



Notas sobre a escultura da Paixão de Cristo (1545 – 1645)

Ruy Ventura | CEAACP - Universidade de Coimbra

A escultura da Paixão de Cristo, nascida no século que se estende entre o início do Concílio de Trento (1545) e meados da década de 1640, é expressão poliédrica de vários movimentos que procuraram depurar, instruindo e espiritualizando, a vivência dos crentes, respondendo dessa forma a um tempo de graves convulsões religiosas. Fruto de uma vivência instruída da fé, corrente entre as elites, esse núcleo de criação artística foi indissociável de uma religiosidade íntima, privada. Em Portugal, recebeu notável incremento no seio das irmandades que enquadraram as práticas caritativas e a devoção dos leigos. Não lhe foram alheias, ainda, as consequências do franciscanismo capucho, da descalcez carmelita e da espiritualidade inaciana, bem como dalgumas experiências eremíticas ou *alumbradas*.

Por vias multímodas, essa estatuária deu corpo à necessidade de converter a sensibilidade individual e colectiva, tornando-a mais próxima do essencial das narrativas evangélicas e do centro do Cristianismo. Nessa segunda metade do século XVI e na primeira de seiscentos, procurou sublinhar-se a finalidade catequética das obras arquitectónicas, escultóricas, pictóricas e musicais destinadas a um contexto religioso, subordinando o deleite meramente estético. A necessidade de purificar a devoção obrigou a uma reforma plástica (cf. Plazaola, 2010: 727).

Procurando responder a críticas ferozes atiradas à face de Roma pelos líderes protestantes e por homens como Erasmo de Roterdão (e dando-lhes, sub-repticiamente, razão), a Igreja Católica procurou afastar dos templos tudo quanto

contradissesse a santidade dos lugares ou, pela sua ambiguidade, pudesse induzir em erros doutrinários os crentes menos instruídos. Reagindo contra a iconoclastia que varrerá uma parte da Europa e aprofundando a cautelosa tolerância proposta pelo pensamento erasmista (cf. Erasmus, 2008: 152), as determinações tridentinas disciplinaram artistas e comitentes. Depuraram as obras resultantes da sua interacção, procurando eficácia nas representações pictóricas e escultóricas, ao mesmo tempo que tentaram reduzir ao mínimo a ambiguidade ou hermetismo dos símbolos e dos emblemas, evitando assim a possibilidade de desvios na sua interpretação.

O decreto conciliar aprovado em Trento no ano de 1563 – fortemente marcado pela experiência traumática dos franceses, a braços com o radicalismo calvinista (cf. Plazaola, 2010: 725) – reagiu contra práticas consideradas “idólatras”. Sublinhou que as imagens são apenas reflexos de “protótipos”, destinando-se somente à instrução do povo e à sua confirmação nos artigos da fé (os quais devem ser recordados e meditados sem cessar). Defendeu, assim, que não deveriam existir nos locais de culto “imagens de falsas crenças” ou facilitadoras do erro, sendo de evitar “toda a lascívia, de maneira a que as imagens não se pintem nem decorem com atrevida formosura” (in Plazaola, 2010: 739). Ao rigor das formas e da iconografia, juntou-se uma preocupação historicista, com raízes no humanismo da Renascença. Ela está presente, por exemplo, nos escritos de Francisco de Holanda (nomeadamente no tratado intitulado *Da Pintura Antigua*, de 1548 – 49) e na *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, publicada um século depois por Francisco Pacheco.



As raízes e o tronco desse movimento espiritual surgiram na Baixa Idade Média sob o signo da modernidade. Essa *Devotio Moderna* não cessaria, porém, no século XIV (em que nasceu, pela mão de Gerard Groote) nem sequer nas duas centúrias seguintes (em que se afirmou, num persistente retorno modificado). Foram variadas as suas consequências, nomeadamente nas artes e nas práticas rituais individuais e colectivas, que justificariam a encomenda de uma imensidão de obras, sobretudo de pequena dimensão, destinadas ao usufruto privado. É nesse tempo longo e por essa via que a escultura da Paixão de Cristo se acentua e se afirma, se modifica e se difunde como nunca até aí.

