Les anciennes confréries lyonnaises*. Lyon: J. B. Pélagaud.
- MONFALCON, Jean-Baptiste (1847). *Histoire de la ville de Lyon*. Lyon: Guilbert et Dorier; Paris: Dumoulin, tome II.
- MONFALCON, Jean-Baptiste (1866). *Histoire monumentale de la ville de Lyon*. Paris: Firmin Didot. Tome V, seconde partie: *L'Église de Lyon*.
- PALAZZO, Éric (1996). *Marie et l'élaboration d'un espace ecclésial au Moyen Âge*. In IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel, éd. *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, pp. 313-325.
- PIBIRI, Eva (2011). *En voyage pour Monseigneur: ambassadeurs, officiers et messagers à la cour de Savoie (XIV^e-XV^e siècles)*. Lausanne: Société d'histoire de la Suisse romande.
- PICOT, Joseph (1970). *L'Abbaye de Saint-Pierre de Lyon*. Paris: Belles Lettres.
- POUCET, Jacques (2015). *Les «marqueurs» de la nativité du Christ dans la littérature médiévale*. «Folia Electronica Classica». 29.
- POWELL Michael G. (1997). *L'origine bourgeoise du prestige spirituel de l'église Saint-Nizier*. «Cahiers des Amis de l'Église Saint-Nizier de Lyon». 7, 5-17.
- POWELL Michael G. (2003). *The Nuns of Saint-Pierre de Lyon and their creative history*. «Studies in the Literary Imagination». 36:1, 99-121.
- REVEYRON, Nicolas (2013). *Recherches sur la longue durée: l'église Saint-Nizier de Lyon*. «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres». 157:3, 1201-1224.
- REVEYRON, Nicolas (2019). *L'archéologie du bâti*. «Hortus Artium Medievalium». 25:1, 52-69.
- REYNAUD, Jean-François (1996). *Les morts dans les cités épiscopales de Gaule du IV^e au XI^e siècle*. In *Archéologie du cimetière chrétien. Actes du 2^e colloque ARCHEA (Orléans 29 septembre — 1^{er} octobre 1994)*. Tours: Fédération pour l'édition de la Revue archéologique du Centre de la France, pp. 23-30.
- REYNAUD, Jean-François (1998). *Lugdunum christianum. Lyon du IV^e au VIII^e siècle. Topographie, nécropoles et édifices religieux*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. (Documents d'Archéologie Française; 69).
- REYNAUD, Jean-François (2007). *Antiquité tardive et haut Moyen Âge*. In LE MER Anne-Catherine; CHOMER, Claire, dir. *Carte archéologique de la Gaule 69/2: Lyon*. Paris: Maison des sciences de l'homme, pp. 243-253.
- REYNAUD, Jean-François (2021). *À la recherche de Lyon disparu: vie et mort des églises médiévales (IV^e-XX^e siècle)*. Lyon: DARA.
- RUSSO, Daniel (1997). *Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique*. In IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel, éd. *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, pp. 173-291.
- STEYERT, André (1883). *La crypte de Saint-Nizier*. In *La construction lyonnaise*, 5^e année, tome III, n.° 6, septembre 1883, pp. 64-65, notice accompagnant le plan de la crypte.
- SUREDA I JUBANY, Marc (2013). *Les lieux de la vierge: notes de topo-liturgie mariale en Catalogne (XI^e-XV^e siècles)*. In SUBES, Marie-Pasquine; MATHON, Jean-Bernard, dir. *Vierges à l'enfant médiévales de Catalogne: mises en perspective*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, pp. 39-69.

- VERDIER, Philippe (1982). *La naissance à Rome de la Vision de l'Ara Coeli: un aspect de l'utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique*. «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes». 94:1, 85-119.
- VOYER, Cécile (2019). *La quête du sens et la croisée des chemins, de l'iconographie aux nouvelles approches des images*. «Hortus Artium Medievalium». 25:1, 81-89.
- VOYER, Cécile; SPARHUBERT Éric, dir. (2011). *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*. Turnhout: Brepols.
- WIRTH, Jean (1989). *L'Image médiévale: naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*. Paris: Méridiens Klincksieck.

IMAGENS DA VIA CRUCIS: CENÁRIOS DE RITUALIZAÇÃO, SACRALIZAÇÃO E DEVOÇÃO, NO NORTE E CENTRO DE PORTUGAL

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA*
SOFIA NUNES VECHINA**

Resumo: *A religiosidade passionista afirma-se gradativamente a partir dos séculos XII e XIII, estimulada pelo ideário franciscano de imitação, meditação e devoção a Cristo, transformando-se São Francisco na própria imagem de humanidade dolorosa, ao receber os estigmas de Cristo. O culto medieval à Paixão, reiterado no Concílio de Trento, prosseguiu na Época Moderna e conserva-se na atualidade, em manifestações de espiritualidade e de devoção popular, vivenciadas através das imagens artísticas da Paixão de Cristo, bem como da veneração de relíquias da Vera Cruz, do sudário, entre outras.*

A liturgia e a devoção utilizaram e utilizam estas imagens em solenidades religiosas, nas quais se destacam as cerimónias da Semana Santa, como em teatralizações onde a imagem serve de veículo mediador entre dois mundos, o terreno e o celeste, percorrendo itinerários da Via Crucis que, a partir do século XV, permitem reviver os últimos passos da vida terrena de Cristo na Terra Santa.

Palavras-chave: Via Crucis; Imagem; Liturgia; Devoção.

Abstract: *Passionist religiosity was gradually established from the 12th and 13th centuries onwards, encouraged by the Franciscan ideals of imitation, meditation, and devotion to Christ, with St. Francis becoming the very image of sorrowful humanity as he received the stigmata of Christ. The medieval cult of the Passion, reiterated in the Council of Trent, continued into the Modern Age, and is preserved today in manifestations of spirituality and popular devotion, experienced through artistic images of the Passion of Christ, as well as the veneration of relics of Vera Cruz, the shroud, among others.*

The liturgy and devotion have used and still use these images in religious solemnities, of which the Holy Week ceremonies stand out, as well as in theatrical performances in which the image serves as a vehicle mediating between two worlds, the earthly and the celestial, following the itineraries of the Stations of the Cross which, from the 15th century onwards, allow us to relive the final stages of Christ's earthly life in the Holy Land.

Keywords: Stations of the Cross; Image; Liturgy; Devotion.

1. A PAIXÃO DE CRISTO NO IMAGINÁRIO CRISTÃO

Importa referir que pela amplitude e abrangência temática, a presente investigação terá como principal enfoque o norte e centro de Portugal, alicerçando-se, respetivamente, em estudos de caso de Arouca, Braga e Porto, bem como de Ovar e Buçaco.

* FLUP/CITCEM. Email: mrocha@letras.up.pt.

** CITCEM. Email: sofiavechina@gmail.com.

A vivência da narrativa da Paixão de Cristo é das manifestações culturais e culturais mais representativas da expressão cristã, e que teve como promotor dessa manifestação religiosa a veneração dos lugares santos de Jerusalém e as peregrinações realizadas pelos devotos à Terra Santa¹.

Este ciclo temático suscitou inúmera produção artística e iconográfica — imagens em pintura e escultura, gravuras e espaços para encenação dos Passos Dolorosos, que têm como principal suporte exegético os textos bíblicos dos quatro evangelistas no Novo Testamento, aos quais se juntam os relatos dos Evangelhos Apócrifos e em obras posteriores, como é o caso do *Flos Sanctorum*, escrito em 1260, pelo dominicano Jacopo de Voragine (c. 1228-1298), obra com grande disseminação no imaginário devocional cristão, que teve em 1513 a sua primeira edição em português².

Esta obra perpetuou e influenciou a representação artística da sua época, através dos relatos escritos e das gravuras que os ilustram, tal como em 1593 Jerónimo Nadal³ o faria com a publicação do *Evangelicae historiae imagines*, impulsionada por Inácio de Loyola, com o intuito de constituir um guia ilustrado para instruir os noviços jesuítas no processo de meditação, cuja produção imagética contou com uma seleção de artistas flamengos e italianos. A obra de Nadal circulou em Portugal⁴, inspirando algumas representações da Paixão de Cristo, como servem de exemplo as três telas dos Passos de Tavira⁵.

A abundante produção de literatura e arte dedicada a esta temática ilustra bem a sua importância. A título meramente exemplificativo, destacamos as seguintes referências documentais:

1. Obras que servem de guia de meditação sobre a *Via Crucis*, como os *Exercícios de mui devota meditação* (1571), de frei João Taulero, da Ordem dos Pregadores⁶; o *Tratado da Paixam* (1580), de frei Nicolau Dias, da Ordem dos Pregadores da Província de Portugal, Mestre em Teologia⁷; as *Meditações sobre os mysterios da paixam* (1601), da autoria do padre Vicente Bruno, acrescentadas pelo padre Brás Viegas⁸; a *Luz para visitar as estações da Via Sacra* (1678), de Braz de Abreu⁹.

1 O mais antigo relato de peregrinação à Terra Santa remonta ao ano de 333 e foi realizado por um devoto de Bordéus que pretendia conhecer os locais onde aconteceram os últimos factos da vida terrena de Jesus de Nazaré. O relato foi impresso variadas vezes. RODRIGUES, 2013: 493-494.

2 *Ho flos sanctō[rum] em lingoaje[m] p[or]tugue[s]*, 1513.

3 NATALI, 1593.

4 SERAFIM, 2010.

5 MACIEIRA, 2004: 271-272, 306.

6 TAULERO, 1571.

7 DIAZ, 1580.

8 BRUNO, 1601.

9 ABREU, 1678.

2. Composições musicais alusivas a textos litúrgicos da Semana Santa, da autoria de Manuel Cardoso (1566-1650), religioso organista e mestre de capela do Convento do Carmo, amigo de D. João IV, que ainda em 1800 eram utilizadas como comprovam duas partituras anotadas por José Maurício (1752-1815)¹⁰.
3. Diversos sermões, da coleção da Biblioteca Nacional, dedicados aos Passos de Cristo, proferidos em Portugal continental e no mundo de expressão portuguesa, Brasil (Baía) e Índia (Goa)¹¹.

1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A DEVOÇÃO E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

No início do século XIII, surgem no seio da Igreja Católica as ordens mendicantes, que professavam a pobreza e viviam o exemplo de Cristo, numa ação de evangelização através da pregação, pelo exemplo e pela palavra, venerando Cristo pelo ideal franciscano, particularmente dedicado à Paixão de Cristo, como comprova o *Officium de Passione*, escrito por São Francisco de Assis¹². Em Portugal, a partir de meados do século XIV, as imagens do Crucificado representam Cristo redentor dos pecados da humanidade em detrimento das teofanias gloriosas¹³.

Na Época Moderna, a devoção ao Senhor dos Passos difundiu-se na Península Ibérica e pelos domínios de Espanha e Portugal na Ásia e na América, impulsionada pelas ações contrarreformistas definidas pelo Concílio de Trento (1545 e 1563), o que legitima as representações artísticas e a veneração das imagens de Cristo, de Maria e dos Santos, como forma de instruir os fiéis¹⁴.

As primeiras irmandades portuguesas dedicadas ao Senhor dos Passos surgem no século XVI, coadjuvadas pelas elites políticas e intelectuais locais, como é o caso da Real Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça, fundada em 1586, com Procissão do Senhor Jesus dos Passos ativa desde 1587¹⁵. Com cronologia anterior destaca-se a Irmandade de Santa Cruz, fundada em Braga no ano de 1581¹⁶. A difusão cultural popular desenvolve-se, sobretudo, a partir de finais do século XVII, nos países ibéricos e nos territórios coloniais¹⁷. Note-se a circulação de pinturas de grande dimensão sobre cobre, executadas em Lisboa na oficina do

¹⁰ *Motetes e Psalmo Miserere mei Deus: a 4 Vozes [...]* (CARDOSO, 1800a) e *Motetes, E Psalmo Miserere mei Deus: a 3 Vozes [...]* (CARDOSO, 1800b) contêm: Motete para se cantar antes do Sermão do Pretório; 7 Passos (7 Motetes); Salmo Miserere para a Procissão; Miserere para o Sermão do Calvário.

¹¹ ALMEIDA, 1666; CUNHA, 1670; S. CARLOS, 1700; ROSARIO, 1740; BARROS, 1750; MOTTA, 1874.

¹² SILVA, 2013: 90-93.

¹³ ALMEIDA, BARROCA, 2002: 179-187.

¹⁴ REYCELENDE, 1781: 351, 355.

¹⁵ *Vd. Esboçeto Historico [...]*, 1874.

¹⁶ OLIVEIRA, 2016: 8.

¹⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1991: 5.

pintor régio Bento Coelho Silveira (1678-1708), que foram doadas à recém-fundada cidade de São Luís do Maranhão, com a representação de sete passos da Paixão, seguindo o modelo realizado pelo mesmo pintor para as capelas da *Via Crucis* da Graça, em Lisboa. Essas pinturas, das quais subsistem apenas cinco na sacristia da Catedral de São Luís, estiveram nas capelas da *Via Crucis*, demarcando o espaço processional das procissões quaresmais naquela cidade¹⁸. A doação artística de D. Pedro II à Igreja Metropolitana de São Luís do Maranhão reforça o peso cultural do culto à Paixão de Cristo.

A maior parte das comunidades monásticas femininas e masculinas portuguesas promove também o culto aos Passos da Paixão de Cristo. As capelas, os objetos litúrgicos e artísticos e os altares existentes nas igrejas conventuais comprovam essa prática religiosa. Porém, as próprias comunidades vivenciam este culto como integrante do seu ritual monástico. Nos coros monásticos femininos, espaço dedicado exclusivamente à fruição das monjas para suporte das suas práticas devocionais comunitárias, as imagens do Cristo na Via Dolorosa, pintadas ou esculpidas, preenchem algumas das capelas e da retabulística que se encontram nas naves das igrejas e nos coros, como é o caso do Convento franciscano de Nossa Senhora da Conceição, em Braga¹⁹.

Noutros casos as imagens da Via Dolorosa foram tema para representação em suportes azulejares. A circulação de imagens impressas, produzidas por artistas, com a representação dos Passos da Paixão, foi crucial para a divulgação icónica e para a promoção e uniformização visual da Via Dolorosa. Como foi demonstrado por Santiago Sebastián na articulação que desenvolveu entre a produção imagética realizada pelo monge Benedictus van Haeften (1588-1648) e a produção da representação azulejar, concretizada por artista português no século XVIII, para uma unidade conventual e que permanece, atualmente, no Museu Nacional do Azulejo²⁰.

De resto, a produção de gravuras sobre os Passos da Paixão envolveu alguns conceituados artistas europeus, como é o caso das gravuras expostas no Museu de Arte Sacra de Vinhais, cuja produção foi orientada por Pietro Leone Bombelli, no ano de 1782, e que devem ser a primeira representação da *Via Crucis* adotada para veneração dos devotos na Igreja da Venerável Ordem Terceira²¹.

De igual modo, nas reservas do Museu de Palencia, existe uma coleção de gravuras, possivelmente provenientes do Convento de Santa Clara de Astudillo,

18 MOREIRA, 1998: 67-68.

19 O Convento franciscano feminino de Nossa Senhora da Conceição, em Braga, embora saliente o culto mariano nas imagens que compõem o espaço sacro, destaca também a narrativa da Via Dolorosa na nave da igreja e nos coros monásticos. ROCHA, 2011a: 106-119.

20 SEBASTIÁN LÓPEZ, 1991: 5-6.

21 RODRIGUES, 2013: 491-492.

que representam as 14 estações da *Via Crucis* feitas em Veneza nas oficinas tipográficas de Joseph Wagner, em 1788-1789, por vários artistas que copiaram as pinturas a óleo, originais, da Igreja de Santa Maria del Giglio para divulgação em papel²².

Nos coros do Mosteiro de Santa Maria de Arouca desenvolve-se um extenso programa dedicado aos Passos da Paixão. No ciclo pictórico dos espaldares do cadeiral do coro monástico cruzam-se referências imagéticas devocionais da Ordem de Cister, com imagens específicas da identidade daquela comunidade de religiosas, concretamente as que narram a vida da Rainha/Beata Mafalda, com imagens cristológicas²³. Nos antecoros, para observação demorada das religiosas de Arouca, subsistem várias capelas dedicadas à Via Dolorosa. Para além de promover a devoção individual naquela comunidade, serviam de enquadramento cenográfico para as procissões quaresmais realizadas no espaço interclaustal, para vivência exclusiva das religiosas. Pela qualidade do conjunto, refira-se a Capela do Ecce Homo ou Senhor da Cana Verde e a Capela do Senhor dos Passos²⁴. Pela importância cultural das imagens da narrativa da Paixão, e pelo sentido gregário que implementava em comunidades fechadas, justifica-se a observação documental, escrita por uma religiosa de Arouca no ano de 1784:

Senhor Morto. Tem este Real Mosteiro de Santa Maria de Arouca muitos altares nos seus antecoros, entre os quaes he hum o do Senhor Morto que se acha muito bem feito e sobre o altar esta o tumulo onde jas o Senhor; este Senhor pela devoção que cauza move os corações dos fieis e por isso a Madre D. Bernarda Pimentel que foi duas vezes Abbadessa lhe deo por esmola e com licença da sua comunidade cem mil reis para que postos a juro se comprasse com o dito produto cera e azeite para estar alumuada de dia e de noite, ou como melhor podesse ser²⁵.

Ainda neste universo claustal e como expressão da prática devocional da vivência dos Passos da Paixão, existia na Cerca do extinto Mosteiro da Avé Maria, no Porto, uma *Via Crucis* que se desenvolvia ao longo de um escadório. Segundo a narrativa documental, o escadório da *Via Crucis* era composto por «cinco capelas» que «orlam a escadaria que através do monte conduz ao calvário, o ponto mais eminente do terreno»²⁶.

²² FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2009: 17-18.

²³ SOUSA, 2015: 116-120.

²⁴ Ambas estariam realizadas no ano de 1733. BRANDÃO, 1986: 275.

²⁵ O documento está transcrito em ROCHA, 2011b: 163.

²⁶ ROCHA, 1993: 760.

1.2. VIA CRUCIS: ENTRE A RELIGIOSIDADE E A DEVOÇÃO POPULAR

O trajeto devocional da *Via Crucis* (itinerário de Jesus desde a Última Ceia à Deposição no Túmulo), iniciado com as peregrinações aos lugares santos da Palestina e potenciado pelas Cruzadas, devido às dificuldades de acesso à Terra Santa²⁷, transformou-se, por inspiração franciscana, numa reconstituição simbólica da *Via Crucis* de Jerusalém, com um número de estações que pode ser de três, sete (mais frequente), catorze ou até quarenta²⁸. Para fixação do número de catorze estações da *Via Crucis*, foi fundamental a celebração do Jubileu da Igreja Católica realizado no ano de 1750, e a celebração da Paixão de Cristo no Coliseu de Roma²⁹.

Os cenários arquitetónicos que corporizam a *Via Crucis* definem tipologias diferenciadas:

1. Cruzes erguidas em trajetos rurais ou urbanos para servir os devotos locais. No distrito de Aveiro subsistem em diversas freguesias, definindo um percurso que principia na igreja e culmina no Calvário — Arouca (púlpito de 1643); Escariz (século XVII-XVIII), Gião (1722), Pigeiros (1727), Vale (1.^a metade do século XVIII), Guisande (1769).
2. Capelas e oratórios construídos, a partir do século XV, pelas irmandades dos Passos, no seio de povoações urbanas e rurais. Em Portugal evidenciam-se construções dos séculos XVII (Vila Viçosa, Elvas), XVIII (Braga, Setúbal, Porto, Foz do Douro, Ovar, Lisboa, Rio Maior, Moreira da Maia) e XIX (Lagares — Penafiel).
3. Sacro-monte. Impulsionadas pela *devotio moderna*, algumas unidades monásticas criam nas suas cercas os denominados *desertos* com capelas dedicadas à *Via Crucis*, que pretendiam imitar o caminho doloroso de Jerusalém, conferindo aos religiosos um espaço de meditação e contemplação em torno da Paixão de Cristo, como se verifica no sacro-monte do Convento de Santa Cruz do Buçaco, constituído por vinte Capelas dos Passos (1644-1695)³⁰, exemplo extraordinário da sacralização da paisagem através de um programa religioso de elevada complexidade simbólica, que procurou obedecer fielmente ao caminho da Cidade Santa³¹.