O iniciador do movimento ensinou que “a Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo deve estar sempre presente no nosso espírito e recordada sempre que possível”, pois é dever do crente imitar a paciência do Salvador perante os Seus sofrimentos; essa meditação consequente deveria ser (ou poderia ser) auxiliada por imagens com capacidade pedagógica (Groote, 1998: 193-194, 223). Tal doutrina entraria na Península desde cedo. A leitura de um leque imenso de obras em latim e em vernáculo fez o caminho. *De Imitatione Christi*, atribuída a Kempis, foi apenas uma delas. Entre muitas outras, avultou um livro editado em castelhano no ano de 1551, numa tipografia desconhecida de Coimbra: *Instituciones, o doctrinas del*

excelente Theologo fray Juã Taulero. Tinha como objectivo “enseña[r] por spirituales exercicios llegar a la vnion del anima com dios” e teria uma enorme influência na longuíssima propagação da espiritualidade da *Devotio Moderna* e das suas consequências artísticas. Essa obra, dita de Tauler, teve reflexos em Frei Luis de León, Frei Luis de Granada, Santa Teresa de Jesus ou São João da Cruz, mas também em Jerónimo Nadal (programador e editor de *Evangelicae Historiae Imagines*, em 1593) e noutros membros da Companhia de Jesus (cf. Bancel, 2017) que nesse tratado de mística renana viram flagrantes semelhanças com alguns dos passos dos *Exercícios Espirituais*, de Santo Inácio de Loiola (cf. Sebastián, 1981: 62-65).

Nem mesmo Lutero escaparia ao reconhecimento da eficácia pedagógica e recordatória das imagens passionistas nos locais de culto (cf. Plazaola, 2010: 734). Se excluirmos alguns movimentos anicónicos mais radicais, reconheceremos que dos dois lados da Reforma acabaram por existir princípios idênticos, embora conducentes a consequências distintas. Se houve ponto de confluência, ele esteve na representação mental e visual da *passio* de Jesus de Nazaré, cuja recordação visual e interior foi central na maioria dos movimentos de *renovatio* pessoal dos crentes e de *reformatio* de uma Igreja considerada em perigo (cf. Groote, 1998: 22-24).

Os princípios estéticos e iconográficos aprovados pelo Concílio de Trento, mas radicados em quase duzentos anos de reflexão artística e doutrinal, conduziram a uma focalização no essencial. Se a pintura e a gravura (e alguma escultura) continuaram a dar expressão visual às *histórias* (provenientes das Escrituras e de uma miríade de fontes posteriores, ligadas não só a personagens evangélicas, mas também a um número crescente de personalidades canonizadas), a produção de *imagens* acabaria por se impor como veículo privilegiado e icónico de devoção. Da narrativa foram ficando apenas os protagonistas, intemporais, quase desprovidos de contextos.

Tal depuração foi bastante evidente nas representações da Paixão de Cristo. Verificou-se um progressivo desaparecimento dos grupos escultóricos narrativos ou povoados por múltiplas figuras (que só voltariam a aparecer com o aligeiramento do decoro tridentino numa muito avançada segunda metade do século XVII e, sobretudo, na centúria seguinte, com a emergência da teatralidade e do horror ao vazio, consubstanciados em obras de arte envolventes e

tridimensionais). Mesmo as representações da morte de Jesus no Monte Calvário sofreram uma mutação, apresentando um Cristo solitário ou escassamente acompanhado (cf. Mâle, 1972: 5; Carvalho & Correia, 2009: 85-86) (Fig. 1 e 2).

Por meados do século XVI – e até um pouco depois – as representações passionistas tiveram de transcender os cânones tardo-medievais. Só assim se imporia uma estatuária renascente, cujo rigor anatómico e historicista garantia obras com pouca ambiguidade e uma maior capacidade de imediata aproximação aos crentes. O apreço pela escultura setentrional ou pela sua estética não facilitou a tarefa. A representação da dor, num tempo em que era necessário sublinhar o heroísmo, não poderia fazer-se com a desmesura patética de muitas das estátuas do último gótico. A mudança estética não estava, porém, consolidada nesse tempo – e Francisco de Holanda, defensor da contenção vigente nos meios áulicos que frequentava, queixar-se-ia desse atavismo por volta de 1548/49 (cf. Holanda, 1918: 127-128).

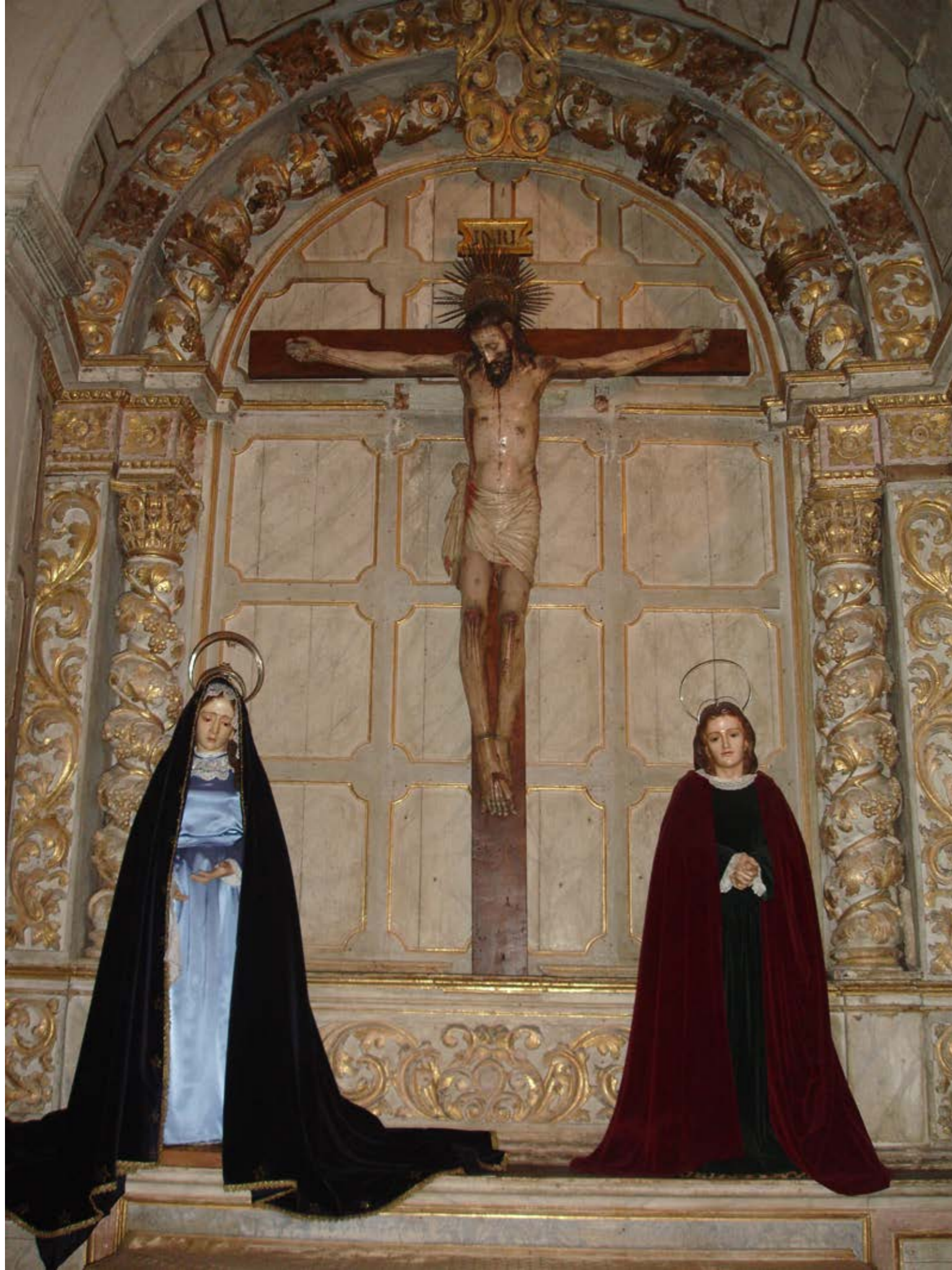


Fig. 1 - *Calvário*, igreja de S. Sebastião, em Lagos (2ª metade do séc. XVI) (foto RV).