27 Em 1593 é publicada a memória da viagem realizada por frei Pantaleão de Aveiro, franciscano, que logo na dedicação da obra a D. Miguel de Castro, Arcebispo de Lisboa, diz o seguinte: «Muitos dias Illustrissimo & Reverendissimo Senhor, que tenho de minha mão escrito hum Itinerário que trata de hua jornada que fis, & perigosos trabalhos que passei deste Reyno a Palestina e à sancta cidade de Hirusalé». DAVEIRO, 1593.

28 MARQUES, 2000: 577.

29 RODRIGUES, 2013: 501-508.

30 GONÇALVES, 1959: 196-197; ANACLETO, 1997: 275-279.

31 Neste contexto devemos ainda referir obras setecentistas em santuários (Bom Jesus do Monte; Salvador do Mundo, São João da Pesqueira; Nossa Senhora da Peneda, Gavieira; Nossa Senhora do Pilar, Póvoa de Lanhoso; Nossa Senhora do Castelo, Mangualde) e conventos como o de Nossa Senhora de Balsamão. Do século XIX importa referir o Santuário do Sameiro. Sobre este tema importa referir a obra clássica de MASSARA, 1988, sobre o Santuário do Bom Jesus do Monte.



Fig. 1. Calvário de Arouca³²

Estes cenários são palco de diversas manifestações de devoção e espiritualidade, destacando-se as procissões quaresmais. Nas procissões em cada estação da *Via Crucis* a autoridade eclesiástica assinala-a com uma passagem bíblica e/ou uma reflexão, por vezes acompanhada de um cântico coletivo ou, na Procissão do Senhor dos Passos e do Enterro, do canto da Verónica. As cruzes, capelas ou oratórios são construções que assinalam percursos devocionais construídos nos espaços urbanos e rurais. Polarizam e demonstram as vivências religiosas comunitárias, salientando-se a articulação entre percursos/arquiteturas/procissões diurnas e noturnas/imagens — fixas ou em movimento, entre outros elementos que promovem a devoção nos fiéis através da enfatização do Drama do Sofrimento de Cristo. Rituais frequentes no século XVIII e que se perpetuam na atualidade em várias regiões do dilatado Território Cultural Católico³³, e muito expressivamente em Espanha e Portugal nas manifestações quaresmais da Semana Santa.

2. CENÁRIOS DA PAIXÃO: O MODELO OVARENSE³⁴

A Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo de Ovar foi fundada em 1572 com o patrocínio dos condes da Feira³⁵, 12 anos após a fundação do Convento

³² As figuras 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 são da autoria de Sofia Vechina, coautora deste artigo.

³³ A título de exemplo consulte-se MASSARA, 1988: 11-31, e a recente abordagem e registo da Procissão do Senhor dos Passos realizada em Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. IPHAN, 2018.

³⁴ Parte da investigação relativa aos Passos de Ovar foi apresentada, em 2013, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no III Encontro CITCEM: *Paisagem. (I)Materialidade*.

³⁵ LÍRIO, 1922: 13-14.

do Espírito Santo, pelo mesmo patrono, o 4.º conde da Feira, D. Diogo Forjaz Pereira (c. 1520-1579)³⁶. Teve sede na igreja matriz, pertencente ao padroado do Cabido da Sé do Porto. Foram necessários cerca de 150 anos para erguer no mesmo templo uma capela lateral, com sacristia anexa, para servir o culto ao Senhor dos Passos, construção que surgiu na sequência da reedificação da própria igreja (1670-1679)³⁷.

Como comprovou Carlos Alberto Ferreira de Almeida, a igreja é o centro sobre o qual gravita toda a vida quotidiana, o fator de sacralização de toda a freguesia, o ponto de encontro, o centro de organização e de relação entre a comunidade, o elemento que protege do mal, beneficia o trabalho e os *fregueses*, dá abrigo aos mortos e serve de ponto de partida às procissões que percorrem as ruas principais sacralizando-as³⁸. Neste enquadramento, ter sede na igreja matriz é um privilégio reservado às mais poderosas irmandades e respetivas solenidades.

A Capela do Senhor dos Passos já existia em 1727³⁹. Em 1735 possuía um retábulo da autoria do eminente mestre entalhador portuense José Teixeira Guimarães, ampliado em 1750, pelo mesmo autor. A estrutura retabular acolheu no nicho central a imagem do Senhor dos Passos e lateralmente o Senhor Atado à Coluna e o *Ecce Homo*, estas últimas realizadas em 1743⁴⁰. A obra de 1750 veio assumir a Capela do Senhor dos Passos como a representação do Pretório, aumentando a carga dramática do Passo, com quatro altos-relevos, nas ilhargas da capela, com as cenas do Lava-Pés, Última Ceia, Oração de Cristo no Horto e Prisão. Com o terramoto de 1755, foi necessário substituir a abóbada e adorná-la, transformando-a na única capela no concelho totalmente revestida a talha dourada⁴¹, fator que reforça a crescente importância da irmandade em Ovar.

Desde a sua origem, por ocasião das grandes solenidades da Semana Santa erguiam-se, ao longo da Rua da Amargura, pequenos templos portáteis, com imagens de roca alusivas à Paixão de Cristo. Eram «de madeira forrados a baeta e crepes, com as suas cortinas de correr, petrechos que cada ano se ía buscar e alugar ao Pôrto, donde logo se traziam armadores profissionais»⁴². As procissões quares-

³⁶ VECHINA, 2017: 447.

³⁷ VECHINA, 2010: 523-525.

³⁸ ALMEIDA, 1978: 9; 1981: 203-207.

³⁹ Data inscrita num fresco, descoberto em 2011, que serviria originalmente de cenário à imagem do Senhor dos Passos, no nicho central do retábulo da autoria de José Teixeira Guimarães. É ainda de referir que neste mesmo ano, a 11 de setembro, foram escritos novos estatutos, possivelmente na sequência da extinção do condado da Feira em 1700, como revela o seu último artigo: «E porque esta Irmandade foi erigida com a protecção dos Condes da Feira, que de presente se acham extintos, no cazo que pelo decurso do tempo tornem a haver na Caza da Feira, os Irmãos da meza serão obrigados a oferecer á sua ilustre protecção esta Irmandade, na forma que era costume eleger para protectores d'ella aos sobreditos Condes; e isto no cazo que haja Conde que assista no Castello e Caza da Feira, ficando sempre em seu vigor a forma da eleição, e o mais disposto nestes Estatutos». Desaparecidos os Estatutos, resta-nos a sua transcrição de 1868, publicada postumamente em PINHO, 1959: 178-179.

⁴⁰ LÍRIO, 1922: 100.

⁴¹ VECHINA, 2010: 534-535.

⁴² LÍRIO, 1922: 20.

mais foram desde a fundação da irmandade o principal motor da religiosidade passionista em Ovar, fator que justificava a deslocação anual de profissionais do Porto para a montagem dos Passos portáteis.

A fundação da Ordem Terceira de São Francisco de Ovar, em 1660, veio reforçar o culto à Via Dolorosa, associando-se de imediato às procissões quaresmais, com a adição da Procissão das Cinzas, no 2.º domingo da Quaresma, que em 1672 era constituída por 24 andores de santos franciscanos que, como o seu patrono, dedicaram a sua vida a imitar Cristo⁴³.

Por esta altura, Ovar seguia o modelo portuense de montagem anual dos Passos para encenação da *Via Crucis*, situação que se alterou quando em 1727 a Irmandade dos Passos da Igreja de São João Novo do Porto decide construir cinco Capelas dos Passos, benzidas a 23 de fevereiro de 1747⁴⁴.

Perante estes desenvolvimentos e a nova dinâmica cultural e devocional promovida pelos franciscanos, a Irmandade dos Passos de Ovar, com capela própria desde c. 1727, começa por beneficiar a respetiva capela com as referidas obras de talha (1735 e 1750) e escultura (1743), seguindo-se a construção das Capelas dos Passos na malha urbana de Ovar, para aumento e dignidade do culto, respeitando em parte o que seria o trajeto inicial⁴⁵ e seguindo o novo modelo portuense. Como refere Frederico de Pinho,

*Fazia-se a Procissão dos Passos de Cristo sendo estes representados por figuras de palha em capelas portáteis. Parecendo isto indecente e irrisório a muitos devotos, tratou o Juiz da Irmandade Padre Manuel de Resende, o Tesoureiro Fernando Pereira de Carvalho e o Escrivão Manuel Dias, todos da rua do Outeiro, de solicitarem uma Provisão Régia para o lançamento de um real, em aumento do culto e melhoramentos da fábrica da Irmandade, no correr do ano de 1747*⁴⁶.

Garantido o apoio régio para potenciar o culto passionista em Ovar, em 1748 iniciou-se a construção das restantes Capelas dos Passos (seis), sendo feita, em 1755, uma vistoria final, por peritos procedentes do Porto. Deram-se, então, por concluídas as obras de arquitetura e talha. No ano subsequente deu-se seguimento à obra, principiando o trabalho de escultura «aproveitando-se das antigas [imagens] as mãos, pés e cabeça». Em 1760 contratou-se António José Pintor, de Válega (Ovar), para a obra de pintura e encarnação⁴⁷.

⁴³ VECHINA, 2013.

⁴⁴ ROCHA, 1992: 67-68.

⁴⁵ O Passo da Queda (2.º) continua a ser denominado de Passo do Horto, por ser aí a posição do Passo do Horto/Pretório que anualmente se montava.

⁴⁶ PINHO, 1959: 203.

⁴⁷ LÍRIO, 1922: 23-25.

Poucos anos depois iniciava-se um longo processo de obras e melhoramentos, que prosseguiram com apoio régio, indicando o empenho contínuo em conferir dignidade ao culto e colmatar a deterioração dos cenários da Paixão. O imposto de um real em cada quartilho de vinho vendido em Ovar e no seu termo, obtido em 1747, correu pelo menos até 1830⁴⁸, com rendimentos que chegaram à década de 1860, volvido mais de um século do seu começo, como veremos adiante.

Em 1783, as capelas encontravam-se bastante arruinadas⁴⁹ e crescia a necessidade de proceder a obras de grande desenvoltura, pelo que se pôs em arrematação o real aplicado para reparação das pinturas e Capelas dos Passos, adjudicado a António de Sousa Paulino, por um conto trezentos e um mil reis⁵⁰. No mesmo ano, o mestre de obras Francisco Rodrigues Ferreira, de São João da Madeira, arrematou a empreitada arquitetónica, concluindo-a em 1790. Desta intervenção resultou uma alteração nos frontispícios, «rompendo-os e elevando-os», claramente com o intuito de valorização dos respetivos conjuntos escultóricos e pictóricos.

Em inícios de 1788 encontrava-se acabada a Capela do Calvário, sendo a construção da sua escadaria entregue, em 1780, ao mesmo mestre, achando-se concluída em 1782⁵¹, como elemento simbólico de particular relevância na vivência espiritual e devocional da Paixão, ponto alto das procissões quaresmais.

Curiosamente, a primeira referência documental à existência do famoso pão de ló de Ovar é a entrega do doce aos sacerdotes que levassem o andor do Senhor dos Passos, no ano de 1781⁵², encontrando-se o cenário da Via Dolorosa quase concluído. Ainda hoje algumas zeladoras da Procissão dos Terceiros o oferecem aos devotos que se sacrificam carregando o andor pelo qual são responsáveis.

Prosseguindo, em 1790 Manuel Pereira da Cunha Zagalo, de Ovar, arrematou «a decoração interna das capelas sobre rebôco fresco, e a pintura e encarnação das imagens e figuras». Em 1799, a imperfeição do trabalho realizado levou a nova arrematação, pelo aveirense Manuel Joaquim da Maia, que faleceu em 1817, antes da conclusão da obra⁵³.

Consequentemente, em meados do século XIX a irmandade continuava empenhada na reparação dos cenários da Paixão, sendo em 1830 composta por 1800 irmãos. Os irmãos eram obrigados a integrar as procissões, sob pena de multa de 1 arrátel de cera branca⁵⁴. Como o valor do real arrematado em 1783 não tinha sido pago na totalidade, em 1867 a Irmandade dos Passos ambicionava usar

⁴⁸ LÍRIO, 1922: 23.

⁴⁹ LÍRIO, 1922: 24.

⁵⁰ ADA. *Manuel Coelho de Carvalho*, n.º 2, 15 de setembro de 1783, fl. 21v.

⁵¹ LÍRIO, 1922: 81-84, 88.

⁵² LAMY, 2001: 209.

⁵³ LÍRIO, 1922: 84.

⁵⁴ LÍRIO, 1922: 38.

o que restava dessa dívida como contributo para as novas obras de beneficiação das capelas:

Só pagou [...] a quantia de quinhentos dois mil seis centos vinte e cinco réis [...] e para evitar pleitos transegiu seu filho, João Antonio de Souza Paulino por escriptura pública de desesete de Agosto de mil oito centos quanrenta e cinco, celebrado [...] com a Irmandade dos Passos em se confessar e constituir devedor a esta da quantia de sete centos mil réis [...], para serem recolhidos ao cofre, onde se depositão⁵⁵.

A 3 de maio de 1866, já se referia que:

há muitos annos era reclamada a reparação das Capellas dos Passos da Irmandade tanto nas portas, como principalmente nas Imagens, e pinturas, que por muito deterioradas, e desfiguradas pelo tempo precisavão serem avivadas, e retocadas, como os peritos nessa arte melhor entendessem⁵⁶.

Estas obras de «reparação das Capellas dos Pasos, Imagens, figuras, pinturas, portas e mais obras»⁵⁷ cingiram-se a cinco capelas, excluindo, portanto, o Passo do Pretório e o Calvário⁵⁸, foram arrematadas em 1868, por Gabriel Pereira da Bela, de Ílhavo, pela quantia de 590\$000 réis⁵⁹, e estariam concluídas a 23 de fevereiro de 1871, data da vistoria⁶⁰.

Em 1903, como indica uma inscrição *in situ*, o Passo do Pretório foi restaurado e a sua talha dourada. Entre 1936 e 1943, o pintor German Iglesias pintou o interior dos Passos, substituindo os frescos antigos. Em 1949, os Passos são classificados como Imóveis de Interesse Público⁶¹. Por volta de 1988, a Irmandade dos Passos extingue-se⁶². Em 1998/1999, uma intervenção de conservação e restauro levada a cabo nas Capelas dos Passos revela alguns vestígios da pintura setecentista, chegando mesmo a remover na totalidade, por questões de conservação, a pintura aplicada em 1943 no Passo do Cireneu⁶³.

⁵⁵ ACMAS. *Pedido de aprovação de despesas extraordinárias da Irmandade dos Passos*, 12 de junho de 1867.

⁵⁶ ACMAS. *Termo e Conferencia de Deliberação de Meza de 3 de maio de 1866*.

⁵⁷ ACMAS. *Das Contas da receita e despeza extraordinária da Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Christo da freguezia de S. Christovão da villa e concelho de Ovar, relativa á reparação e pintura das cinco Capellas dos Passos, Imagens, etc.*, 9 de fevereiro de 1868.

⁵⁸ ACMAS. *Apontamentos para o restabelecimento das pinturas, e Concertos das Imagens, Figuras, e Capellas dos Passos de Nosso Senhor Jesus Christo d'esta villa d'Ovar*, 13 de setembro de 1868.

⁵⁹ PINHO, 1959: 204. Em ACMAS. *Edital*, 28 de agosto de 1868, indica-se o procedimento, no dia 3 de setembro, de arrematação do «retoque de cinco Capellas dos mesmos Passos, que consiste em pintura e escultura». A data de 27 de setembro é corroborada por: «O Campeão das Províncias». Ano XVII. 1687 (19 set. 1868); «O Comércio do Porto». Ano XV. 215 (19 set. 1868). Efetivamente o auto de arrematação é de 27 de setembro (ACMAS. *Auto d'Arrematação*, 27 de setembro de 1868).

⁶⁰ ACMAS. *Auto*, 23 de fevereiro de 1871.

⁶¹ LAMY, 2001: 169, 172.

⁶² O último livro da irmandade, no Arquivo da Paróquia de Ovar, revela as contas de 1975 a 1988.

⁶³ COTOVIO, CAETANO, PESTANA, 2001: 19-26.

Desde a fundação da irmandade à construção das capelas de pedra e cal, somos confrontados com uma forte devoção que foi sempre amparada pelas figuras da elite local. Frederico de Pinho, em 1868, manifesta que estas capelas são «Obra que tanto enobrece a nossa Terra, e é testemunho indelével da sua devoção e patriotismo»⁶⁴. Atualmente estas capelas são o ex-líbris da cidade e as procissões quaresmais o seu ponto alto.

As Capelas dos Passos definem, em pleno século XXI, um percurso que é cenário de vivências culturais coletivas e a sua contextualização na malha urbana de Ovar revela uma cidade com passado, presente e futuro, que conjuga o património material e imaterial, móvel e imóvel em torno destes monumentos.

2.1. PODER CÉNICO E SIMBÓLICO

As sete capelas, estrategicamente posicionadas na malha urbana de Ovar, marcam indelevelmente um percurso material e imaterial pelas suas principais artérias. Entre elas distinguem-se três, as únicas onde se realizava o ofício da missa, sendo a primeira, como já referimos, correspondente a uma capela lateral da igreja matriz e as outras duas:

1. Passo de Verónica. Em frente, nos antigos Paços do Concelho, funcionava a cadeia. Este Passo, com capelão próprio, garantiu aos presos o Santo Sacrifício da Missa até 1893⁶⁵. Das cinco construções autónomas de menor dimensão é a única com sacristia, porque ali se paramentava o capelão. Apesar da existência da Capela de Santo António a escassos metros, e com melhores condições para o acolhimento dos presos, a opção pelo Passo de Verónica estará relacionada com o exemplo doutrinal, intensificado pela carga dramática do Cristo sofredor que terá de morrer para salvar a humanidade dos seus pecados.
2. Passo do Calvário, edificado em local próximo à extinta Capela de São Pedro⁶⁶, é o culminar do percurso da Paixão de Cristo num cenário arquitetónico de dimensão muito superior às restantes capelas. Palco do encerramento de todas as procissões quaresmais, com os seus respetivos sermões, para os quais foram feitos dois imponentes púlpitos.

O percurso processional desenvolve-se, partindo da igreja, pelas principais artérias de Ovar, nas quais permanecem as casas das famílias mais abastadas, os serviços de administração política, religiosa e social, mais relevantes, o comércio

⁶⁴ PINHO, 1959: 204.

⁶⁵ LÍRIO, 1922: 71-73.

⁶⁶ Em 1692 já a Capela de São Pedro se encontrava bastante arruinada (PINHO, 1959: 206). Ainda hoje o Passo do Calvário se designa popularmente de Capela de São Pedro.

e os eventos mais significativos. Com a extinção da Irmandade dos Passos, em 1988, a Ordem de São Francisco, acrescentando às procissões das Cinzas e da Via-Sacra (realizada da Sexta-Feira Santa de manhã, na Via Dolorosa ovarense), passou a assegurar, em articulação com a paróquia, a realização das procissões, cumprindo os seus seculares rituais.



Fig. 2. Procissão da Via-Sacra
Fonte: «Almanaque de Ovar», 1913

O padre Manuel Lírio, a propósito das solenidades dos Passos, afirma que «encorporava-se nêle tudo o que de mais distinto havia na vila» e descrevendo a Procissão do Encontro, que se realiza após a Procissão das Cinzas, no 4.º domingo de Quaresma, revela que:

Saía a Senhora, em certa altura, da capela de S. Thomé e mais tarde da de Santo António, em pé no seu andor, num préstito muito distinto pela qualidade das pessoas que o formavam e dirigia-se para o passo do Encontro, na rua da Amargura, chegando aí ao mesmo tempo que o andor dos Passos que marchava em sentido opôsto. Encontravam-se⁶⁷.

A irmandade terá realizado esta procissão desde a sua fundação, de uma forma quase ininterrupta, porém, nos últimos anos do século XVIII foi suspensa e de 1826 a 1964 realizou-se esporadicamente⁶⁸. Inicialmente a Procissão do Encontro saía da Capela de São Tomé, pertença dos condes da Feira, ou, mais

⁶⁷ LÍRIO, 1922: 43.