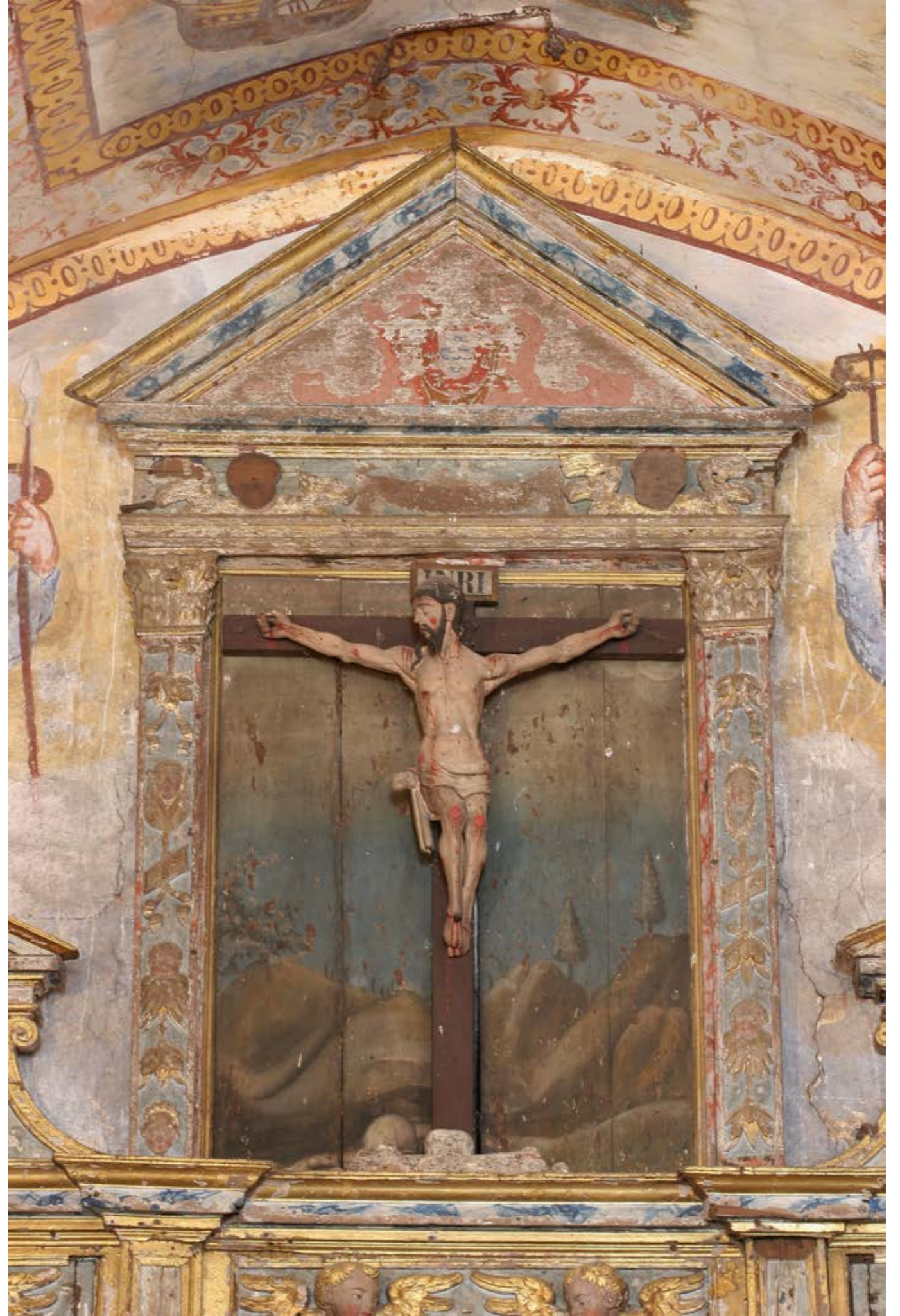


Fig. 2 - *Cristo crucificado*, retábulo-mor do Santuário da Boa Nova (Terena) (Jaques de Campos, atrib., 1565 - 1570) (foto Artur Goulart / Arquidiocese de Évora).

A procura do rigor anatómico e iconográfico está presente no texto do autor de *Diálogos de Roma*, para quem a “escultura ou estatuária [...] não é outra coisa senão a mesma pintura” (Holanda, 1955: 37). Tendo registado a opinião de Miguel Ângelo de que só os santos podem representar Cristo convenientemente, inspirados pelo Espírito Santo (cf. Holanda, 1955: 74), ele mesmo defendeu que a imagem do Crucificado está dotada de grande inefabilidade, sendo difícil de criar artisticamente (cf. Holanda, 1918: 127). Sabemos, ainda assim, que o artista não deixou de registar os traços do Redentor. Conquanto desconheçamos se, entre as esculturas em barro que produziu, sobretudo durante a sua aprendizagem (cf. Holanda, 1918: 152), alguma representaria Jesus no seu sofrimento, temos à nossa disposição as páginas do seu livro *De Aetatibus Mundi Imagines*, onde deixou patente o modo como concebeu a recriação de Cristo sofredor.

Dada a sua ligação aos Jerónimos e à Casa Real, não é de rejeitar a hipótese fortíssima de um seu desenho ter inspirado ou orientado a concepção do magnífico Cristo do coro-alto do Mosteiro de Santa Maria de Belém esculpido em 1550/51 por Philippe Bries, certamente a pedido do Infante D. Luís (cf. Moreira, 1989: 10-11). O rosto dessa obra basear-se-á num modelo romano copiado por Holanda durante a sua presença na *Cidade Eterna*; revela não só “magestade”, mas também a serenidade, a modéstia, a formosura, a gravidade, a graciosidade, a benignidade e a justiça que, na sua opinião, deveriam estar sempre evidentes na “imagem altíssima de Nosso Senhor Jesu-Christo” (Holanda, 1918: 126-127) (Fig. 3).