⁶⁸ LÍRIO, 1922: 43-44; LAMY, 2009: 148.

tarde, da Capela de Santo António, edifício de grande devoção entre a população piscatória owarenses e astuciosamente posicionado na principal praça da *vila*, num eixo que leva ao cais da Ribeira. Os andores eram levados por sacerdotes⁶⁹. Atualmente as imagens processionais, setecentistas, de Nossa Senhora das Dores⁷⁰ e do Senhor dos Passos, provenientes de sentidos opostos (Calvário e igreja, respetivamente), reúnem-se no Passo do Encontro e depois do sermão seguem juntas até ao Calvário. A procissão é marcada pelo cântico de Verónica, após o sermão que precede a saída da procissão da igreja e no Passo de Verónica, antes do canto *Miserere*.

A Senhora das Dores evidencia, nos punhos, uma pequena renda branca, que será recolhida, quando esta mesma imagem for preparada para a Procissão do Enterro do Senhor, metamorfoseando-se em Nossa Senhora da Soledade.



Fig. 3. Procissão do Encontro, 1940

Fonte: Arquivo Municipal de Ovar

Segue-se, na Quinta-Feira Santa, desde 1682, a Procissão do Terro-Terro, também designada do Ecce Homo, da Cana Verde, dos Farricocos/Fogaréus ou dos Penitentes, que de cabeça tapada, vestidos de roxo, com cordas à cintura e pés

⁶⁹ LÍRIO, 1922: 41, 47.

⁷⁰ Adquirida no Porto, com os seus adornos, no ano de 1783. Foi restaurada a sua pintura em 1909. LÍRIO, 1922: 35.

descalços, faziam confissões públicas dos seus pecados, prática proibida em 1804, devido ao escárnio e maldizer que supostos penitentes lhe incutiam⁷¹.

Presentemente, no silêncio da noite, interrompido pontualmente pelo som das matracas, três imagens do século XVIII — Crucifixão, Senhor Atado à Coluna e *Ecce Homo*⁷² — percorrem a cidade parando nos Passos da Paixão para momentos de meditação, até chegarem ao Calvário e retomarem à igreja matriz de onde partiram.

Na Sexta-Feira, encerram-se as solenidades da Semana Santa, com a Procissão do Enterro do Senhor, com origem anterior à construção das Capelas dos Passos e composta de dois andores, esquife com Cristo Morto⁷³ e Nossa Senhora da Soledade⁷⁴, que partem do Calvário fazendo o doloroso percurso da Paixão de Cristo e regressando ao mesmo local para o sermão final. Até 1828 a irmandade custeava a encenação do descimento de Cristo, feito na igreja matriz por atores portuenses. Seguia-se a Procissão do Enterro do Senhor em direção ao Calvário. Então, a imagem de Cristo morto passava do esquife para um caixão, procedendo-se ao sepulto, numa cova aberta na sacristia de São Pedro (Calvário)⁷⁵.

Servem, portanto, as Capelas dos Passos como cenários imagéticos de ritualização, sacralização e devoção à *Via Crucis*. Contudo, se no Passo da igreja, dedicado ao Pretório, a imaginária segue os modelos de representação artística, com a dignidade e a perfeição exigidas pelos cânones tridentinos e pelo templo que ocupam, o mesmo não sucede nos restantes Passos, que, construídos na malha urbana, acentuam de forma caricatural o dramatismo da *Via Crucis*, com esculturas colocadas sobre uma estrutura ascensional que reporta para a subida ao Calvário, com um fundo paisagístico, pintado a fresco, que procura reportar para Jerusalém. O espaço que antecede a estrutura retabular, que acolhe o momento doloroso, como já vimos foi alvo de uma intervenção na década de 1940 que alterou os frescos setecentistas que cobriam as paredes e o teto, motivo pelo qual não serão referidas.

No Passo da Queda, Cristo surge em grande sofrimento, caído por terra, sendo acompanhado por São João, que se revela incrédulo perante o que vê. Ao redor ergue-se uma figura nobre, de porte altivo e imperturbável, vários soldados armados, baixos, desproporcionais e até desdentados, e alguns populares que gesticulam de perturbação.

⁷¹ LAMY, 2009: 149.

⁷² As imagens do Senhor Atado à Coluna e do *Ecce Homo*, de 1743, provenientes do Passo do Pretório, e a Crucifixão, obra setecentista, pertença da Ordem de São Francisco.

⁷³ Imagem setecentista que repousa no seu camarim envidraçado, servindo de base ao altar posicionado aos pés da representação do Calvário, no respetivo Passo.

⁷⁴ Imagem utilizada na Procissão do Encontro.

⁷⁵ LÍRIO, 1922: 44-47.



Fig. 4. Passo da Queda,
Rua Alexandre Herculano,
Ovar

No Passo do Encontro, Jesus a caminho do Calvário encontra a sua mãe, que em sofrimento o recebe de braços abertos. Imediatamente atrás seguem, em lágrimas, São João e Santa Maria Madalena. Ao lado da imagem de Cristo está a figura popularmente chamada de Zé dos Pregos, segurando a caixa de pregos e o martelo, que junto à Cruz anunciam a crucifixão. A apontar para a caixa está um soldado, que na outra mão detém um instrumento de tortura. Em volta diversos soldados assumem uma atitude trocista. Ao fundo, entre diversas lanças, um homem segura um estandarte com as siglas S.P.Q.R. (Senatus Populus Que Romanus/Senado e Povo Romanos).



Fig. 5. Passo do Encontro,
Rua Alexandre Herculano, Ovar

No Passo do Cireneu, estando Jesus a caminho do Calvário, os soldados «encontraram um homem de Cirene, chamado Simão, e obrigaram-no a levar a cruz de Jesus»⁷⁶. Simão segura a Cruz, enquanto Cristo de olhos postos no Céu procura levantar-se. A acompanhar a Via Dolorosa de Cristo, Nossa Senhora e

⁷⁶ Mt 27, 32.

Santa Maria Madalena cruzam as mãos em oração, São João com a mão esquerda no peito ergue a mão direita numa atitude de entrega a Deus. Os soldados de feições grotescas ostentam lanças e objetos de tortura. Junto a Cristo surge um tocador de *shofar* (chifre de carneiro utilizado como instrumento sonoro), objeto da tradição judaica, que chama a atenção para o percurso de Cristo para o Calvário.



Fig. 6. Passo do Cireneu,
Rua Cândido dos Reis, Ovar

No Passo de Verónica, uma mulher enxuga o rosto de Cristo e recebe a estampa da face sagrada (*Vera Imagem/Verónica*). O Cireneu continua a ajudar Cristo a levar a Cruz. Nossa Senhora, Santa Maria Madalena e São João, de olhos inchados e em grande sofrimento, seguem-no em atitude de oração. Uma vez mais o estandarte S.P.Q.R. ergue-se entre os diversos soldados, encontrando-se um deles junto a Cristo a dançar de olhos postos do céu, revelando um profundo desprezo pelo seu sofrimento. Pela primeira vez no fundo foi pintada uma arquitetura, evidenciando a aproximação a um lugarejo.



Fig. 7. Passo de Verónica,
Praça da República, Ovar

No Passo das Filhas de Jerusalém, em lugar próximo do monte Calvário, Jesus consola as mulheres que, chorando, lamentavam o seu sofrimento, mais uma vez, seguem com ele Nossa Senhora, Santa Maria Madalena e São João, cada

vez mais tolhidos pela dor. Duas das mulheres de Jerusalém trazem consigo os seus filhos, um bebé ao colo e uma menina pela mão, ambos olham para o céu. Entre os soldados, um deles segura a corda colocada no pescoço de Cristo. Novamente se apresenta o tocador de *shofar* e o estandarte S.P.Q.R. No fundo a paisagem altera-se, com uma nova representação de um espaço arquitetónico.



Fig. 8. Passo das Filhas de Jerusalém, Largo Mouzinho de Albuquerque, Ovar

No Passo do Calvário, é representado o momento em que «Jesus, sabendo que tudo se consumara, para se cumprir totalmente a Escritura, disse: “Tenho sede!” Havia ali uma vasilha cheia de vinagre. Então, ensopando no vinagre uma esponja fixada num ramo de hissopo, chegaram-lha à boca. Quando tomou o vinagre, Jesus disse: «Tudo está consumado». E, inclinando a cabeça, entregou o espírito»⁷⁷. No fundo, junto ao rosto de Cristo, surge, a fresco, um rasgo de luz que evidencia a morte de Cristo. Lateralmente o bom ladrão encontra-se sereno, enquanto o mau ladrão, de olhos e nariz enormes, com a língua de fora, se contorce com tal vigor que se notam as veias dos braços.

Aos pés da Cruz, Nossa Senhora, Santa Maria Madalena e São João permanecem em sofrimento e oração, um homem segura a esponja do vinagre, estendem-se as vestes de Cristo, junto a um tambor, sobre o qual estão depositados os dados utilizados para o sorteio das vestes entre os soldados. Vários populares e soldados acompanham o derradeiro momento. Um homem segura o estandarte S.P.Q.R. Entre os soldados, dois estão em cima dos seus cavalos, um tem a cabeça de uma onça a servir de chapéu, alguns erguem as suas lanças e instrumentos de tortura.

⁷⁷ Jo 19, 28-30.



Fig. 9. Passo do Calvário, Largo dos Combatentes, Ovar

NOTAS CONCLUSIVAS

A celebração devocional dos Passos da Paixão do Senhor iniciou-se nos primórdios do Cristianismo, pelas peregrinações que começaram a realizar-se à Terra Santa para veneração dos locais concretos que foram cenário da vivência dolorosa de Cristo, e que teve lugar depois da entrada triunfal em Jerusalém, narrada em vários textos do Novo Testamento. O Ideal regal franciscano assumiu no século XIII a entrega incondicional do Amor manifestada nos textos sagrados, ao ponto de a imagem icónica de Francisco de Assis, realizada por escultores e pintores, apresentar o santo franciscano a receber os estigmas, numa simbiose entre a dor física que foi infligida a Cristo no seu caminho para o Calvário e a sublimação *real* na estigmatização. Aceita-se que no século XV as peregrinações à Terra Santa foram interrompidas, e que esse facto da política internacional foi fundamental para as vivências de substituição, como denominou Germain Bazin, para o surgimento dos Santuários de Peregrinação de Substituição⁷⁸.

A partir do século XV o culto à Via Dolorosa de Cristo tornou-se numa prática religiosa assumida pelas casas conventuais franciscanas femininas e masculinas e pelas ordens terceiras. O Culto foi seguido pelas diversas ordens monásticas e com o apoio régio tornou-se numa prática religiosa da identidade portuguesa, justificando a construção de *Vias Crucis*. Os percursos assinalados por cruzeiros, capelas ou oratórios continuam a servir de cenário construído para a celebração da Via Dolorosa na Semana Santa.

Em 1674, o jesuíta francês frei Adrien Parvilliers, ao falar da prática devocional à *Via Crucis*, diz o seguinte:

⁷⁸ BAZIN, 1971.

*Pour faciliter à tout le monde l'usage de faire les Stations, on peut dans les villes les attacher, ou à plusieurs églises, s'il y en a, ou à des chapelles, ou à des autels, ou à des images, afin qu'on les puisse faire plus commodément & plus souvent*⁷⁹.

Perante o exposto constatam-se diversos itinerários que o culto à Paixão de Cristo oferecia aos devotos que pretendiam, penitentemente, compenetrar-se na *Via Crucis* como peregrino em Jerusalém, mesmo que permanecessem na sua área de residência, sem que para tal perdessem o direito às indulgências concedidas aos peregrinos da Terra Santa, como comprovam as indulgências outorgadas, por bula de 23 de novembro de 1646, por Inocêncio X à Irmandade dos Passos de Ovar⁸⁰, às quais, a 8 abril de 1842, Gregório XVI acrescentou o privilégio perpétuo de indulto relativo aos altares do Passo do Pretório e do Passo do Calvário «para todas as missas que nelle se disserem por as almas dos irmãos e bemfeitores da irmandade dos Passos»⁸¹.

A *Via Crucis* do Buçaco, desenvolvida pelos carmelitas, é em Portugal a elucidação suprema da dedicação franciscana à Paixão de Cristo, através da sacralização da paisagem com capelas que procuram obedecer fielmente ao caminho doloroso de Jerusalém, tendo como modelo a pintura exposta na igreja conventual, intitulada «Jerusalém e os seus subúrbios, assim como no tempo de Cristo, que floresceu com o lugar em que “Cristo” sofreu e morreu». Na legenda superior da pintura, lê-se o texto de Lucas 19, 41-44, relativo à premonição dolorosa de Jesus junto da cidade de Jerusalém. A mensagem é reforçada na legenda inferior, com Jeremias 12, 11: «Desolada ficou toda a terra, por não haver ninguém que reconsidere no seu coração».

Nesta obra define-se não só a configuração do caminho doloroso de Jerusalém como a necessidade premente de atuação franciscana, através da meditação perante a Cruz, seguindo o exemplo de São Francisco que ainda jovem, aos pés da Cruz de São Damião, recebeu de Cristo a sua missão de vida: «vai e repara a minha casa que está em ruína», ou quando em 1224, dois anos antes da sua morte, em meditação no monte Alverne, viu a figura de Cristo e em êxtase recebeu os seus estigmas.

A dificuldade de acesso à Terra Santa promoveu o desenvolvimento de diversas tipologias arquitetónicas, que serviam, e muitas ainda continuam a servir, de cenário para encenação da Via Dolorosa de Cristo.

No pórtico de acesso à escadaria do Santuário do Bom Jesus de Braga, pode ler-se «JERUSALEM SANCTA RESTAURADA E REDEFICADA NO ANO DE 1722».

⁷⁹ PARVILLIERS, 1755: 7.

⁸⁰ LÍRIO, 1922: 48-55.

⁸¹ Inscrição no arco cruzeiro da Capela do Passo do Calvário.



Fig. 10. Pintura de Jerusalém, Igreja do Convento de Santa Cruz do Buçaco, Luso

A devoção à *Via Crucis* permanece atual, sendo representada na colunata da Basílica de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, com 14 estações de azulejo policromo, de 1955, da autoria do ceramista Lino António (1898-1974).

No lugar dos Valinhos, em Fátima, a *Via Crucis*, da autoria da escultora Amélia Carvalheira (1904-1998), segue o caminho percorrido pelos três pastores quando faziam o trajeto de Aljustrel à Cova da Iria com os seus rebanhos e termina na 15.^a Estação dedicada à Ressurreição de Cristo, por sugestão de João Paulo II, encontrando-se próxima do Calvário Húngaro, idealizado pelos padres Elias Kardos e Luís Kondor, após a II Guerra Mundial, quando os católicos húngaros se viram perseguidos pelo regime comunista. O Calvário coroa a Capela de Santo Estêvão, padroeiro da Hungria, oferecida pelos católicos húngaros e benzida no dia 12 de maio de 1964.

FONTES

Arquivo da Casa-Museu de Arte Sacra da Ordem Franciscana Secular de Ovar

ACMAS. *Apontamentos para o restabelecimento das pinturas, e Concertos das Imagens, Figuras, e Capellas dos Passos de Nosso Senhor Jesus Christo d'esta villa d'Ovar*, 13 de setembro de 1868.

ACMAS. *Auto*, 23 de fevereiro de 1871.

ACMAS. *Auto d'Arrematação*, 27 de setembro de 1868.

ACMAS. *Das Contas da receita e despeza extraordinaria da Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Christo da freguezia de S. Christovão da villa e concelho de Ovar, relativa aá reparação e pintura das cinco Capellas dos Passos, Imagens, etc.*, 9 de fevereiro de 1868.

ACMAS. *Edital*, 28 de agosto de 1868.

ACMAS. *Pedido de aprovação de despesas extraordinárias da Irmandade dos Passos*, 12 junho 1867.

ACMAS. *Termo e Conferencia de Deliberação de Meza de 3 de maio de 1866*.

Arquivo Distrital de Aveiro

ADA. *Manuel Coelho de Carvalho*, n.º 2, 15 de setembro de 1783, fl. 21v.

Biblioteca Nacional de Portugal

[CARDOSO, Frei Manuel] (1800a). *Motetes e Salmo Miserere mei Deus: a 4 Vozes: para cantar-se Na Procissão e Passos De Nosso Senhor Jesus Christo Desde O Pretorio ate ao Calvario*. Biblioteca Nacional, Lisboa, Portugal. M. M. 4897.

[CARDOSO, Frei Manuel] (1800b). *Motetes, E Salmo Miserere mei Deus: A 3 Vozes: Para se cantar Na Procissão, e Passos De N. S. J. C. Desde o Pretorio ate ao Calvario*. Biblioteca Nacional, Lisboa, Portugal. M. M. 4896.

Fontes impressas

ABREU, Braz de (1678). *Luz para visitar as estações da Via Sacra que a piedade Christãa tem introduzido por alguns Povos & Conventos*. Lisboa: Oficina de João Galrão.

ALMEIDA, Christovam (1666). *Sermão dos Passos de Christo N. Redemptor, que comprehende a jornada, que fez desde a caza de Pilatos ate o Monte Calvario. / Pregouo no Convento de Santa Monica a terceira sesta feira de Quaresma deste anno de 1666 o P. M. F. Chistovam [sic] de Almeida...* Lisboa: Oficina de Joam da Costa.

BARROS, Antonio Fernandes (1750). *Sermaõ dos Santos Passos de Christo, prégado na Sé da Bahia no anno de 1744, sendo Provedor da Irmandade dos Passos o Capitão André Marques / pelo Muito Reverendo Padre Fr. Caetano do Pilar... Religioso do Carmo da Provincia do Rio de Janeiro*. Lisboa: Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram.

BRUNO, Vicente (1601). *Meditações sobre os mysterios da paixam, resurreiçam, e acensão de Christo Nosso Senhor, & vinda do Spiritu Sancto, com figuras & profecias do Testameto Velho, & documentos tirados de cada hum dos passos do Evangelho / recolhidas de diversos Sanctos Padres, & outros devotos auctores*. Lisboa: Pedro Crasbeeck: aa [sic] custa de Miguel d'Arenas mercador de livros.

CUNHA, Antonio Pinto da (1670). *Sermam dos Passos de Christo Senhor Nosso: offerecido ao... Senhor D. Verissimo de Lancastro...* Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de Sua Alteza.

DAVEIRO, Fr. Pantaliam (1593). *Itinerário da Terra Sancta e suas particularidades*. Lisboa: Em casa de Simão Lopez.

DIAZ, Nicolau (1580). *Tratado da Paixam de Nosso Senhor Iesu Christo no qual se tratam todos os Passos dos Quatro Euangelistas com muitas considerações deuotas*. Lisboa: António Ribeiro.

ESBOCETO HISTORICO da Veneranda Imagens do Senhor Jesus dos Passos da Graça e templo da mesma invocação. Lisboa: Typografia Lisbonense, 1874.

HO FLOS SANCTŌ[RUM] em lingoaje[m] p[or]tugue[s]. Lisboa: Herman de campis bombardero del rey & Roberte Rabelo, 1513.

MOTTA, Adolfo Ernesto (1874). *Sermão dos passos de Nosso Senhor Jesus Christo: prégado na Sé Cathedral de Portalegre*. [Portalegre]: Typ. Portalegrense.

NATALI, Hieronymo (1593). *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*. Antuerpiae: [Societatis Iesu].

- PARVILLIERS, R. P. (1755). *Les stations de Jérusalem, pour servir d'entretien sur la Passion de N. S. Jesus-Christ*. Lyon: Pierre Bruyset Ponthus. Obra escrita em 1674.
- REYCEDE, João Baptista (1781). *O Sacrosanto e Ecumenico Concilio de Trento Em Latim, e Portuguez: Dedicado, e Confagrado aos excell., Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana*. Lisboa: Na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, tomo II.
- ROSARIO, Fr. Luiz Botelho do (1740). *Sermaõ Panegyrico da Invenção da Cruz Santissima de Christo, estando manifesto o Santo Lenho na festividade, que annualmente lhe consagra a Irmandade dos Santos Passos do mesmo Christo na Igreja dos Religiosos de N. Senhora do Monte Carmo calçado na Cidade da Bahia, no dia 3. de Mayo de 1738: offerecido ao Senhor Leronymo Velho de Araujo, Cavalleiro professo na Ordem de Christo... / composto pelo P. Fr. Luiz Botelho do Rosario, Religioso de N. Senhora do Monte do Carmo da Provincia da Bahia...* Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio.
- S. CARLOS, Fr. Manoel de (1700). *Sermam dos Passos de Christo N. Redemptor, que comprehende a jornada do Pretorio de Pilatos até o monte Calvario: pregado no Mosteyro de Nossa Madre Santa Monica, e offerecido ao... D. Frey Luis da Sylva, Arcebispo de Evora... / pelo P. M. Fr. Manoel de S. Carlos, Religioso Augustinho...* Lisboa: Officina de Manoel Lopes Ferreyra.
- TAULERO, João (1571). *Exercícios e mui devota meditação da vida e paixam de Nosso Señor Jesu Christo*. Viseu: Manoel Joã impressor de Sua Illustrissima.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1978). *Arquitectura Românica de Entre-Douro-e-Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. II. Tese de doutoramento.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1981). *Território Paroquial no Entre-Douro-e-Minho. Sua Sacralização*. «Nova Renascença». 1:2, 202-212.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2002). *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença. Vol. 2: O Gótico.
- ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira (1997). *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, vol. I.
- BAZIN, Germain (1971). *O Alejandino e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record.
- BRANDÃO, D. Domingos de Pinho (1986). *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto. Vol. III: *Documentação III (1726 a 1750)*.
- COTOVIO, Alice; CAETANO, Joaquim; PESTANA, José Artur (2001). *Conservação e Restauro das Pinturas das Capelas dos Passos de Ovar*. «Dunas. Temas & Perspectivas». 1:1, 19-26.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Jorge Juan (2009). *Un Vía Crucis Veneciano en El Museo de Palencia*. Salamanca: Junta de Castilla y León; Consejería de Cultura y Turismo.
- GONÇALVES, A. Nogueira (1959). *Inventário Artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. Vol. VI: *Distrito de Aveiro: Zona Sul*.
- IPHAN (2018). *Procissão do Senhor dos Passos (Florianópolis, SC)*. Santa Catarina: IPAHN.
- LAMY, Alberto Sousa (2001). *Monografia de Ovar. Freguesias de São Cristóvão e de São João de Ovar*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, vol. 1.
- LAMY, Alberto Sousa (2009). *Dicionário da História de Ovar*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, vol. 3.
- LÍRIO, Pe. Manuel (1922). *Os Passos de Ovar. Subsídios para a História de Ovar*. Ovar: Imprensa Patria.

- MACIEIRA, Isabel (2004). *A Pintura Sacra em Tavira (séculos XV a XX)*. Lisboa: Edições Colibri; Câmara Municipal de Tavira.
- MARQUES, João Francisco (2000). *A Renovação das Práticas Devocionais*. In AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *História Religiosa de Portugal*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, vol. 2, pp. 558-601.
- MASSARA, Mónica F. (1988). *O Santuário do Bom Jesus do Monte: Fenómeno Tardo Barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte.
- MOREIRA, Rafael (1998). *Uma Via Crucis da oficina de Bento Coelho no Norte do Brasil*. In Bento Coelho e a cultura do seu tempo: 1620-1708. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português do Património Arquitectónico, pp. 67-83.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de (2016). *Os Passos do Senhor na Cidade de Braga*. Braga: Irmandade de Santa Cruz.
- PINHO, João Frederico Teixeira de (1959). *Memórias e Datas para a História de Ovar*. [Ovar]: Edição da Câmara Municipal.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (1992). *Construção de Capelas pela Irmandade do Senhor dos Passos — Uma Via Crucis no Espaço Urbano*. «Revista Poligrafia». 1, 65-85.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (1993). *Altars e Imaginária num Convento de Monjas Beneditinas*. In *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y America 1492-1992*. León: [s.n.], pp. 755-765.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (2011a). *O Convento de Nossa Senhora da Conceição: Arquitectura e Arte*. In PORTUGUÊS, Ernesto, coord. *Do Convento ao Instituto. Portas Para a Vida*. Braga: Instituto Monsenhor Airoso, pp. 97-119.
- ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da (2011b). *A Memória de um Mosteiro. Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX). Das construções e das reconstruções*. Porto: Edições Afrontamento.
- RODRIGUES, Luís Alexandre (2013). *Caminho Doloroso. As gravuras italianas da Ordem Terceira de Vinhais*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*. Porto: CEPES, pp. 491-527.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1991). *Los emblemas del camino real de la cruz de Van Haeften*. Separata de «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar». XLIV, 5-64.
- SERAFIM, João Carlos Gonçalves (2010). *A infância de Cristo em Adnotationes et Meditationes in Euangelia do Padre Jerónimo Nadal (S.J.)*. «Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 17, 79-107.
- SILVA, Álvaro Cruz Santos da (2013). «Attende, O Homo». *Uma leitura Antropológica dos Escritos de São Francisco de Assis*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Tese de doutoramento.
- SOUSA, Ana Cristina Correia de (2015). *O coro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca: uma leitura iconográfica: século XVIII*. In *Cister no Douro*. Lamego: Museu de Lamego, pp. 112-125.
- VECHINA, Sofia Nunes (2010). *A Igreja Matriz de Ovar nos Séculos XVII-XIX: obras e artistas*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPES, pp. 523-545.
- VECHINA, Sofia Nunes (2013). *Ordem Terceira de São Francisco de Ovar. Procissão das Cinzas. Uma procissão com três séculos*. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*. Porto: CEPES, pp. 947-974.
- VECHINA, Sofia Nunes (2017). *Dinâmica Artística na Antiga Comarca Eclesiástica da Feira*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

«O DIABO ANDA À SOLTA»: O CULTO A SÃO BARTOLOMEU NA FOZ DO DOURO*

MARISA PEREIRA SANTOS**

Resumo: A 24 de agosto, dia em que São Bartolomeu encarna nas águas e o Diabo anda à solta, os fiéis de Oitocentos dirigiam-se às praias da Foz do Douro para o banho santo, na procura de proteção contra males de pele, gaguez ou efeitos demoníacos. Através dele, expugnavam-se os pecados da pele anterior para dar lugar a uma alma e corpo renovados. Este ato de carácter apotropaico e profilático foi transferido para a prática cultural que hoje conhecemos: o Cortejo dos Trajes de Papel de São Bartolomeu. Esta manifestação de carácter lúdico e espontâneo teve origem na antiga romaria, mantendo a memória do despojar dos trajes nas águas.

Partindo da imagem de São Bartolomeu da Igreja de São João da Foz do Douro, pretendemos neste estudo descortinar a evolução do culto, as práticas e rituais a que estava associada e de que forma pode ser entendida como suporte de permeabilidades culturais, reforçando a necessidade do estudo da imagem no seu contexto.

Palavras-chave: São Bartolomeu; Foz do Douro; Cortejo dos Trajes de Papel; Banho santo; Iconografia.

Abstract: On the 24th of August, the day when Saint Bartholomew takes possession of the waters and the Devil is on the loose, the believers of the 19th century headed to the beaches of Foz do Douro for the holy bath, in search of protection against skin diseases, stuttering or demonic effects. Through the saint, the sins of the former skin were expelled to make way for a renewed soul and body. This act of apotropaic and prophylactic nature was transferred to the cultural practice that we know today: the Cortejo dos Trajes de Papel de São Bartolomeu. This playful and spontaneous manifestation originated in the ancient religious festival, keeping the memory of the stripping of costumes in the waters.

Based on the image of Saint Bartholomew from the parish church of São João da Foz do Douro, we intend in this study to reveal the evolution of the cult, the practices and rituals to which it was associated and how it can be understood as a support for cultural permeabilities, reinforcing the need of the study of the image in its context.

Keywords: Saint Bartholomew; Foz do Douro; Cortejo dos Trajes de Papel; Holy bath; Iconography.

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A informação fornecida pelos Evangelhos Canónicos (Mateus 10, 3; Marcos 3, 18; Lucas 6, 14) sobre a vida e martírio do apóstolo São Bartolomeu pouco contribuíram para o desenvolvimento da sua iconografia. Seria nos Escritos Apócrifos, no *Evangelho de Bartolomeu*, na sua *Passio* (século VIII) e na *Legenda Áurea* de Tiago de Voragine (século XIII), que a vida do apóstolo ganharia relevância narrativa, sendo fixadas as passagens da sua ação exorcista sobre os demónios durante a sua

* Artigo integrado na investigação de doutoramento intitulada *S. João Baptista da Foz do Douro: Território, Devoção e Práticas Religiosas e Culturais (séculos XV-XX)*, que conta com o apoio de uma bolsa de doutoramento da FCT (SFRH/BD/145807/2019).

** CITCEM/FLUP. Email: marisafup02@gmail.com.

demanda evangelizadora pela Índia¹. O manuscrito flamengo (século XV) da Biblioteca Real de Bruxelas (n.º 1116) ajuda a justificar o poder do santo sobre as entidades demoníacas, através do relato do seu rapto em criança e consequente substituição por um demónio. Juntamente com o manuscrito em latim (século XV) da Biblioteca da Universidade de Pádua (n.º 1622) estes textos são o reflexo da tradição devocional a este santo². A título de exemplo, 12 das passagens da vida do mártir podem ser encontradas nas faces do túmulo de D. Pedro no Mosteiro de Alcobaça. Programas tão detalhados sobre a vida deste apóstolo são muito raros, o que confere a esta obra uma importância singular para o estudo deste culto no contexto nacional e internacional³.

Para a compreensão deste culto no contexto nacional apontam-se as obras *A crença dos povos de Valo do Neiva no Banho Santo* [...] (1986), de Manuel Pereira; *A Romaria de S. Bartolomeu do Mar* (1988), de Franquelim Soares e *O Diabo à solta na romaria de S. Bartolomeu do Mar* (1994), de Carlindo Vieira. Estes textos, que abordam casos de estudo concretos, reforçam a singularidade da festividade em honra do santo na Foz do Douro, que no século XX viria a dar lugar a uma manifestação cultural e espontânea, o Cortejo dos Trajes de Papel, que se realiza no domingo próximo ao dia 24 de agosto. Este Cortejo carece de estudo aprofundado, sendo mencionado em *Aspectos populares da antiga romaria a São Bartolomeu* [...] (1964), de Guilherme Felgueiras; *Tradições Populares do Porto* (1989), de Helder Pacheco e *Monografia da Foz: memórias e factos* (2008), de Óscar Figueiro. É através da análise de notícias nos periódicos «O Progresso da Foz», «O Comércio do Porto», «Jornal de Notícias», «O Século» e «Diário do Norte», que é possível traçar a diacronia do Cortejo.

A nossa investigação apoia-se na documentação do Arquivo Paroquial da Foz do Douro (APFD), nomeadamente nos inventários e registos de receitas/despesas do século XIX da Confraria do Santíssimo Sacramento (CSS), bem como no Arquivo Privado da Família Picarote (APFP)⁴. Este é composto por correspondência, registos de despesas, fotografias, recortes de jornais, manuscritos e um trabalho académico não publicado, realizado por Ana Monteiro⁵, no qual surge uma entrevista realizada pela autora a Joaquim Picarote. Salientamos a entrevista, por nós realizada, a Feliciano Sampaio, antigo membro da Comissão de Festas de São Bartolomeu.

Partindo do estudo da imagem de São Bartolomeu da Igreja da Foz do Douro pretendemos descortinar a evolução do culto, as práticas a que estava associada e

1 MUELA, 2003: 40-41.

2 SOUSA, ROSAS, 2014: 86; RÉAU, 2000: 181.

3 Sobre o tema ver SOUSA, ROSAS, 2014: 85.

4 O APFP está à guarda de Manuel Picarote.

5 MONTEIRO, 1995.

de que forma pode ser entendida como suporte de permeabilidades culturais, traçando a possível origem e desenvolvimento do *Cortejo dos Trajes de Papel de São Bartolomeu*.

1. O CULTO A SÃO BARTOLOMEU

A *Legenda Áurea* traduz o nome Bartolomeu como «filho daquele que suspende a água»⁶, enquanto Miguel Salas Parrilla (2007) situa a sua origem no grego *Bartholomaios*, correspondendo ao patronímico *Bar y Tholomay*, «filho de Tolomeo»⁷. Por sua vez, São João nomeia o apóstolo como *Natanael*, «presente de Deus».

São Bartolomeu é invocado⁸ contra a gaguez, enfermidades nervosas, recorrentemente associadas a ações demoníacas, e males de pele. Tal está relacionado com os relatos da sua passagem pela Índia, quando livrou o corpo e a alma da filha do rei Polímio da possessão demoníaca e foi condenado pelo rei Astiages⁹, que «mandou vergastar o Apóstolo e esfolá-lo vivo»¹⁰. À luz deste martírio, «vividus decoriatus», São Bartolomeu passa a ser o patrono dos alfaiates e das corporações de manufaturas de peles¹¹, enquanto a tradição oriental assegura que foi crucificado, decapitado ou afogado¹².

O culto ao apóstolo foi introduzido na Península Ibérica no século IX, uma vez que o *Sacramentário de Toledo* regista uma missa em honra de São Bartolomeu no dia da sua festividade¹³. Este costume generaliza-se no século X, época em que o culto se difunde, muito graças à trasladação das suas relíquias de Benevente para Roma, por ordem de Otão III. As primeiras referências à sua festividade surgem no *Calendário de Córdova* (c. 961) e posteriormente no Santoral do *Missal de Mateus* e no *Livro das Kalendas* da Sé de Coimbra¹⁴.

São Bartolomeu é festejado a 24 de agosto, dia em que encarna nas águas e o banho santo vale por sete¹⁵. A prática do banho é já ancestral¹⁶. Prende-se com crenças relacionadas com a virtude regeneradora da água, presente nos rituais em

⁶ VORAGINE, 2004: 108.

⁷ SALAS PARRILLA, 2007: 2.

⁸ Sobre o tema ver VASCONCELOS, 1933.

⁹ MUELA, 2003: 40.

¹⁰ VORAGINE, 2004: 110.

¹¹ RÉAU, 2000: 181.

¹² RÉAU, 2000: 180.

¹³ FÁBREGA GRAU, 1953: 222-225.

¹⁴ FERNANDES, BARROCA, 2015: 99.

¹⁵ A relação de São Bartolomeu com o elemento água poderá derivar da sua condição de pescador, como também do relato oriental do seu afogamento e do arremesso das suas relíquias ao mar pelos Persas em Lípari (580) (SOARES, 1988: 24).

¹⁶ CHEVALIER, GHEERBRANT, 2010: 113.

honra de Esculápio¹⁷, Ártemis ou Poseidon¹⁸, realizados em fontes, rios ou mar. Durante mais de 3 mil anos, no Mediterrâneo e no Extremo Oriente, mulheres estéreis e casais procuravam no banho um meio de cura e fertilidade¹⁹.

O Cristianismo retoma este costume, no batismo e enquanto ritual regenerador e curativo. Os peregrinos ingleses chegados a Santiago de Compostela tomavam um banho de mar e queimavam as roupas da caminhada, vestindo trajas limpos antes de embarcarem em Finisterra.

A literatura refere, constantemente, o banho santo de crianças em dia de São Bartolomeu, por estas serem especialmente vulneráveis a ações demoníacas, «justificando la proliferación de una serie de creencias y rituales que se han mantenido hasta nuestros días, entre los que se incluyen los tan ancestrales y peculiares *baños santos*»²⁰. Também nas festas em honra de São João Batista, a 24 de junho (natividade) e 29 de agosto (decapitação), existe a crença de que o santo encarna nas águas, curando várias doenças através do banho. O facto de São João Batista ser orago da Foz do Douro reforça a importância destes banhos na tradição local.

1.1. A IMAGEM DE SÃO BARTOLOMEU NA IGREJA DA FOZ DO DOURO

A diversidade de relatos contribui para uma variedade de atributos iconográficos. São Bartolomeu pode surgir carregando a sua pele suspensa num dos braços, envergando um cutelo, instrumento do seu martírio, ou com o demónio acorrentado e subjugado aos seus pés²¹. A *Legenda Áurea* descreve-o com:

*cabelo negro e crespo, rosto branco, olhos grandes, nariz mediano e direito, barba abundante com poucas brancas, estrutura média; veste uma túnica branca, de mangas curtas com riscas púrpura, um manto branco com pedras preciosas também púrpuras em cada canto. Há vinte anos que as suas vestes e sandálias não se gastam nem se sujam*²².

A imagem do apóstolo da Igreja da Foz do Douro corresponde à sua iconografia habitual: a de um homem de cabelos e barbas escuras, rosto pálido e sereno. É representado com o demónio antropomórfico aos seus pés, erguendo um cutelo na mão direita (Fig. 1). À imagem associam-se registos de oferendas, como as «ofertas feitas á imagem de S. Bartholomeu no dia 25 de agosto 6.840»²³.

¹⁷ A esta divindade sacrificavam-se galos. Em São Bartolomeu do Mar era comum as ofertas de galos, sobretudo negros (SOARES, 1988: 10-33).

¹⁸ SOARES, 1988: 34-37.

¹⁹ CHEVALIER, GHEERBRANT, 2010: 113.

²⁰ SOUSA, ROSAS, 2014: 88.

²¹ Sobre a iconografia de São Bartolomeu ver MOESINGER, 1887; BERESFORD, 2020.

²² VORAGINE, 2004: 118.

²³ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.27, fl. 23v, 1895.

A 21 de agosto de 1835, o jornal «A Vedeta da Liberdade» descreve a trasladação das imagens de Nossa Senhora da Luz e de São Bartolomeu da antiga Capela da Nossa Senhora da Luz para a igreja paroquial. A notícia confirma a existência de um culto a São Bartolomeu já ancorado na primeira metade do século XIX, associando à imagem uma festividade:

*as Imagens da Senhora da Luz, e de S. Bartholomeu, outrora veneradas na Capella da Senhora da Luz, em consequencia da ruina desta, forão trasladadas para a Igreja Parochial da respectiva freguezia da Foz do Douro: as suas festividades continuão a ser celebradas nos dias competentes*²⁴.

Sabemos que a atual imagem não corresponde à que foi trasladada. O tombo da Confraria do Santíssimo Sacramento (CSS) de 1891 indica «Uma dita [imagem] de São Bartholomeu, nova comprada em 1887»²⁵. As fontes do século XIX silenciam-se quanto à existência de duas imagens do apóstolo. Por sua vez, o inventário da CSS, de 1920, dá conta de «Uma imagem de São Bartholomeu»²⁶ no altar de Nossa Senhora da Graça, onde ainda hoje se encontra, e «Uma imagem de São Bartholomeu pequena»²⁷, na secretaria. Uma nota do inventário da CSS, de 1903, refere a existência de um «São Bartholomeu (reliquia)»²⁸. A pequena imagem do santo apon-tada em 1920 é, certamente, a referida como «reliquia» em 1903. A mesma não chegou até nós, mas é possível que essa fosse a proveniente da Capela de Nossa Senhora da Luz.

A aquisição de uma nova imagem no final do século XIX, a sua associação a objetos em metais preciosos, bem como o registo de oferendas no dia da sua festividade são o reflexo da crescente aceitação e afirmação do culto a São Bartolomeu na Foz do Douro.



Fig. 1. Imagem de São Bartolomeu, 1887. Igreja da Foz do Douro
Fonte: Marisa Santos

²⁴ *Anuncia-se*, 1835: 4.

²⁵ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.3, fl. 24, 1891.

²⁶ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.5, fl. 15v, 1920.

²⁷ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.5, fl. 20, 1920.

²⁸ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.4, fl.18v, 1903.

1.2. A FESTIVIDADE DE SÃO BARTOLOMEU NA FOZ DO DOURO (SÉCULOS XIX E XX)

No século XIX a romaria de São Bartolomeu era uma realidade na «Foz do Douro, Matosinhos, Leça-da-Palmeira e Perafita», sendo estas manifestações devocionais conhecidas pelas suas «chocarreiras usanças e tradições, entre outras o miraculoso “banho-santo” ou de “sete mergulhos”»²⁹.