Fig. 3 - *Cristo crucificado*, coro-alto do Mosteiro de Santa Maria de Belém, em Lisboa (Philippe Bries, 1550/51) (foto RV).

A influência dessa escultura cimeira está ainda por aquilatar em pleno. Sabemos, pelo menos, que o seu vulto apresenta todos os valores que Holanda sublinhou como imprescindíveis nas imagens do Redentor. cremos, todavia, que depois dessa estátua – onde o rigor anatómico se alia à tensão corporal, exprimindo em simultâneo o abandono na cruz do Filho do Homem, a consumação na morte da sua missão redentora e a perturbação cósmica que sucedeu àquele acontecimento magno – não mais a escultura da Paixão seria a mesma entre nós.

A perturbadora vanguarda representada pelo Cristo hieronimita de Bries não reduziu, contudo, a uma única linha a complexa tapeçaria evidenciada pela imaginária portuguesa da Paixão. Por

muito tempo, continuariam a coexistir por cá atavismos estéticos e peças de vanguarda. Na escultura passionista lusa verifica-se, inclusive, um movimento pendular entre um classicismo radicado no Renascimento e uma atitude anticlássica que, nas proporções corporais e noutros pormenores artísticos e icónicos, acabaria por recuperar cânones vigentes durante a Idade Média. Há ainda a persistência, mesmo em lugares denunciadores de uma vanguarda arquitectónica, de peças retardatárias ou recuperadas de outro tempo estético. Tal sucede, por exemplo, com o Crucificado pétreo que preside à Capela da Onze Mil Virgens, de Alcácer do Sal (Fig. 4), ainda luso-flamengo num lugar de culto renascente.