As fontes consultadas não abordam as despesas com a festividade na Foz do Douro, apontando apenas as ofertas doadas: «Ofertas au Sam Bartholomeu em dinheiro 7.535 e 3 frangos»³⁰ e «Esmolas a São Bartholomeu no dia da sua rumaria 8.130 rs.»³¹. O registo mais antigo relativo à festividade data de 1856:

*A concorrência alli foi extraordinarissima. Omnibus, seges, char-à-bancs, carroções e barcos iam apinhados de povo. Não houve no Porto um só destes meios de transporte que ficasse hontem na inactividade. Alem disto o numero de romeiros a pé foi imenso*³².

Este relato reforça a importância desta festividade no contexto nortenho, que chamava a si um vasto número de crentes, característica recorrentemente apontada nas notícias da época. Alberto Pimentel (1893) descreve o dia de São Bartolomeu como um acontecimento «alegremente notável entre os camponeses dos arrabaldes do Porto por ser aquele em que vão tomar o banho milagroso nas águas do oceano»³³.

Em outras localidades, como São Bartolomeu do Mar (Esposende)³⁴, há registos de que, «Ao darem a competente esmola, os devotos colocam a imagem de S. Bartolomeu na cabeça, beijam-na e recolocam-na com toda a devoção e respeito»³⁵. Em Cavez (Cabeceiras de Basto) os crentes recebem um toque da imagem do santo na sua cabeça, beijando-a de seguida. Desconhecemos descrições destas práticas para a Foz do Douro.

A documentação do século XIX aponta que a romaria ocupava a «Cantareira, Passeio Alegre, largo do Castello e rua da Senhora da Luz»³⁶. Óscar Figueiro situa a antiga festividade junto ao Rio da Bica, local conhecido como Largo da Feira, sem indicar a origem da informação³⁷. Se, de facto, esta festividade abarcava o Largo do Rio da Bica, poderá relacionar-se com a fonte existente no local.

²⁹ FELGUEIRAS, 1964: 268-269.

³⁰ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.26, fl. 2, 1889.

³¹ APFD. *Fundo Paroquial*, liv.25, fl. 10v, 1890.

³² *Romaria*, 1856: 2.

³³ PIMENTEL, 1893: 163-164.

³⁴ Sobre o tema ver SOARES, 1988.

³⁵ SOARES, 1988: 10.

³⁶ «O Comércio do Porto», 25 de agosto de 1862: 2.

³⁷ FANGUEIRO, 2008: 108.

Encontramos a associação a fontes em São Bartolomeu do Mar³⁸ e em Cavez³⁹, onde ainda hoje os peregrinos bebem o líquido milagroso, lavam as mãos, olhos, braços e pernas, recolhem água para os familiares que não se conseguiram deslocar e mergulham as crianças de corpo inteiro⁴⁰.

A partir de 1907, foi nomeada uma comissão de festas para a organização do arraial da Foz do Douro: «resolveu constituir-se em comissão para festejar com o maior brilho [...] a imagem do santo»⁴¹. A Praia dos Banhos, hoje Praia do Ourigo, «achava-se caprichosamente engalanada com bandeiras de diversas cores, que os banheiros fizeram espalhar pelas diferentes fillas de barracas»⁴². A música era assegurada por uma banda, geralmente a Banda Marcial da Foz, enquanto o espetáculo pirotécnico animava as ruas na noite da véspera⁴³ e a Feira das Melancias no dia do santo⁴⁴ (Fig. 2) à semelhança do que acontece, ainda hoje, com a Feira das Cebolas de Penafiel.



Fig. 2. Bilhete postal ilustrado da Feira das Melancias. Foz do Douro, c. 1909

Fonte: Imagem cedida ao jornal «O Progresso da Foz» por Rachel Barro. «O Progresso da Foz». Ano VI, 56 (out. 1999) 7

³⁸ SOARES, 1988: 32.

³⁹ Em Cavez a ligação à fonte santa parece relacionar-se com o poder exorcista deste apóstolo e pela associação do enxofre ao inferno.

⁴⁰ Informação retirada da comunicação *Exorcizing the devil: festivities in honour to St. Bartholomew in Portugal* (2018), da autoria de Ana Cristina Sousa, apresentada na International Conference on Intangible Heritage *Walking with Saints: Protection, Devotion and Civic Identity. The Role of the Landscape*.

⁴¹ *S. Bartholomeu*, 1907: 2.

⁴² *S. Bartholomeu*, 1910: 1.

⁴³ *Festa de S. Bartholomeu*, 1909: 3.

⁴⁴ XPTO, *O Imparcial da Foz*, 28 ago. 1904 in ROZA, 1999: 7.

O último registo conhecido desta festividade religiosa data de 1921: «a 28 d'este mez se realizaria, como nos annos anteriores, a festividade de São Bartholomeu»⁴⁵. Contudo, as ofertas à imagem mantêm-se até 1943⁴⁶.

2. POSSÍVEL ORIGEM DO CORTEJO DOS TRAJES DE PAPEL DA FOZ DO DOURO

Apesar da carência de fontes escritas, a tradição oral aponta que em 1929/1930, o banheiro Costa Padeiro, antigo embarcadiço, ter-se-á inspirado na tradição do julgamento da travessia do Equador e iniciado o costume do banho em vestes de papel, no qual jovens rapazes vestidos de jornal se dirigiam ao mar para entreter a assistência que se reunia na praia.

Existem várias versões do ritual do Equador, que marcava o momento da integração dos noviços na comunidade marítima, não existindo certezas quanto à sua origem. É possível que tenha surgido no seio dos navegadores franceses do século XVI, segundo relato da viagem à Sumatra dos franceses Jean e Raoul Parmentier, a 11 de maio de 1529⁴⁷.

Sabe-se que no século XVI os noviços eram amarrados com cordas e mergulhados no mar, sendo possível escapar através de um pagamento de vinho⁴⁸. Claude d'Abbeville descreve em 1613 o mergulho dos jovens, três vezes de cabeça para baixo, dentro de um barril com água do mar. Era-lhes depois fornecida uma senha, intransmissível, que usariam numa próxima viagem⁴⁹. Em 1803, James Tuckey dá conta da assídua visita de Neptuno, sua mulher e filho, personagens caracterizadas com recurso a esfregões, galhos e ganchos⁵⁰, que encenavam o julgamento dos noviços, rapando-lhes a barba e cobrindo-os de água salgada. Segundo a tradição oral, Costa Padeiro terá assistido a este ritual, desconhecendo-se se terá participado. A criação de fatos para o Cortejo poderá derivar destas encenações.

O uso dos trajes de papel é difícil de explicar. A população da Foz alega que a escolha do papel deriva do seu uso no ritual do Equador, informação não confirmada por qualquer dos autores consultados.

Do ponto de vista devocional e simbólico, o papel é comparado à pele despojada de São Bartolomeu, mas, acima de tudo, ao poder profilático e regenerador das águas. Os figurinos podem simbolizar todas as coisas más deixadas para trás e destruídas pelo carácter purificador das águas: dos «trajos que foram criados com tanto carinho, engenho e trabalho, apenas ficaram sobre as águas pedaços de

45 APFD. *Fundo Paroquial*, liv.52, fl. 27, 1921.

46 APFD. *Fundo Paroquial*, liv.130, fl. 3, 1943.

47 RODRIGUES, 2013: 238-243.

48 LÉRY, [1578] in RODRIGUES, 2013: 244.

49 D'ABBEVILLE, 1975: 46.

50 RODRIGUES, 2013: 249.

papel que, lentamente, se foram desfazendo»⁵¹. Por exemplo, em Cavez e de acordo com fontes orais, os pais que banhavam as crianças no rio deixavam ir uma peça de roupa suja, num gesto simbólico que garantia a exorcização dos males⁵². Este ato alude claramente à purificação do corpo e da alma.

Joaquim Picarote relata a existência de uma clivagem, em meados do século XX, entre pobres e ricos devido ao emprego do papel nos fatos. Eram os mais abastados que tinham possibilidade de adquirir o papel, enquanto os mais necessitados desfilavam com trajes feitos de jornal ou com as roupas de uso diário, recorrentemente rotas⁵³. Inicialmente os trajes eram elaborados pelas mãos hábeis das mães ou parentes próximas dos rapazes que participavam de forma espontânea. Ainda hoje todos os trajes são confeccionados exclusivamente em papel (Fig. 3).



Fig. 3. Confeção dos trajes de papel para o cortejo de 2019
Fonte: Marisa Santos, 2019

Feliciano Sampaio, antigo membro da Comissão de Festas, relata que Costa Padeiro organizava o banho no dia da Festa do Banheiro, que marcava o encerramento da época balnear, sendo escolhidos trajes que lembravam casamentos e batizados, ou seja, roupas cerimoniais.

A 30 de agosto de 1965 o jornal «O Século» apresenta a Festa do Banheiro como sinónimo da festividade de São Bartolomeu: «São tradicionais as festas a S. Bartolomeu (Festa do Banheiro)»⁵⁴. Assim, é possível que a Festa do Banheiro tenha começado por ser uma manifestação independente do dia de São Bartolomeu, durante a primeira metade do século XX, misturando-se as duas festividades a partir de meados da centúria passada.

⁵¹ *Festas de Verão*, 1980: 1.

⁵² Informação retirada da comunicação *Exorcizing the devil: festivities in honour to St. Bartholomew in Portugal* (2018), da autoria de Ana Cristina Sousa.

⁵³ MONTEIRO, 1995: 56.

⁵⁴ *Milhares de Estrangeiros e Nacionais assistiram ao cortejo*, 1965: 14.

O primeiro Cortejo em dia de São Bartolomeu realizou-se em 1952, com a temática do casamento, por iniciativa dos senhores Silva e Santos, que desconhecemos se eram banheiros. Em 1953 ocorre o desfile do batizado e, entre 1954 e 1955, o dos «piratas» (Fig. 4), sobre o qual Feliciano Sampaio recorda a encenação de uma invasão vinda do lado do mar: «Os homens vestidos de papel vinham pelo mar em barcos, que eram dos banheiros. Era o “Anda Sempre” e o “Vale quem tem”»⁵⁵. Infere-se que após 1954/1955 ocorreu um interregno. Feliciano Sampaio conta que: «quando não havia os festejos, os rapazes brincavam indo para a água vestidos». Este ato confirma uma tradição enraizada na comunidade, retomada por 1963 por Joaquim Picarote.



Fig. 4. Figurantes do Cortejo dos Trajes de Papel, c. 1954-1955

Fonte: Arquivo Privado Família Picarote

2.1. A ERA DE JOAQUIM PICAROTE

A 26 de agosto de 1963 o «Jornal de Notícias» anuncia o renascer do Cortejo dos Trajes de Papel, de temática livre, impulsionado «pelo sr. Joaquim Dias Picarote, que conseguiu fazer com que a Foz do Douro aderisse a essa extravagante homenagem a S. Bartolomeu»⁵⁶. A Figura 5 apresenta-nos Joaquim Picarote, vestido de rei, confirmando a sua participação nos festejos, não só na organização, como também enquanto figurante.

⁵⁵ Entrevista a Feliciano Sampaio.

⁵⁶ *160 pessoas em trajes de papel* [...], 1963.

A organização do Cortejo implicava a existência de uma comissão, constituída por «Joaquim Picarote/Paulino Barbosa/Manuel Ferreira/Feliciano Sampaio/Edgar Fogaça Lages/João Coimbra», bem como de patrocínios dos estabelecimentos locais, como a Confeitaria da Foz ou a Alfaiataria Miranda⁵⁷ e a recolha de donativos porta a porta⁵⁸. Apelava-se à interajuda entre as coletividades⁵⁹ e à ação da Câmara Municipal do Porto na cedência de material como «cadeiras e toldos»⁶⁰. Eram necessárias autorizações do Departamento dos Portos do Douro e Leixões para o banho e para o lançamento de foguetes junto ao cais de Felgueiras⁶¹.

O Cortejo de 1963 iniciou-se no Cine Foz, junto à Esplanada do Castelo, percorreu o Passeio Alegre até aos obeliscos, virou para a Avenida D. Carlos I, seguiu pela Rua da Senhora da Luz e pela Rua Coronel Raúl Peres, onde se encontrava a tribuna, desceu a Rua de São Bartolomeu e entrou na Praia do Ourigo. Apenas na edição de 1980, organizada pela Junta de Freguesia, foi alterado o local do banho para a Praia das Pastoras, sob o pretexto das melhores correntes, mas «a população não gostou e revoltou-se»⁶². O percurso foi-se mantendo ao longo dos tempos, salvaguardando o facto de o Cortejo poder ser iniciado no Castelo da Foz (1967) ou na zona da Cantareira, como ocorre atualmente.

O Cortejo abria com um conjunto musical, como a Fanfara dos Bombeiros Voluntários da Areosa (1967), a Charanga dos Bombeiros Voluntários de Matosinhos-Leça (1968) ou a Fanfara dos Bombeiros Voluntários de Leixões (1979), seguindo-se os quadros alegóricos subordinados a uma temática, como a do vinho do Porto (1967). Esta edição contou com a participação de carros alegóricos e com 19 quadros, destacando-se a representação de «camponeses da região duriense», «os típicos carros-de-bois» e um «deus Baco» (Fig. 6)⁶³. A encerrar o cortejo ia, habitualmente, a Banda Marcial da Foz.



Fig. 5. Joaquim Picarote no Cortejo dos Trajes de Papel, 1967

Fonte: Arquivo Privado Família Picarote

57 APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1964.

58 Entrevista a Feliciano Sampaio.

59 APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.] 1966.

60 APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 10 de agosto de 1968.

61 APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 27 de agosto de 1967.

62 Entrevista a Feliciano Sampaio.

63 *Foz do Douro: Cortejo dos «Trajes de Papel»*, 1967: 8.

O Cortejo de 1965⁶⁴, dedicado à História de Portugal, contou com crianças «vestidas com as cores da bandeira nacional», denominadas de «Porta-bandeiras», interpretadas por «Albino; Adolfo; Manuel Picarote; Berto (Rochinha); Paulo (Lolas); Quim Luz e Ernesto»⁶⁵; D. Afonso Henriques e os mouros, bem como o quadro do Milagre das Rosas, cujo D. Dinis era o «Nelinho» e a Rainha Santa o «Malão»⁶⁶ (Fig. 7).



Fig. 6. Cortejo dos Trajes de Papel dedicado ao vinho do Porto: o deus Baco, 1967

Fonte: Arquivo Privado Família Picarote, pasta 1967



Fig. 7. Quadro do «Milagre das Rosas», Cortejo dos Trajes de Papel de 1965

Fonte: Arquivo Privado Família Picarote, pasta 1965

Nos registos de inscrição apenas surgem nomes masculinos, que Joaquim Picarote justifica pelo facto de «no fim, íamos para a água e para estarmos todos na brincadeira e à vontade as mulheres não podiam participar!»⁶⁷. Contudo a população confirma que na década de 60 já eram admitidas mulheres.

Ao Cortejo associava-se um cartaz cultural que contava com música, fogo de artifício e, em 1968, com a «Feira dos Melões na Esplanada do Castelo»⁶⁸. Nesse mesmo ano foi emitido um requerimento ao bispo do Porto para que fosse «autorizada uma missa campal, no Jardim do Passeio Alegre, às 19 horas da tarde no dia 24 de Agosto»⁶⁹. Tal pedido foi declinado por se considerar que «não se pode assegurar o mínimo de condições de recolhimento e respeito que devem cercar a celebração do Santo Sacrifício»⁷⁰. A Igreja desvinculou-se desta iniciativa popular e cultural, num claro divórcio entre o sacro e o lúdico.

⁶⁴ Esta edição teve a cobertura da Tokyo Broadcasting System, com reportagem de Kei Takahashi (*A Festa a S. Bartolomeu na Foz do Douro*, 1965).

⁶⁵ APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1965.

⁶⁶ *Milhares de Estrangeiros e Nacionais [...]*, 1965: 14.

⁶⁷ MOTA, 1992.

⁶⁸ APFP. *Fundo Privado*, documento avulso 2, [s.cx./s.mç.], 1968.

⁶⁹ APFP. *Fundo Privado*, documento avulso 3, [s.cx./s.mç.], 31 de julho de 1968.

⁷⁰ APFP. *Fundo Privado*, documento avulso 3, [s.cx./s.mç.], 31 de julho de 1968.

Ainda hoje o Cortejo dos Trajes de Papel é conhecido como uma «curiosa manifestação popular, rica de simbolismo e colorida»⁷¹ (Fig. 8). Tudo termina com o banho santo, em que cada participante, «indiferente à frialdade da água e perante o gáudio de muitas centenas de pessoas», entra na água para «esta simbólica “apoteose”» (Fig. 9)⁷².



Fig. 8. Cortejo dos Trajes de Papel: vista geral da edição de 2019
Fonte: Marisa Santos, 2019



Fig. 9. Banho santo do Cortejo dos Trajes de Papel de 1965
Fonte: Arquivo Privado Família Picarote, pasta «Banho Santo»

2.2. O CORTEJO DOS TRAJES DE PAPEL DE SÃO BARTOLOMEU: UMA PRÁTICA ATUAL

A partir de 1979/1980 o Cortejo ficou a cargo da Junta de Freguesia, que «delegou a organização nos organismos culturais e recreativos»⁷³. Em 1980 os quadros alegóricos foram divididos pelas coletividades inspiradas no tema «Ilhas, Províncias e Cidades»: os Açores foram representados pelo Orfeão da Foz, o Alentejo pelo Paraíso Sport Club, o Algarve por Manuel J. Silva (Malão), Barcelos pelo Clube de Ténis da Foz, Coimbra pelos Galitos da Foz, Douro por Augusto Almeida, Madeira pela Associação de Moradores do Bairro da Pasteleira (AMBP), o Minho por Maria Almeida e Santo Tirso pela Escola de Santo António⁷⁴.

Entre 1988 e 1992 dá-se um novo interregno, até que a Academia de Danças e Cantares do Norte de Portugal (ADCNP) reavivou a tradição durante as comemorações dos 100 Anos do Jardim do Passeio Alegre. A partir de 1992, a Banda Marcial da Foz do Douro passou a abrir o Cortejo.

A partir da edição 2000 as coletividades passam a escolher a temática que representam, destacando-se a homenagem do Centro Operário de Cultura e Recreio da Foz do Douro ao Hospital de Santo António, a recriação da antiga festividade do apóstolo pelo Orfeão da Feira e o retrato das décadas de 40 e 50 pela ADCNP⁷⁵.

71 *Foz do Douro: Cortejo dos «Trajes de Papel», 1967: 1.*

72 *O S. Bartolomeu na F. do Douro, 1968: 4.*

73 *Festas de Verão, 1980: 1.*

74 APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1979.

75 SANHUDO, 2000: 9.

O cartaz cultural destas edições contava com a Feira de Artesanato no Jardim do Passeio Alegre⁷⁶, com eventos desportivos como a «corrida de S. Bartolomeu»⁷⁷, espetáculos musicais e, por vezes, missas solenes, na igreja paroquial ou na Praia do Ourigo (1999)⁷⁸. Compreendemos que a partir desta época a anterior cisão entre o religioso e o lúdico passa a ser mais ténue, reavivando-se uma prática anterior.

O Cortejo dos Trajes de Papel, ao longo da sua diacronia, adquiriu um carácter identitário para a comunidade local, debatendo-se a criação de um espaço museológico para a exposição dos fatos: o Museu do Traje de Papel. Há uma clara valorização do trabalho manual e conteúdo material desta tradição local. A criação dos trajes implica uma logística prolongada no tempo e o recurso a «metros de papel crepe, transformados minuciosamente em trajes coloridos»⁷⁹. Hermínia Barbosa começou a guardar fatos em 1992. Nas suas palavras: «não resisti a guardar um dos fatos, salvando-o de desaparecer [...]. Agora, todos os anos retiro um dos trajes porque a minha ideia é a de um dia mais tarde ter espólio suficiente para um museu»⁸⁰. Apesar do esforço ainda não existe nenhum espaço atribuído.

As últimas edições foram fortemente impulsionadas pela Junta da União de Freguesias de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde, na pessoa do presidente Dr. Nuno Ortigão, formado em Ciências Históricas pela Universidade Portucalense (1988) e ativo participante no Cortejo (Fig. 10).



Fig. 10. Dr. Nuno Ortigão como São Bartolomeu no Cortejo dos Trajes de Papel de 2019: entrada nas águas da Praia do Ourigo
Fonte: Fotografia da autoria de Ana Cristina Sousa

⁷⁶ C.S., 2001: 8-9.

⁷⁷ OLIVEIRA, 1997: 3.

⁷⁸ SANHUDO, 1999: 7.

⁷⁹ SANHUDO, 2000: 9.

⁸⁰ MONTEIRO, 1995: 55.

Ao visitarmos o local de preparação dos trajes em 2019 constatamos a continuidade da escolha de programas temáticos que, nos últimos anos, estão diretamente relacionados com a história e figuras representativas da cidade do Porto. Por exemplo, na edição de 2019, o quadro da Junta de União de Freguesias homenageou Sophia de Mello Breyner Andresen, enquanto a AMBP lembrou os «75 anos do Mercado da Foz».

A logística de preparação do Cortejo é complicada e estende-se por largo meses. Conta com a escolha do tema, o desenho dos fatos, a confecção dos trajes e a prova pelos figurantes. Muitas costureiras locais e alunos de Design de Moda juntam-se na confecção dos fatos em papel crepe, em cores variadas, fazendo do Cortejo um espetáculo de cor. A realidade atual contrasta com as primeiras edições, em que os fatos eram monocromáticos devido ao uso do papel de jornal. O processo de criação e preparação dos trajes e acessórios, tudo feito em papel, congrega num mesmo espaço pessoas de todas as idades, que se empenham para manter viva a tradição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da imagem de São Bartolomeu da Igreja da Foz do Douro é possível descortinarmos a evolução deste culto e as suas práticas devocionais, no contexto da Foz do Douro. Esta imagem devocional é a memória material da festividade a que esteve afeta no século XIX, sendo entendida como suporte de permeabilidades culturais ao longo do tempo. A necessidade da aquisição de uma nova imagem (1887), bem como os registos de oferendas até 1943, reforçam a existência deste culto no decurso dos tempos. Desconhecemos elementos que nos indiquem o comitente e autoria da imagem, o que nos permitiria a realização de um estudo mais aprofundado sobre a mesma.

A festividade em honra de São Bartolomeu no século XIX agregava fé e tradição. Antes dos crentes se juntarem para participarem na Feira das Melancias, já o banho santo havia sido tomado. A crença popular vincula a algumas fontes, rios e mar, um poder regenerador e profilático, promovendo a cura de doenças e outros males. Esta prática é anterior ao Cristianismo e encontra-se profundamente enraizada na memória coletiva.

O Cortejo dos Trajes de Papel de São Bartolomeu funde o religioso e o profano numa celebração feita pela comunidade e para a comunidade. O Cortejo evoluiu de um ato de carácter espontâneo, interligando elementos do ritual religioso, como o banho santo, com as práticas lúdicas, aparentemente introduzidas pelo antigo embarcadiço Costa Padeiro. Inspirado na caracterização de personagens do ritual do Equador, este banheiro, terá incentivado os jovens rapazes a vestirem-se de papel, representando piratas ou noivos. O uso deste material na

criação de fatos é difícil de justificar, podendo estar associado ao seu baixo custo e facilidade de acesso, mas também à lembrança ritualística do banho santo e do despojamento de vestes tão presente na cultura ocidental.

O banho santo que hoje conhecemos é a reminiscência de uma prática de origem pagã, profundamente enraizada na cultura ocidental como um ritual purificador e de prevenção contra os mais diversos males. Os trajes, que se desfazem nas águas, associam-se claramente ao despojamento de uma pele anterior, deixando que as águas levem a condição passada e deixem o crente renascer purificado, tal como acontece em Cavez. O banho e o despojamento das vestes relacionam-se com um ato ritualístico envolto num poder profilático.

O Cortejo como hoje o conhecemos foi fortemente impulsionado pela Comissão de Festas de São Bartolomeu e por Joaquim Picarote a partir da década de 60, sendo o resultado do cruzamento de práticas religiosas e manifestações lúdicas, onde a procissão e o banho se relacionam com trajes feitos de papel, cujas histórias narradas se perdem nas águas do mar. Os figurantes preenchem de cor as principais artérias da Foz Velha, o que contrasta com a realidade dos primeiros cortejos da década de 50, que juntavam jovens vestidos de papel de jornal, numa dinâmica monocromática. Atualmente o cortejo é organizado pela União de Freguesias de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde, ganhando novo folgo a partir de 2013 pela ação do Dr. Nuno Ortigão.

Assim, o estudo da imagem de São Bartolomeu, bem como do Cortejo dos Trajes de Papel, contribui para a reflexão e contextualização de uma herança devocional e patrimonial no contexto da comunidade da Foz do Douro.

FONTES

Arquivo Paroquial da Foz do Douro

- APFD. *Actas da CSS*, liv. 52, fl. 27, [1901-1907].
- APFD. *Diário da CSS*, liv. 27, fl. 23v, [1895].
- APFD. *Diário n.º 5*, liv. 25, fls. 10v, 22v-23v, [1890].
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.3, fl.24, 1891.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.4, fl.18v, 1903.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.5, fls.15v, 20, 1920.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.25, fl.10v, 1890.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.26, fl.2, 1889.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.27, fl. 23v, 1895.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.52, fl. 27, 1921.
- APFD. *Fundo Paroquial*, liv.130, fl. 3, 1943.
- APFD. *Livro de Receita e Despesa da CSS*, liv. 26, fl. 2, [1889].
- APFD. *Livro do tombo da CSS*, liv. 3, fls. 24-44v, [1891].
- APFD. *Livro de tombo da CSS*, liv. 4, fls. 18-18v, [1903].
- APFD. *Livro de tombo da CSS*, liv. 5, fls. 15v-26, [1920].
- APFD. *Receita da fabriqueira n.º 2*, liv. 130, fl. 3, [1943].

Arquivo Privado da Família Picarote

- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 27 de agosto de 1967. (*Autorização do Departamento dos Portos do Douro e Leixões*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1965. (*Lista dos participantes*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1964. (*Organização*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1966. (*Organização*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 1979. (*Organização*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso, [s.cx./s.mç.], 10 de agosto de 1968. (*Pedido à CMP*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso 3, [s.cx./s.mç.], 31 de julho de 1968. (*Pedido de autorização de missa campal*).
- APFP. *Fundo Privado*, documento avulso 2, [s.cx./s.mç.], 1968. (*Programa*).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 160 PESSOAS em trajes de papel desfilaram ontem na Foz do Douro. «Jornal de Notícias» (26 ago. 1963). Consultado a partir de um recorte de jornal do APFP.
- A FESTA a S. Bartolomeu na Foz do Douro. «Jornal de Notícias» (30 ago. 1965) [s.p.]. Consultado a partir de um recorte de jornal do APFP.
- ANUNCIA-SE. «A Vedeta da Liberdade». 96 (21 ago. 1835) 4.
- BERESFORD, Andrew M. (2020). *Sacred Skin: The Legend of St. Bartholomew in Spanish Art and Literature*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- C. S. (2001). *E a festa de S. Bartolomeu da Foz saiu de novo à rua*. «O Progresso da Foz». Ano VIII. 79/80 (set./out.) 8-9.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2010). *Dicionário de símbolos*. Córdova: Teorema.
- D'ABBEVILLE, Claude (1975). *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*. São Paulo: Edusp.
- FÁBREGA GRAU, Angel (1953). *Pasionário Hispanico (Siglos VII-XI)*. Barcelona: CSIC.
- FANGUEIRO, Óscar (2008). *Monografia da Foz: memórias e factos*. Porto: ADCNP.
- FELGUEIRAS, Guilherme (1964). *Aspectos populares da antiga romaria a São Bartolomeu em Leça, Matosinhos e praias nortenhas*. «O Tripeiro». VI Série. Ano IV (9 set. 1964) 268-269.
- FERNANDES, Carla Varela; BARROCA, Mário Jorge (2015). *Uma imagem de S. Bartolomeu do MNAA: questões em torno da estética, iconografia e importância do culto nos anos do Românico*. In FERNANDES, Carla Varela, coord. *Imagens e Liturgia na Idade Média*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 89-108.
- FESTA de S. Bartholomeu. «O Progresso da Foz». Ano III. 114 (20 ago. 1909) 3.
- FESTAS de Verão. «O Progresso da Foz». Ano II. 22 (ago. 1980) 1.
- FOZ DO DOURO: Cortejo dos «Trajos de Papel». «Diário do Norte». Ano XIX. 39 (27 ago. 1967) 1 e 8.
- MILHARES de Estrangeiros e Nacionais assistiram ao cortejo de fantasias de papel das festas de S. Bartolomeu, na Foz do Douro. «O Século». (30 ago. 1965) 14.
- MOESINGER, Georgio (1887). *Vita et martyrium sancti Bartholomaei Apostoli, ex sinceris fontibus armeniacis in linguam latinam conversa*. Salzburg: Libreria Societatis Catholicae.
- MONTEIRO, Ana Cristina Casais de Brito (1995). *Seminário de História da Arte: Iconografia de São Bartolomeu*. Porto: Universidade Portucalense. Trabalho académico não publicado. APFP.
- MOTA, Cristina (1992). *Joaquim Picarote recorda origens do cortejo. Festa a S. Bartolomeu: uma tradição com 60 anos*. «O Comércio do Porto» (20 ago. 1992). Consultado a partir de um recorte de jornal do APFP.

- MUELA, Juan (2003). *Iconografía de los Santos*. Madrid: Ediciones Akal.
- O S. BARTOLOMEU na F. do Douro. «Diário do Norte». Ano XX. 37 (25 ago. 1968) 1 e 4.
- OLIVEIRA, Avelino (1997). *Festas de São Bartolomeu*. «Progresso da Foz». Ano IV. 31 (set. 1997) 3.
- PIMENTEL, Alberto (1893). *O Porto há trinta anos*. Porto: Magalhães & Moniz Editores.
- RÉAU, Louis (2000). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, vol. 3.
- RODRIGUES, Jaime (2013). *Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do equador, séculos XV-XX*. «Revista Brasileira de História». 33:65, 235-276.
- ROMARIA. «O Comércio do Porto». Ano II. 193 (25 ago. 1856) 2.
- ROZA, Rui Souza (1999). *Postais que falam sobre... a Feira de Melancias*. «O Progresso da Foz». Ano VI. 56 (out. 1999) 7.
- S. BARTHOLOMEU. «O Progresso da Foz». Ano I. 12 (25 ago. 1907) 2.
- S. BARTHOLOMEU. «O Progresso da Foz». Ano III. 167 (4 set. 1910) 1.
- SALAS PARRILLA, Miguel (2007). *San Bartolomé Apóstol y los dichos de las danzantas de La Almarcha (Cuenca)*. «Culturas Populares. Revista Electrónica». 5 (jul.-dez.).
- SANHUDO, Cláudia (1999). *500 anos da descoberta do Brasil num cortejo de trajes de papel... Foz do Douro em peso assistiu à missa campal na praia do Ourigo. Um mundo de artesãos no jardim do Passeio Alegre*. «O Progresso da Foz». Ano VI. 55. (set. 1999) 7.
- SANHUDO, Cláudia (2000). *Foz vestiu-se de papel em dia de banho santo*. «O Progresso da Foz». Ano VI. 67 (set. 2000) 9.
- SOARES, Franquelim (1988). *A Romaria de S. Bartolomeu do Mar*. Esposende: Edição do Centro Social da Junta de Mar.
- SOUSA, Ana Cristina; ROSAS, Lúcia Maria (2014). *La Iconografía de San Bartolomé en el seculcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal)*. «Revista Digital de Iconografía Medieval». VI:14, 81-104.
- VASCONCELOS, José (1933). *Etnografía portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VORAGINE, Tiago de (2004). *Legenda Áurea*. Porto: Civilização, vol. II.

DEVOCIÓN Y CULTO A LA SANTA VERÓNICA EN LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ*

Resumen: *En este trabajo se da a conocer el culto a la Santa Verónica en la catedral de Sevilla, el cual se desarrolló en torno a una copia de la Santa Faz de Jaén que fue donada en 1629 y que despertó un gran fervor entre los fieles, tanto en su emplazamiento original en la sacristía mayor como en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, donde fue colocada en 1690 en un relicario de plata y reemplazado en 1739 por el tabernáculo que aún hoy la custodia.*

Palabras clave: *Santa Verónica; Copia; Culto; Catedral de Sevilla.*

Abstract: *This paper reveals the cult of Saint Veronica in the Cathedral of Seville. It was developed around a copy of the Santa Face of Jaén which was donated in 1629 and which aroused great fervour among the faithful, both in its original location in the main sacristy and in the chapel of Nuestra Señora de la Antigua, where it was placed in 1690 in a silver reliquary, to be replaced in 1739 by the tabernacle that still guards it today.*

Keywords: *Saint Veronica; Copy; Cult; Seville Cathedral.*

La catedral de Sevilla atesora uno de los relicarios más importantes de España. Entre sus numerosas reliquias destacan el cuerpo del Santo Rey Fernando, las de la Pasión de Cristo del Lignum Crucis y la Santa Espina, o las de santos locales como San Leandro, sin olvidar otras muchas que se guardan hoy día en las vitrinas de su museo y que en origen se custodiaban en el retablo relicario de la sacristía mayor¹. Un inmenso e importante conjunto del que existe aún un gran vacío historiográfico, tanto en el estudio histórico de las reliquias como en el de sus ricos contenedores, muchos de ellos concebidos como verdaderas obras de arte. Por esta razón, en esta ocasión queremos profundizar en el estudio de una de estas reliquias que hoy pasa desapercibida dentro del culto catedralicio y que durante el Barroco tuvo un especial relieve devocional. Hablamos en concreto de la Santa Verónica que aún se custodia en su tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, y que es una copia del famoso y venerado Santo Rostro de Jaén (Fig. 1). Ciertamente no se trata de una reliquia en sí misma, aunque sí lo es como brandea, o lo que viene a ser lo mismo, como reliquia por contacto de aquel venerado icono que

* Universidad de Sevilla, España. Email: anjo@us.es.

¹ Sobre el relicario de la catedral se hace un estudio completo: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2004: 445-462. Sobre el armario relicario recientemente se ha publicado la siguiente monografía: GÓMEZ SÁNCHEZ, 2020.



Fig. 1. Santa Verónica. Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla

Fotografía: © Antonio J. Santos (cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla)

reproducía el rostro de Cristo². Una tabla del Santo Rostro cuyo culto generó una serie de obras artísticas en la catedral y de las que aún hoy quedan algunos testimonios, tal y como seguidamente profundizaremos.

Pero para comprender la relevancia adquirida por este vero icono de Cristo sevillano, debemos tener presente la importancia trascendental que tuvo la veneración del Santo Rostro en la ciudad de Jaén y su vinculación tanto con la capital andaluza como con la figura de San Fernando. Ni que decir tiene que el origen de este culto en Andalucía enraíza con la antigua veneración de la faz del Salvador, portadora material de la divinidad, la cual era ajena a la mano del hombre, en tanto había

sido obrada por la milagrosa estampación de su rostro en un lienzo. Tres tradiciones orientales justificaban la autenticidad de este vero icono, en concreto la legendaria historia del rey Abgar, la de la hemorroisa de Panea, y por último la de la Santa Mujer Verónica que enjugó el rostro de Jesús en un paño cuando cargaba con la cruz camino del Calvario³. Unos testimonios que vinieron a legitimar varios retratos conservados en Roma del rostro de Jesús a partir del siglo XIII, al igual que también fueron necesarios para hacerlo en similares iconos de otros lugares de la cristiandad. Uno de ellos fue Jaén, donde en su catedral se veneraba el Santo Rostro desde la Edad Media, adquiriendo una importancia devocional de primer orden a partir del siglo XVII, momento en el que se hizo una relectura y redefinición de la reliquia, poniéndose en relación con uno de los testimonios pseudohistóricos que legitimaban su autenticidad. En concreto, se vinculó con el del lienzo de la Verónica que se veneraba en la basílica de San Pedro del Vaticano, ya que según la piadosa tradición el rostro de Jesús había quedado estampado en tres ocasiones en los dobleces del paño, y una de estas estampaciones era la conservada en la catedral de Jaén. Un contundente argumento que se esgrimió en defensa de su autenticidad por parte de la jerarquía episcopal jiennense, a través del desarrollo de toda una literatura hagiográfica que difundía esta venerable creencia y que se desarrolló como es lógico durante los años de la Contrarreforma. Como consecuencia, se forjaron varios relatos pseudohistóricos que venían a enlazar el origen de la reliquia jiennense con el paño romano. Una primera versión

² BELTING, 2009: 84-85.

³ GALERA ANDREU, 1989: 517.

argumentaba que el Santo Rostro había sido traído por San Eufrasio, fundador de la diócesis, directamente de Roma, ocultada durante la invasión musulmana y por lo tanto redescubierta milagrosamente tras la conquista de San Fernando y la creación de su Santo Reino de Jaén. Una segunda versión que igualmente surge en este momento determinaba su llegada en tiempos más recientes, a fines del siglo XIV, vinculándose al obispo Nicolás de Biedma. Este prelado había recibido el encargo papal de visitar el arzobispado de Sevilla y los obispados de Córdoba, Jaén, Badajoz, Plasencia, Cádiz y Coria, siendo recompensado finalmente por su buen hacer con la Verónica, la cual depositó en su catedral de Jaén. Pero, además, hubo un tercer relato que enlazaba con los anteriores, manteniendo la adjudicación de la llegada de la reliquia a San Eufrasio y su invención por San Fernando después de años de ocultación. No obstante, una vez recuperada por el monarca, la Verónica se convirtió en la protagonista en su avance por el valle del Guadalquivir, favoreciendo con su presencia la conquista de la ciudad de Sevilla en 1248 y en cuya mezquita-catedral la depositó tras su muerte en 1252. Será en este punto del relato, donde enlace con la segunda versión, si bien será de la seo hispalense y no de Roma de donde Nicolás de Biedma tome la reliquia, en tanto había sido canónigo y arcipreste de Écija, y una vez recibida la mitra de Jaén, obtuvo el beneplácito papal para reponer el Santo Rostro a su originario lugar de culto⁴. Fue precisamente esta última versión de la milagrosa llegada de la reliquia a la catedral jiennense, que ponía en conexión este paño de la Verónica con la ciudad de Sevilla y con la figura del santo rey, la justificación válida para que el cabildo catedralicio hispalense, una vez tenida una copia fidedigna de la reliquia, promoviera su culto como testimonio de su antigua presencia en el relicario de la primitiva catedral mudéjar.

La llegada de esta copia fiel del original icono jiennense la dio a conocer el historiador Justino Matute, el cual pudo leer una carta manuscrita del beneficiado Miguel de Molina destinada al canónigo Juan de Loaisa, fechada el 6 de diciembre de 1690, en la que narraba el arribo de esta pintura⁵. En concreto, advertía que llegó por la donación testamentaria que hizo el regente de la Real Audiencia don Bartolomé Márquez de Prado a la catedral hispalense, tras su fallecimiento acontecido el 4 de febrero de 1629⁶. En concreto, en un codicilo testamentario de este

⁴ Estos relatos míticos aparecen extensamente desarrollados en PALMA Y CAMACHO, 1889: 73-115.

⁵ MATUTE Y GAVIRIA, 1886: 109.