Fig. 4 - *Cristo crucificado*, capela das Onze Mil Virgens, Convento de Santo António, em Alcácer do Sal (meados do séc. XVI?) (foto Arquidiocese de Évora).

As esculturas produzidas nesse tempo longo – submetidas a uma mesma função, embora com matizes distintos, dependentes de contextos comunitários, familiares ou individuais – serviram não só para assinalar “os passos [que] se andaõ na Quaresma” (Deos, 1618), mas também para auxiliar os exercícios de “meditação visível” de Cristo através da “composição vendo o lugar” (Loiola, 2016: 47). O propósito primeiro dessas obras terá sido sempre trazer “esculpida na memoria” a dolorosa e “afligida paixão de Deos eterno” (Frei Agostinho da Cruz in Deos, 1618), procurando venerá-la e dela tirar lições destinadas a uma mudança de vida.

A capacidade didascálica dessa estatuária não apagou, no entanto, a mestria artística da sua execução. Se um Philippe Bries (assim assinava!) fez o que fez apenas para “aver dinheiro” (cf. Flor, 2008) – e de muitos outros escultores desconhecemos por completo as suas convicções –, certo é que deram respostas eficazes e eloquentes aos anseios dos comitentes, em tantos casos colaboradores activos na concepção das peças (cf. Gonçalves, 2013: 8). O decoro reformista – nem sempre sinónimo de fechamento – e o contacto assíduo com fontes gravadas e com obras de arte estrangeiras e/ou importadas, aliados a um intercâmbio frequente entre artistas dos dois lados da fronteira (apagada, aliás, durante os sessenta anos de união ibérica) criaram moldes a partir dos quais foi produzida uma imensidade de obras nunca antes verificada. Classicismo e anticlassicismo colaboraram no povoamento de igrejas, conventos, celas monásticas, ermidas, oratórios, encruzilhadas ou recantos domésticos com esculturas

passionistas que, bem vistas nos seus contextos, na sua localização e no seu usufruto, procuraram concretizar (às vezes inconscientemente) os desideratos definidos pelo fundador da *Devotio Moderna* e pelos seus imediatos seguidores.

A observação dessas estátuas não deve ser apressada. Foram esculpidas como estímulos mnemónicos de uma prolongada meditação e meios intermediários de comunicação orante. Verifica-se toda uma codificação que é preciso considerar no seu entendimento como ícones. Se, por exemplo, os pés se cruzam, tal indica que a imagem valoriza a justiça e a equanimidade do Salvador, seguindo prescrições medievais vigentes no Norte da Europa (cf. Panofsky, 2012: 124) que subsistiriam nas esculturas passionistas lusas pelo menos até finais do século XVI. Quando Cristo Se apresenta apenas com a orelha esquerda descoberta, inclinando o crânio para direita, estamos perante uma evidência da Sua benignidade, disposta a ouvir as súplicas dos crentes. A insistência em imagens serenas do Nazareno (antes e depois da crucifixão) recorda, por seu turno, o modo como padeceu sem desesperar, surgindo assim como *Christus Patiens* – sofredor e paciente. Tais ditames – e outros que não é possível elencar neste espaço limitado – reflectir-se-iam na disposição do corpo supliciado do Crucificado que, nessa época, prima por uma aproximação à simetria axial, quantas vezes apenas quebrada pela inclinação da cabeça (Fig. 5 e 6) e pela laçada lateral do cendal (esvoaçante, quando se trata de indicar, à maneira setentrional, a tempestade que sucedeu depois da morte de Jesus).