⁶ Sobre este importante jurista se sabe que nació en Cameros (La Rioja) y que se formó en la Universidad de Salamanca, donde fue miembro del colegio mayor de Santiago el Cebedeo, conocido como del Arzobispo, en los años 1586-1589 y 1594-1596, y llegó a ser rector del mismo entre 1594 y 1595. Contrajo matrimonio con Catalina Villegas. En 1602 se le designó como oidor del Consejo Real de Navarra, aunque ocupó dicho puesto poco tiempo ya que en 1606 fue nombrado visitador de la Audiencia de Canarias. De 1609 ascendió a oidor de la Real Chancillería de Granada, puesto que ocupará hasta que en 1623 ascendió a oidor del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda. Finalizó su carrera en Sevilla cuando fue nombrado en 1626 regente de su Real Audiencia. MARTÍNEZ ARCE, 2021.

importante jurista será donde señale su voluntad de entregar a la catedral una copia de la Santa Verónica que había sido ejecutada por mandato del rey Felipe II, el cual, a su paso por Jaén de vuelta de ser proclamado rey de Portugal en 1585, visitó su catedral y veneró el sagrado lienzo, manifestando su deseo de poseer una copia para ponerla en el relicario del monasterio de San Lorenzo del Escorial. Una aspiración que fue asumida por el cabildo jiennense, el cual mandó de manera inmediata a un pintor hacer dicha labor. Este artista realizó dos traslados del icono, uno fue dado al cabildo y entregado finalmente al rey, mientras que el otro se lo quedó en su haber «y un hijo suyo, por ciertos respetos, lo regaló al regente». Unos datos de la donación que coinciden con los que se registran en el libro de inventario catedralicio, donde se dice además que fue el 5 de febrero de 1629 cuando llegó a la seo hispalense⁷, determinando su cabildo, en un auto capitular del 15 de marzo, que la Santa Verónica se colocara «en uno de los altares colaterales de la Sacristía Mayor de manera que esté con llave y con el adorno y deposición que al señor mayordomo de fábrica pareciere»⁸.

Por lo tanto, en esta pseudohistoria de la copia del pintor, el cabildo catedralicio venía a reafirmar el carácter de brandea de esta tabla donada por el regente Bartolomé Márquez de Prado y por lo tanto abría las puertas a su veneración con un culto concreto en la referida sacristía mayor catedralicia. Y si bien dicha epístola coincide con el momento de su traslado a la capilla de la Antigua, tenemos otro testimonio escrito que certifica las intenciones de los prebendados en devolver este antiguo culto medieval a la seo hispalense. En concreto, se trata de la redacción del oficio y misa propia de la Santa Verónica de Jaén que llevó a cabo en 1643 el maestro de ceremonias de la catedral hispalense Diego de Villegas, en el cargo entre 1636 y 1645, por mandato del cabildo catedralicio sevillano y bajo el patrocinio del cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, prelado de la seo jiennense⁹. Basándose en la referida tradición hagiográfica contrarreformista, el maestro de ceremonias justificaba dicho rezado en un largo capítulo donde desarrollaba su ancestral culto y las tradiciones sobre la veracidad del icono, poniendo un especial énfasis en la referida última versión, según la cual el rey santo la había depositado tras la conquista de la capital andaluza en su antigua mezquita, junto «con la sagrada imagen de nuestra señora de los Reyes y otras muchas reliquias y dones que dejó el santo rey, santo restaurador y patrón de esta grandiosa iglesia». Además, reafirmaba que, tras años de veneración en Sevilla, Nicolás de Biedma, después de recibir el mandato de ser visitador de los obispados del sur hispano, recibió la prebenda de la mitra jiennense y la restitución de la

⁷ ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677, f. 6v.

⁸ ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7102, autos de 1629, f. 318.

⁹ ACS. *Fondo capitular, fondo histórico general*, caja 11262, documento 3.

reliquia a su lugar de origen. Además, el maestro de ceremonias enlazaba esta presencia de la reliquia en Sevilla con la arraigada devoción que el cabildo hispalense «y demás clero de esta Santa iglesia y su Arzobispado» profesaban a la Verónica, y en especial a la tabla que había donado Bartolomé Márquez de Prado, «persona de notoria rectitud, virtud y prudencia, el cual tenía en su oratorio en gran estima y veneración esta imagen afirmando no haber otra más semejante a la de Jaén». En efecto, Villegas ponía en valor la calidad de la copia, pues resaltaba que era del tamaño del rostro humano, mostrando el mismo color pálido dene-grido, la nariz prolongada y delgada, los ojos muy abiertos, las cejas arqueadas, las sienes sumidas, y en definitiva «de verla causa temor reverencial y devoción». Por lo tanto, se convertía en el testimonio o recuerdo más elocuente de la antigua tradición de la presencia del Santo Rostro en la seo hispalense, memoria y ejemplo de la «veneración que a su prototipo original tenía el Santo Rey don Fernando», y de ahí que quisiera el cabildo resaltar su presencia colocándolo en un lugar privilegiado del relicario catedralicio que se ubicaba en la sacristía mayor, tal y como lo encomendó a los señores de fábrica tras su llegada en 1629. El altar elegido fue el colateral izquierdo o de la Epístola, y en él estaba colocado un tabernáculo dorado en forma de sagrario donde se guardaba el icono, cerrado con llave y cubierto con velos, disponiéndose encima del referido contenedor «una imagen de la mujer Verónica con su lienzo en las manos y el rostro del señor de muy buena pintura»¹⁰. Además, el maestro de ceremonias describe también el culto que se desarrollaba en su altar, cuyas misas eran dadas solo por prebendados y el tabernáculo era abierto para la visualización del rostro de Cristo solo los viernes del año por las mañanas con gran afluencia de fieles, pues según Villegas su culto estaba muy indulgenciado. Ello lo pudo constatar haciendo referencia a una tabla de la Santa Faz que estaba colocada en un pilar frente a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, donde se podían leer las muchas indulgencias antiguas concedidas, y en particular, la de un letrado antiquísimo en letras de plomo que estaba en Roma donde se decía «que quien rezase un pater noster y un avemaría delante de la Santa Verónica» ganaba 12 mil años de perdón, siendo «concedidos por San Pedro con que se comprueba la tradición apostólica de la Santa Verónica».

Un beneficio que, sin duda, fue el revulsivo para la masiva afluencia de fieles a su exposición de todos los viernes del año, lo cual provocó graves problemas de convivencia con las funciones propias de la sacristía mayor que hacían incompatible la permanencia del icono en este lugar. Así lo expuso el canónigo Alonso del Corro en el cabildo del 9 de febrero de 1690, poniendo especial hincapié en la excesiva presencia de mujeres, situación que además se había agravado desde que

¹⁰ Esta pintura debía estar colocada sobre la urna sobre la mesa del altar y delante del retablo relicario que ocupó esta capilla lateral. GÓMEZ SÁNCHEZ, 2020: 52.

en ese mismo recinto se pusiera al culto «la reliquia y Efigie de Santa Rosalía», aquella que donara el arzobispo Palafox dos años antes. Por dicha razón, rogaba a los capitulares que se trasladase la Verónica a otro lugar del templo más apropiado para su culto público, y conseguir con ello la desaparición de las féminas de la sacristía mayor por lo inapropiado de su presencia¹¹. Apoyado por los canónigos Gaspar Murillo y Manuel González de Aguilar, su propuesta fue admitida por unanimidad, acordándose que no entrasen mujeres a la sacristía mayor y encomendando su vigilancia a los colegiales del colegio de San Isidoro, bajo pena de ser privados de la beca con la que se beneficiaban si les permitían el paso. Pero para lograrlo era necesario trasladar la Verónica a un lugar más apropiado para su culto público y masivo, tal y como había argumentado Alonso del Corro, y conseguir así que «todos los devotos tengan el consuelo de verla y adorarla donde este con más decencia y resguardo». No hubo dudas entre los presentes a la hora de acordar que el espacio más idóneo para dicha veneración era el altar de la Virgen de la Antigua «porque en dicha capilla se hallan todas las circunstancias que pueden asegurar se cumpla el ánimo y se logre el intento tan justo del cabildo», encomendándose a los señores de fábrica que ejecutasen su mandato y que se mantuviera su tradicional culto de ser descubierta todos los viernes del año «poniendo las luces que se ponían en la sacristía mayor». Un traslado en el que quizás pudo pesar la referida presencia de la Santa Faz en un pilar frente a esta capilla, aunque no tenemos dudas que lo que primaba en esta decisión era la búsqueda de unir simbólicamente dos grandes devociones que estaban íntimamente unidas con el recién canonizado San Fernando. Pues si el Santo Rostro de Jaén había servido de Mandilión en la conquista de la ciudad, el antiguo icono visigótico de la Virgen había sido descubierto por el santo rey en una milagrosa visita acompañado por un ser celestial antes de su entrada en Sevilla. Sin olvidar tampoco que esta capilla era la más amplia de todas las colaterales de la catedral, y que por lo tanto permitía acoger la referida peregrinación masiva de los viernes sin menoscabar el importante culto que se desarrollaba en torno a esta devoción mariana.

Un cambio de emplazamiento que fomentó la creación de un nuevo relicario para su custodia, el cual fue promovido por el referido canónigo Manuel González de Aguilar. En concreto, financió la hechura de «una urna tabernáculo de plata resaltada sinclada de flores con sus cartelas y remates», que pesó 44 marcos y una onza y fue valorada en 402 escudos de plata¹². La pieza fue presentada al cabildo el miércoles 6 de septiembre de 1690, reservándose en la reunión el anonimato del donante, el cual rogaba que se estrenase el día de la Natividad de Nuestra Señora, onomástica de la titular de la capilla, para lo cual donaba toda la cera de

¹¹ ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690, ff. 13v-14.

¹² ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677, f. 6v.

sus candeleros y araña, además del aceite para doce lámparas, facilitando con ello la iluminación del altar durante su festividad y toda su octava¹³. Un nuevo relicario que fue la excusa para la restauración del retablo de mármoles y bronce dorados que también financió el aludido canónigo, al igual que una cenefa de plata a martillo a manera de gotera coronando el mural mariano, que reproducía en letras doradas «MARÍA CONCEBIDA, SIN PECADO ORIGINAL»¹⁴. Esta última pieza fue labrada por Juan Laureano de Pina (1642-1723), el gran orfebre del Barroco sevillano, por lo que presumiblemente también ejecutó el relicario de la Verónica¹⁵. Todas estas novedades fueron estrenadas el 8 de septiembre, organizándose unos cultos muy lucidos, con la capilla toda la octava, y costeando también el mismo prebendado el rezo de la salve y letanía, además de algunos villancicos que se cantaron todas las tardes acabado el rezo de completas¹⁶.

Por lo tanto, desde 1690 la reliquia de la Santa Verónica se veneró en la capilla de la Antigua, y su culto ligado a todos los viernes del año se mantuvo con el importante concurso de fieles, lo que propició que conservara una destacada presencia en el altar de la Virgen cuando se procedió a la total renovación del recinto patrocinada por el prelado don Luis Salcedo y Azcona, gran devoto de esta advocación y que gobernó la archidiócesis hispalense entre 1722 y 1741 (Fig. 2)¹⁷. Una empresa en la que participaron los artistas más importantes de la ciudad, y que se centró en las actuaciones del arquitecto Diego Antonio Díaz acondicionando el espacio, en la creación del sepulcro del arzobispo y de un nuevo retablo marmóreo, cuyo diseño y escultura se debieron a Pedro Duque Cornejo y su cantería a Juan Fernández de Iglesias, en el embellecimiento de sus muros con pinturas de Domingo Martínez, y finalmente en el enriquecimiento de todo el recinto con labores de platería de Tomás Sánchez Reciente¹⁸. Una pléyade de artistas que se consagraron como los gestores de uno de los espacios más bellos de la Sevilla del Barroco, y donde de nuevo el Santo Rostro ocupó un lugar preeminente en este nuevo altar a los pies de la Virgen de la Antigua, para lo cual se levantó un nuevo tabernáculo que sin embargo fue acabado poco después del

13 ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690, f. 92v.

14 SOLÍS Y RIVADENEYRA, 1739: 193.

15 ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677, f. 6.

16 Dicha prebenda fue anunciada en el cabildo del 7 de septiembre de 1690. ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690, f. 94.

17 ALONSO MORGADO, 1906: 606-625; ROS CARBALLAR, 1986: 210-213.

18 Dichas intervenciones fueron descritas en la obra de CARRILLO Y AGUILAR, 1738: 46, 55, 69, 71. Con posterioridad, la renovación barroca de la capilla en su conjunto fue estudiada por PONZ PIQUER, 2001: 44-45; CEÁN BERMÚDEZ, 1804: 85-90, 188; GESTOSO Y PÉREZ, 1890: 511-518. No obstante, SANCHO CORBACHO, 1934: 10-12, 84-87, documentó los contratos de Pedro Duque Cornejo, Diego Antonio Díaz y Domingo Martínez, y el retablo y la capilla han sido estudiados por HERNÁNDEZ DÍAZ, 1980: 21-22; 1985: 303; HERRERA GARCÍA, 1998: 411-414; 2009: 313; 2020: 96-97, y QUILES GARCÍA, 2007: 183-186, la pintura por VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1990: 109-122, y su platería por la doctora SANZ SERRANO, 2010: 185-215. Sobre la intervención de Tomás Sánchez Reciente *vide* SANTOS MÁRQUEZ, 2021: 275-292.

estreno de esta renovación de la capilla acontecido para la festividad de la Natividad de la Virgen de 1738, tal y como refieren las fuentes contemporáneas¹⁹.

Un nuevo tabernáculo para la Verónica (Fig. 3) que supuso por lo tanto la desaparición del antiguo relicario argénteo, y que fue proyectado para adecuarse a la nueva estética del retablo. Por esta razón, no solo la plata y el bronce participaban de la cubrición de su estructura lignaria, sino también incrustaciones de piedra dura, por lo que el arte de la glíptica, de raíces tan italianas, jugó un papel esencial en la gestación de este singular relicario. De ahí que este templete, de movidas paredes y cornisa quebrada tan propio del Pleno Barroco, destaque por sus dos columnas de mármol negro veteadado ubicadas en sus ángulos, y por las placas de pórfido, ágata y lapislázuli que engalanan sus muros. No obstante, la platería aparece en el fondo de estas paredes, sirviendo de marco a las referidas placas pétreas y aportándole aún mayor riqueza policroma. Un diseño arquitectónico que se ha puesto en relación con los referidos maestros que intervinieron en esta empresa, y en concreto con Diego Antonio Díaz²⁰ y especialmente con Duque Cornejo, ya que este último planteó una estructura similar en el sagrario del retablo mayor de San Luis de los Franceses de Sevilla (c. 1730-1733)²¹.



Fig. 2. Interior de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla

Fotografía: © Daniel Salvador



Fig. 3. Relicario-tabernáculo de la Santa Verónica de la capilla de la Antigua, Tomás Sánchez Reciente, c. 1738, catedral de Sevilla

Fotografía: © Antonio J. Santos (cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla)

No obstante, si tenemos en cuenta lo advertido por las fuentes contemporáneas, el ingenio de Domingo Martínez debió estar detrás de la proyección de este relicario al igual que del resto de la ornamentación de la nueva capilla²². Sea como

¹⁹ CARRILLO Y AGUILAR, 1738: 43.

²⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, 1989: 19.

²¹ HERRERA GARCÍA, 2009: 310-312.

²² HERRERA GARCÍA, 2009: 313.



Fig. 4. Relieve de la Santa Verónica del tabernáculo de la capilla de la Antigua, Tomás Sánchez Reciente, c. 1738, catedral de Sevilla
Fotografía: © Antonio J. Santos (cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla)

fuere, lo cierto es que, en este caso, Tomás Sánchez Reciente (1689-1776)²³ fue el platero que ejecutó los elementos argénteos que se entremezclan entre las piezas de piedra, para cuyo corte y pulido debió contar con la pericia de Juan Fernández de Iglesias que hizo lo propio con el resto del retablo pétreo. Unas chapas de plata en las que alternó zonas lisas y bruñidas con otras cinceladas con motivos vegetales resaltados sobre un fondo punteado, sin olvidar el empleo del bronce dorado para las bases y los capiteles de las columnas, las cornisas y el basamento del tabernáculo, siguiendo así la pauta del retablo. Pero la pieza en plata más destacable es la puerta que cierra esta caja relicario, donde Tomás Sánchez Reciente demostrará sus dotes como escultor (Fig. 4). En ella se reproduce una bellísima recreación del paño de la

Verónica en bajo relieve sobre un fondo bruñido y liso, recordando en sus grafismos naturalistas y minuciosos y en la disposición simétrica de las guedejas ondulantes del cabello y la gruesa corona de espinas sobre su frente, a los esquemas planteados en varios grabados por Hieronymus Wierix, como el que está basado en una composición de Johannes Stradanus anterior a 1612²⁴. Una puerta que al abrirse dejaba ver la venerada tabla de la Verónica, que en origen presentaba un marco de plata de abullonadas flores y carnosas hojas salpicado por unos broches angélicos calados²⁵.

Este relicario se mantuvo como un foco de atracción del culto pasionista de la capilla de la Antigua hasta el fin del Antiguo Régimen, ya que a partir del siglo XIX este decayó hasta que fue totalmente olvidado por los fieles. Una circunstancia que provocó que en su última restauración, acometida por el orfebre local Fernando Marmolejo en 1989, este relicario fuese transformado en sagrario, modificándose entonces la ubicación del icono de la Verónica al pasar al reverso de la puerta del tabernáculo, y quedando en el más absoluto olvido este testimonio ancestral de su tradicional veneración en la seo hispalense²⁶.

En conclusión, con este relato de la llegada y veneración de la milagrosa imagen de la Santa Verónica en la catedral de Sevilla, hemos podido comprobar

²³ Sobre este platero *vide* SANTOS MÁRQUEZ, 2007a: 331-346; 2007b: 135-149; HERRERA GARCÍA, 2020: 111-135.

²⁴ Disponible en <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.890>>. [Consult. 5 Jun. 2021]. Un modelo que se inspira sin duda en el impuesto por Alberto Durero en sus múltiples interpretaciones sobre el tema. BARTSCH, 1980: 22.

²⁵ SANZ SERRANO, 2010: 209.

²⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, 1989: 19.

como la Contrarreforma alentó la devoción de este tipo de reliquias basadas en pseudohistorias poco fiables, con el fin de ensalzar y afianzar su culto. En este caso particular, su popularidad determinó su traslado a un lugar principal de la seo, fuera del relicario catedralicio y bajo la imagen mariana más venerada en esos años como era la Virgen de la Antigua. Como consecuencia del fervor despertado todos los viernes del año, se generaron dos obras artísticas de primer orden, concretándose en un relicario de plata, que bien pudo ser ejecutado por el gran Juan Laureano de Pina, y que finalmente fue suplantado por el bellissimo templete pétreo y argénteo donde aún hoy se venera, para adecuarse a la nueva estética dieciochesca que se le había dado a la capilla. En definitiva, esta tabla del Santo Rostro de la catedral hispalense es un buen ejemplo del valor de la imagen y de su culto como motores en la promoción de la creatividad artística del Barroco.

FUENTES

Archivo de la Catedral de Sevilla

- ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7102, autos de 1629.
 ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690.
 ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677.
 ACS. *Fondo capitular, fondo histórico general*, caja 11262, documento 3. *Oficio y misa propia ordenado por el Sr Diego de Villegas maestro de ceremonias y relación de lo que de la Sancta Verónica se halla escrito de graves autores y por tradición eclesiástica.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORGADO, José (1906). *Prelados sevillanos ó episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla: Lib. é Imp. de Izquierdo y Comp^a.
- BARTSCH, Adam von (1980). *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*. Ed. by Walter L. Strauss. New York: Abaris Books. (The Illustrated Bartsch; 10. Formerly Volume 7 [Part 1]).
- BELTING, Hans (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- CARRILLO Y AGUILAR, Alonso (1738). *Noticia del Origen de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Por Don Florencio Joseph de Blàs y Quesada, Impresor Mayor.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1804). *Descripcion artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: en Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1989). *Platería en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio (1989). *La Verónica, «reliquia» objeto de peregrinación en España*. In *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 515-523.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1890). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, tomo II.

- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio (2020). «Costosísimo y muy de ver». *El retablo de las reliquias de la Catedral de Sevilla, 1559-1584*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2004). *Reliquias y relicarios de santos en la catedral de Sevilla*. «Memoria ecclesiae». 25, 445-462.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1980). *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1985). *Retablos y esculturas*. In ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego et al., aut. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 221-320.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (1998). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2009). *El retablo de estípite a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII*. In HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima; RECIO MIR, Álvaro, aut. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla; Cajasol y Diputación de Sevilla, pp. 291-340.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2020). *De Sevilla al nuevo Reino de Granada. Tomás Sánchez Reciente y su acomodada etapa santefereña (1753-1776)*. In SALAZAR SIMARRO, Nuria; PANIAGUA PÉREZ, Jesús; PÉREZ MORERA, Jesús, coord. *El Jardín de las Hespérides. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. León: Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; México: UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 111-135.
- MARTÍNEZ ARCE, María Dolores (2021). *Bartolomé Márquez de Prado*. In *Real Academia de la Historia: Diccionario Biográfico electrónico*. [Consult.16 abr. 2021]. Disponible em <<http://dbe.rah.es/biografias/56721/bartolome-marquez-de-prado>>.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1886). *Noticias relativas á la Historia de Sevilla que no constan en sus anales [...] Año de 1828. Publicadas por el Excmo. Sr. D. Juan Perez de Guzman, Duque de T'Serclaes*. Sevilla: Imp. de E. Rasco.
- PALMA Y CAMACHO, Federico (1889). *Noticias del Santo Rostro de Nuestro Señor Jesucristo que se venera en la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Jaén: Imprenta de D. Tomás Rubio y Campos.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2004). *Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua*. In PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, ed. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 210-211.
- PONZ PIQUER, Antonio (2001). *Viaje de España. Sevilla*. Sevilla: ABC.
- QUILES GARCÍA, Fernando (2007). *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla; Universidad Pablo de Olavide.
- ROS CARBALLAR, Carlos (1986). *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla: Ediciones ANEL.
- SANCHO CORBACHO, Heliodoro (1934). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte. Tomo VII: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2007a). *Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano*. In RIVAS CARMONA, Jesús, coord. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 331-346.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2007b). *Don Tomás Sánchez Reciente, de Platero de Cámara de Felipe V a Director de la Real Casa de la Moneda de Santafé de Bogotá*. «Ensayos. Historia y teoría del arte». 12, 135-149.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2021). *Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla*. «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada». 52, 275-292.

SANZ SERRANO, María Jesús (2010). *Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla*. «Laboratorio de Arte». 22, 185-215.

SOLIS Y RIVADENEYRA, Antonio de (1739). *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Casa de D. Manuel de la Puerta.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1990). *Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla*. «Laboratorio de Arte». 3, 109-122.

**NOTÍCIAS
E RECENSÕES**

CARVALHO, JOSÉ ADRIANO DE FREITAS (2020). *DA ARTE DE CONVERSAR NA CORTE E NO PALÁCIO — DE CORTE NA ALDEIA (1619) A ARTE DE GALANTERÍA (1628)*. PORTO: CITCEM; EDIÇÕES AFRONTAMENTO. 170 PP.

JOÃO CARLOS GONÇALVES SERAFIM*

Os «Estudos Culturais» — conceito que, hoje, consegue representar trabalhos de áreas tão diversas como a memória social, as identidades, a cultura material e imaterial, os estudos fílmicos, os *media*¹... — constituem uma tradição epistemológica das Ciências Sociais e Humanas que foi ganhando força a partir dos anos 60 e 70 do século passado. Com o termo, pretende-se definir um campo de investigação de carácter interdisciplinar e com fronteiras moveáveis que explora as formas de produção ou criação de significados, e de difusão dos mesmos. Desde as suas origens, foram vistos não tanto como uma disciplina, mas mais como um «campo gravitacional» para intelectuais de diferentes origens². E, por esta dificuldade em se autolimitar, continua a ser objeto de discussão e incerteza. Os académicos revelam divergências profundas em relação a questões fundamentais: para que servem, qual é o objeto de estudo, que métodos lhe são adequados, que teorias produzem, quais os seus limites³... Em termos metodológicos, um dos maiores desafios que se colocam é o de conciliar as aproximações mais literárias, ou «textuais», tipicamente das humanidades, e as mais «sociológicas», próprias

das «ciências sociais». No entanto, é na convergência destas duas tendências que os Estudos Culturais conseguem ser mais inovadores e proficientes.

A obra aqui em apreço — que vem na sequência de várias outras... —, pela particular capacidade de pintar as mentalidades, os comportamentos, as práticas nobiliárquicas, as éticas e as estéticas dos seus tempos, é um exemplo acabado disso mesmo. Há, aqui, um olhar interdisciplinar dos temas — cultura, identidade, representações... —, analisados numa perspetiva narrativa e semiótica, enquanto processos sociais e culturais interdependentes. Falamos de um filão que se pode designar como «tratadística de comportamento social» que, em Portugal, nos séculos XVI e XVII, tem como manifestações mais representativas — para além de muitas outras «instruções», «advertências», «avisos», «conselhos»... — a *Instrução*... de Gaspar Gil Severim (1598), a *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* de Francisco Rodrigues Lobo (1619), a *Arte de Galantería* de D. Francisco de Portugal (1628), a *Academia nos montes, e conversações de homens nobres*... de Manoel Monteiro de Campos (1642)⁴. E é um género,

* MEC/CITCEM. Email: joaocarloserafim@gmail.com.

¹ Como exemplo, vide o *Portal dos Estudos Culturais* — <http://estudosculturais.com> —, e a «Revista Lusófona em Estudos Culturais» — <https://rlec.pt/>.

² BENNETT, 1992: 23-53; 1998.

³ MARTINS, 2011, 2015; BAPTISTA, 2009.

⁴ Veja-se o lugar em rede sobre a literatura de comportamento social em Portugal, recentemente criado pelo GENPEM — Grupo de Estudos das Novelas Portuguesas da Época Moderna — <https://literaturadecomportamento-social.wordpress.com/>.

este, que tem merecido particular, e pioneira, atenção do Doutor José Adriano de Freitas Carvalho. Recorde-se *A leitura de Il Galateo de Giovanni Della Casa na Península Ibérica: Damásio de Frias, L. Grácian Dantisco e Rodrigues Lobo*⁵; a edição — apuradíssima... — de *Corte na Aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo⁶; *Pais e nobres I — Cartas de Instrução para a educação de jovens nobres (Séculos XVI-XVIII)*⁷; *Pais e nobres II — A descendência portuguesa de um texto célebre: A Instrucción de Juan de Veja a seu filho Hernando de Veja (1548)*⁸; a edição de *Arte de Galantería* de D. Francisco de Portugal⁹.

No ensaio agora publicado, como forma de celebrar as quatro centúrias — no caso de *Arte de Galantería*, quase quatro centúrias... — de duas obras fundamentais no que diz respeito à «arte de conversar» na corte — propõe-se uma releitura de *Corte na Aldeia* (1619) e de *Arte de Galantería* (1628) estudando — dissecando, diríamos nós — «um aspeto fundamental da *forma de vida* [...] de um cortesão do *Antigo Regime*»: a «arte de conversar» (p. 15), que se mostra o talento mais ambicionado, a condição *sine qua non* para a agradabilidade, a «chave dourada» dessa «cultura de palácio»... E não é um assunto menor, este, visto que — na expressão de quem disso bem sabia — a maior parte do tempo era gasto a conversar e a «saber vidas alheias»... Trata-se de obras que enfileiram na torrente daquelas que se moldam em *Il Libro del cortegiano* (1528) do conde Baldassare Castiglione — obra dedicada ao bispo de Viseu D. Miguel da Silva — em que se apresenta um ideal de vida cortês

que teria enorme influência em toda a literatura europeia do Renascimento. Não arredando a hipótese de Rodrigues Lobo ter lido *Il Cortegiano* — certamente pela tradução que fez Juan Boscán — o ideário da obra de Castiglione veio, muito provavelmente, como acontecia por aqueles tempos, pelo *Il Galateo* de Giovanni della Casa, na adaptação de Lucas Gracián Dantisco intitulada *Galateo Español, destierro de ignorancias, maternario de avisos* (Madrid, 1582).

Começa-se por tratar a questão das aproximações e dos distanciamentos... É um exercício de abeiramento de duas obras — apesar do tanto que têm em comum — que se distinguem na sua «fundamentação literária»: a primeira estrutura-se em diálogos, ou em «colóquios», a segunda é um breve tratado «técnico» em forma de carta endereçada a uma «Senhora de palácio»; nos «universos sociais»: a primeira trata de uma corte — «mesmo se na aldeia e de aldeia» —, a segunda trata do palácio real, que pode significar o antigo, dos reis de Portugal, ou o palácio real de Madrid; nas línguas de que se servem; e, ainda, na fortuna editorial... Seguidamente, pondo-se particular foco na obra de Rodrigues Lobo (pp. 19-83), trata-se dos «contextos de *Corte na aldeia*»: o contexto histórico, esses fins de 1616 e os primeiros meses de 1617, na corte que D. Duarte de Bragança ainda mantinha, em Évora; o contexto de edição, o ano em que — coincidência, ou não — acontece uma curta visita de Filipe III a Portugal, entre 5 de maio a 29 de setembro; o contexto ficcional... Esmiúçam-se, depois, os

5 CARVALHO, 1970: 137-171.

6 LOBO, 1992.

7 CARVALHO, *compil., leitura e ed.*, 2009a.

8 CARVALHO, *compil., leitura e ed.*, 2009b.

9 PORTUGAL, 2012.

conceitos de «corte»: a corte «imaginada», essa tal corte de D. Duarte, sobre a qual o autor nada diz, e que o leitor só poderá idealizar; a «corte pintada», ou seja, aquela que é delineada nas linhas lidas, muitas vezes matizada «com as sombras da verdadeira» que só existia na longínqua memória de alguns (p. 71). E procura-se vislumbrar aquilo que nela poderia ter sido dito, como a questão da conversação com damas, assunto que — ao contrário do universo de Castiglione —, desta «corte» está ausente.

É agora que o foco se vira para a obra de D. Francisco de Portugal (pp. 84-161), um experiente cortesão e, pelo que se conhece, autor do único tratado de galantaria que se escreveu, na Península Ibérica, nos inícios do segundo quartel do século XVII. Recordar-se, de igual modo, o contexto de elaboração — esses meses de 1627 e 1628 em que, para «enganar» os «maus dias» de prisão, lê e escreve, recordando os tempos em que frequentou o palácio real de Madrid... (pp. 87; 96) —, as fontes — nomeadamente *Il Cortegiano*, pela tradução de Juan Boscán, e muito possivelmente a *Corte na Aldeia*... —, o destinatário, real ou fictício — uma anónima «dama de palácio» que teria solicitado a D. Francisco que lhe falasse das obrigações das damas galanteadas e dos senhores galanteadores... —, os propósitos — à cabeça, a questão da «conversação»... —, os conceitos e os princípios de galantaria, de fina galantaria... Por fim, vêm os exemplos... Escolhem-se e comentam-se, pormenorizadamente, dez fragmentos capazes de exemplificar de forma particular essa «arte da conversação», confrontando-os com os preceitos gerais emanados em *Corte na Aldeia* (pp. 133-151).

Das muitas dissertações e exemplificações feitas, salientáremos, por um lado, as

razões da contiguidade destas obras: A novidade que representam e a centralidade que ocupam no quadro da «tratadística do comportamento social», em Portugal, no século XVII; A sua natureza comum — pelo enfileiramento relativamente aos livros de *instituto* e pela relação com as mesmas obras matriciais; o enfoque particular na «arte de conversar» — a boa conversação, em ambas, é uma faculdade ambicionada, uma espécie de «chave dourada dessa tal «fina galanteria» e, por isso, se fala das medidas, dos pesos, dos modos, das razões e dos ornamentos, e se expõem orientações e exemplos úteis para gente de corte e de palácio que, no contexto, significava um espaço bem definido (p. 27); e, ainda, a importância da arte poética, e da «poesia de palácio», no quadro dessa «disciplina do discurso e da conversação» — «o galante, se não tem que ser poeta, tem de saber fazer versos» (p. 153).

Salientáremos, por outro lado, as razões que permitem olhar para *Corte na Aldeia* e *Noites de Inverno* e para a *Arte de Galanteria* como obras complementares: A obra de Rodrigues Lobo com «normais universais» — a graça, a moderação, a autoridade... — e a de D. Francisco de Portugal com orientações e exemplos — as formas de tratamento, as estratégias para encetar a conversação, ou para contornar situações incómodas... — proveitosos para o diálogo entre damas de palácio e nobres galantes (pp. 134-151).

Achamos, ainda, particularmente proveitoso o muito que se disse sobre a «questão da semântica»: o conceito de corte — a «corte verdadeira», «a corte imaginada», a «corte pintada» —, o conceito de «galantaria» — e o seu quadro significativo vastíssimo —, o conceito de «fina galanteria» e os seus contextos, protagonistas e códigos...

Não podemos deixar de recordar que foi pelas muitas diligências e esforços do Doutor José Adriano de Freitas Carvalho que, nos anos 90 do passado século — na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em torno da revista «Via Spiritus» — surgiu o CIUHE (Centro Interuniversitário de História da espiritualidade) que, em 2007, viria a ser incorporado pelo CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória). Trabalhando dentro do vasto campo da história da cultura e das mentalidades, o CIUHE — sustentado numa vasta rede de contatos internacionais — foi desenvolvendo projetos de investigação anuais e plurianuais. Os primeiros materializaram-se na realização de conferências mensais — de que resultaram os artigos para a revista anual «Via Spiritus» — e na promoção de outras atividades científicas como jornadas, colóquios etc.; os projetos plurianuais desenvolveram investigação de maior fôlego e resultaram, entre outras iniciativas, variadíssimos projetos editoriais. Entre as muitas linhas temáticas desenvolvidas, salienta-se a edição de textos de referência na história da cultura e da literatura dos séculos XV a XVIII, o inventário de bibliotecas conventuais, as correntes proféticas e milenaristas, as epis-

tolografias, a religiosidade mística, as reações ao pauperismo, a poesia hagiográfica, as heterodoxias, as reformas e as contrarreformas, a espiritualidade e a corte, as perseguições inquisitoriais, as correntes do iluminismo católico setecentista... José Adriano de Freitas Carvalho criou, de facto, uma escola que foi *alma mater* para muitos professores e investigadores. E o ensaio que agora apreciamos revela bem a sua natural faceta de mestre, porque — como é distinção sua — abre portas, aponta caminhos, motiva jornadas... Veja-se, por exemplo, as interpelações sobre a questão da «sustentabilidade», ou o «sentido último», do próprio conceito «Corte na aldeia» (p. 16); sobre as novas nuances que poderia ter a «arte de galanteria», nos finais do século XVII, na corte de Afonso VI e Pedro II (p. 16); sobre a possível relação entre a data da primeira edição da obra de Rodrigues Lobo e a visita de Filipe III a Portugal, entre 5 de maio a 29 de setembro de 1619 (pp. 35-36); sobre as circunstâncias, e as razões, que teriam estado por trás da primeira edição de *Arte de Galanteria*, em 1670, ano em que se editou, pela quarta vez, *Corte na Aldeia*... São, com certeza, quesitos de muito proveito para trabalhos futuros, neste filão literário a precisar, ainda, de atenção e estudo.

BIBLIOGRAFIA

- BAPTISTA, Maria Manuel (2009). *Estudos culturais: o quê e o como da investigação*. «Carnets: revue électronique d'études françaises d l'APEF». Première Série. 1 Numéro Spécial, 451-461. [Consult. 14 out. 2021]. Disponível em <<http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/466/422>>.
- BENNETT, Tony (1992). *Putting Policy into Cultural Studies*. In NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence; TREICHLER, Paula, eds. *Cultural Studies*. London; New York: Routledge, pp. 23-53.
- BENNETT, Tony (1998). *Culture: A Reformer's Science*. St Leonards, NSW: Allen & Unwin.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas (1970). *A leitura de Il Galateo de Giovanni Della Casa na Península Ibérica: Damásio de Frias, L. Grácian Dantisco e Rodrigues*

- Lobo. «Revista Ocidente». LXXIX (Lisboa), 137-171.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, *compil., leitura e ed.* (2009a). *Pais e nobres I — Cartas de Instrução para a educação de jovens nobres (Séculos XVI-XVIII)*. Porto: CIUHE.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, *compil., leitura e ed.* (2009b). *Pais e nobres II — A descendência portuguesa de um texto célebre: A Instrucción de Juan de Veja a seu filho Hernando de Veja (1548)*. Porto: CIUHE.
- LOBO, Francisco Rodrigues (1992). *Corte na Aldeia*. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Freitas Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.
- MARTINS, Moisés de Lemos (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio; CECS. [Consult. 10 out. 2021]. Disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/29167>>.
- MARTINS, Moisés de Lemos (2015). *Os Estudos Culturais como novas Humanidades*. «Revista Lusófona de Estudos Culturais». 3:1, 341-361.
- PORTUGAL, D. Francisco de (2012). *Arte de Galantería*. Edição e notas de José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: CIUHE.

OFICINAS DE INVESTIGAÇÃO CITCEM 2021/2022

CARLA SEQUEIRA
JOANA LENCART

As Oficinas de Investigação do CITCEM (OIC) regressaram, em 2021/2022, com equipa renovada, mas o mesmo entusiasmo de sempre. O número de propostas submetidas para esta edição voltou a superar as expectativas, com um total de 27 sessões, que se desenrolaram entre 17 de setembro de 2021 e 17 de junho de 2022.

Num tempo marcado ainda pela incerteza, as sessões decorreram em formato presencial e/ou online (com transmissão em direto no canal YouTube do CITCEM FLUP), às sextas-feiras à tarde. O programa geral e das diversas sessões podem ser encontrados na página do CITCEM ou na página das OIC, em <https://oiccitcem.wixsite.com/oficinacitcem>. Neste endereço, bem como no canal do YouTube do Centro de Investigação, têm vindo a ser disponibilizados os vídeos de algumas sessões, quer da atual edição quer de edições anteriores.

Tendo em conta o âmbito transdisciplinar do CITCEM, as sessões versaram temáticas muito amplas como a História, a Sociologia, o Património, a Geografia, a

Literatura, as Humanidades Digitais, a Religião, o Ambiente, entre muitas outras áreas, inseridas nos grupos e linhas de investigação do CITCEM: Cultura Digital, Educação e Desafios Societais, Representações Locais e Globais, Populações e Saúde, Sociabilidades e Práticas Religiosas, Património Material e Imaterial, Territórios e Paisagens e Valores de Transação/Valores em Transição.

As Oficinas de Investigação do CITCEM são um espaço de divulgação e discussão de projetos de investigação, quer individuais quer coletivos, de investigadores e colaboradores do Centro de Investigação, mas às quais também se podem associar investigadores de outros centros, tanto nacionais como estrangeiros. O objetivo primordial destas sessões é promover um debate alargado relativamente às atuais problemáticas de investigação.

Desafiamos os investigadores a seguirem a página das OIC e a estarem atentos ao calendário das submissões para propostas de sessões para o próximo ano letivo de 2022/2023!

REFEREES

Alicia Miguelez (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa)

Ana María Fernández García (Departamento de Historia del Arte y Musicología da Universidad de Oviedo)

Ángel Justo Estebaranz (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Sevilla)

Antonio Joaquín Santos Márquez (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Sevilla)

Carne López Calderón (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Santiago de Compostela)

Cristina Bordas (Departamento de Musicología da Universidad Complutense de Madrid)

Filipa Araújo (Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra)

Francisco de Asís García García (Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Autónoma de Madrid)

Greta Miron (Faculty of History and Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca)

Irene González Hernando (Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid)

Isabel Ruiz de la Peña González (Departamento de Historia del Arte y Musicología da Universidad de Oviedo)

Joana Antunes (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

José Andrés De Leo Martínez (Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio, Universidad de Ingeniería y Tecnología del Perú, UTEC)

José Julio García Arranz (Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Extremadura)

José Manuel López Vázquez (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Santiago de Compostela)

Juan M. Monterroso Montero (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Santiago de Compostela)

Juan Vicente García Marsilla (Facultad de Geografía e Historia da Universitat de València)

Luís Urbano Afonso (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

María Jesús Mejías Álvarez (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Sevilla)

María Mercedes Fernández Martín (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Sevilla)

Olga Pérez Monzon (Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid)

Paula Bessa (Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho)

Roland Baumann (VUB – Vrije Universiteit Brussel, Departamento de Antropologia)

Sandra Costa Saldanha (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Sandra Leandro (Universidade de Évora e Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora)

Sergi Doménech García (Facultat de Geografia e Historia da Universitat de València)

Sílvia Canalda Llobet (Facultat de Geografia i Història da Universitat de Barcelona)

Sonia Jiménez Hortelano (Facultat de Geografia e Historia da Universitat de València)

Xosé Nogueira Otero (Facultad de Geografía e Historia da Universidad de Santiago de Compostela)