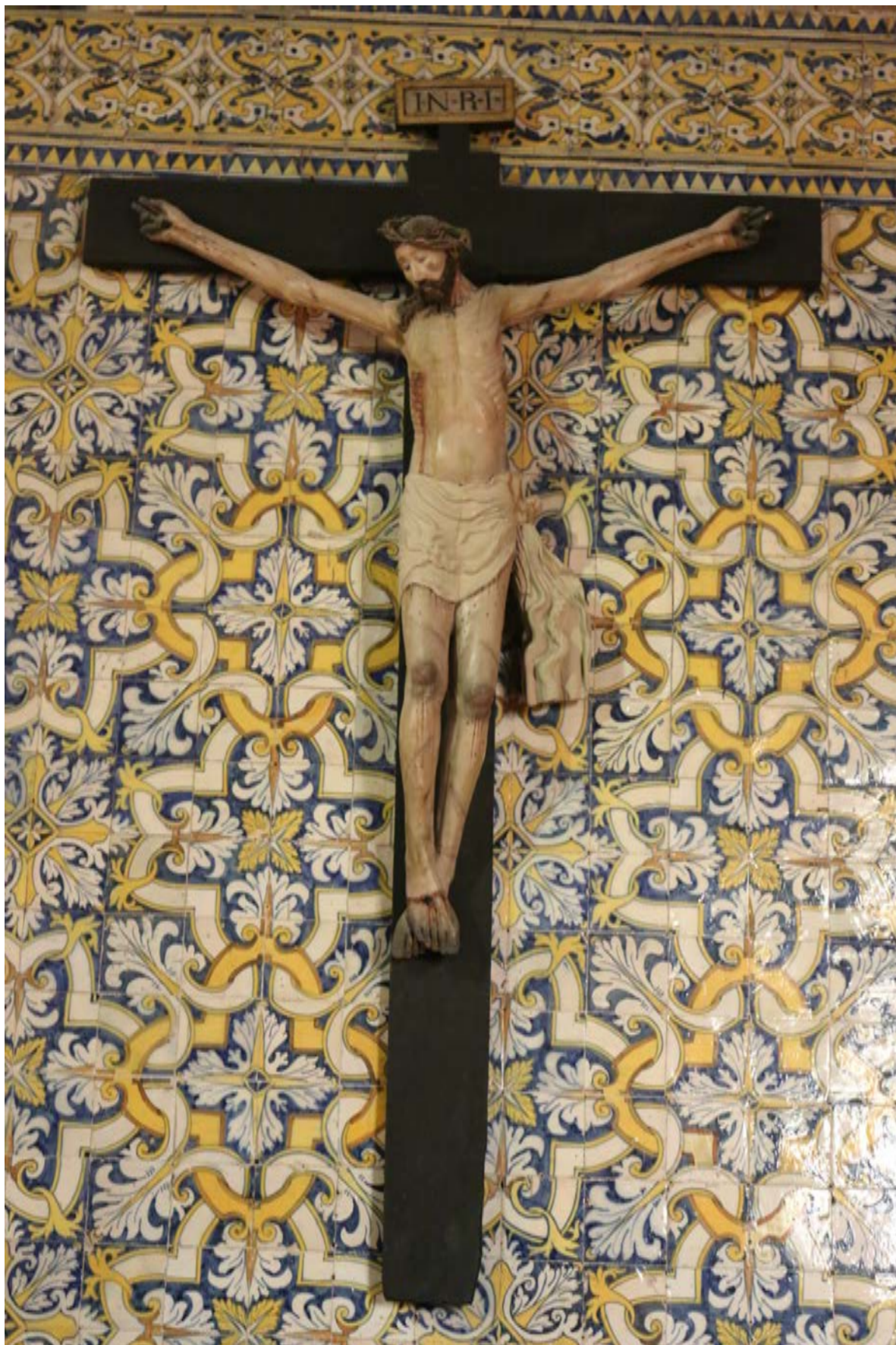


Fig. 5 - *Cristo crucificado*, igreja do Salvador (Torres Novas) (Estácio Matias, atrib., c. 1578) (foto Eva Neves / Diocese de Santarém).

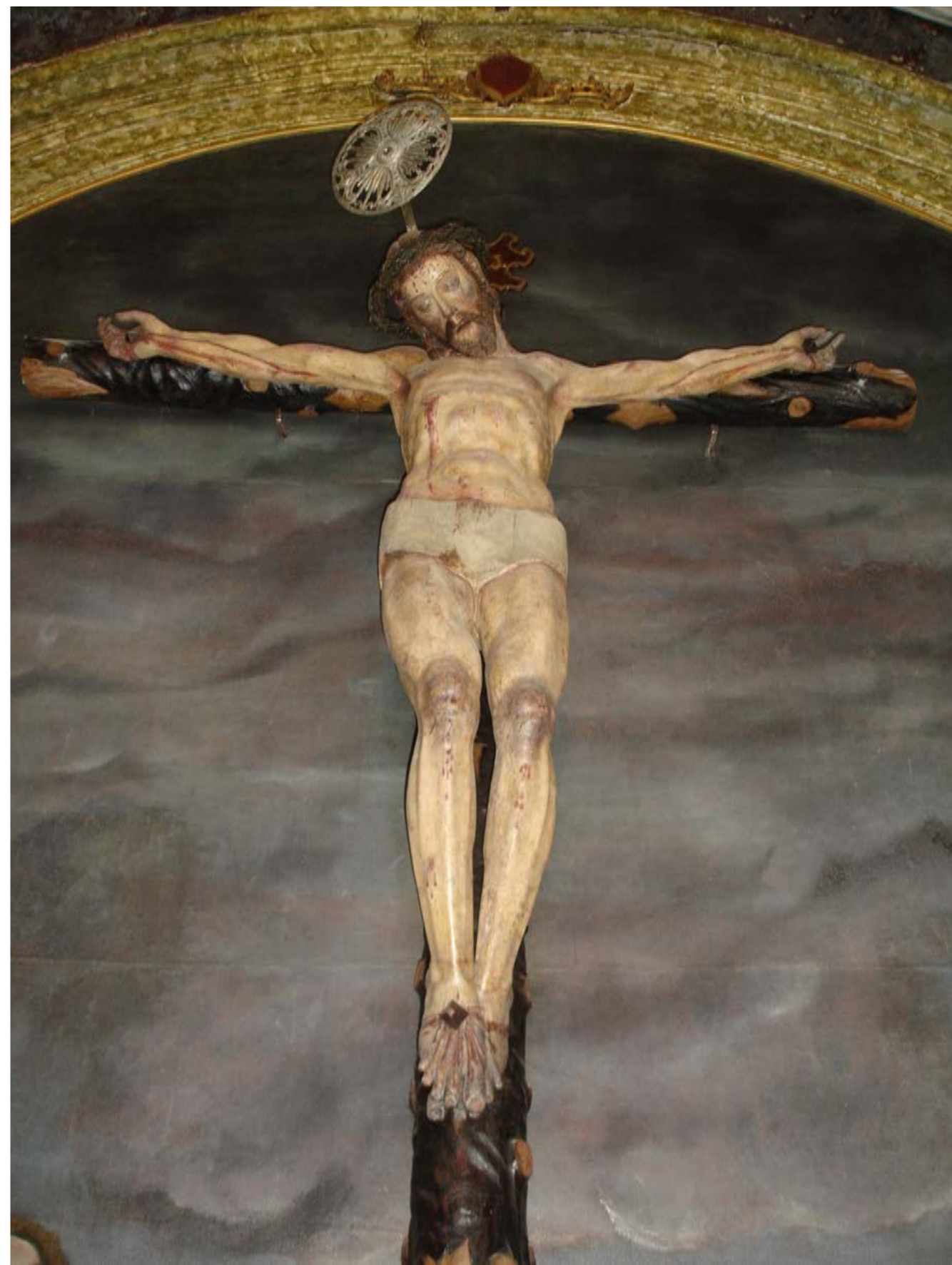
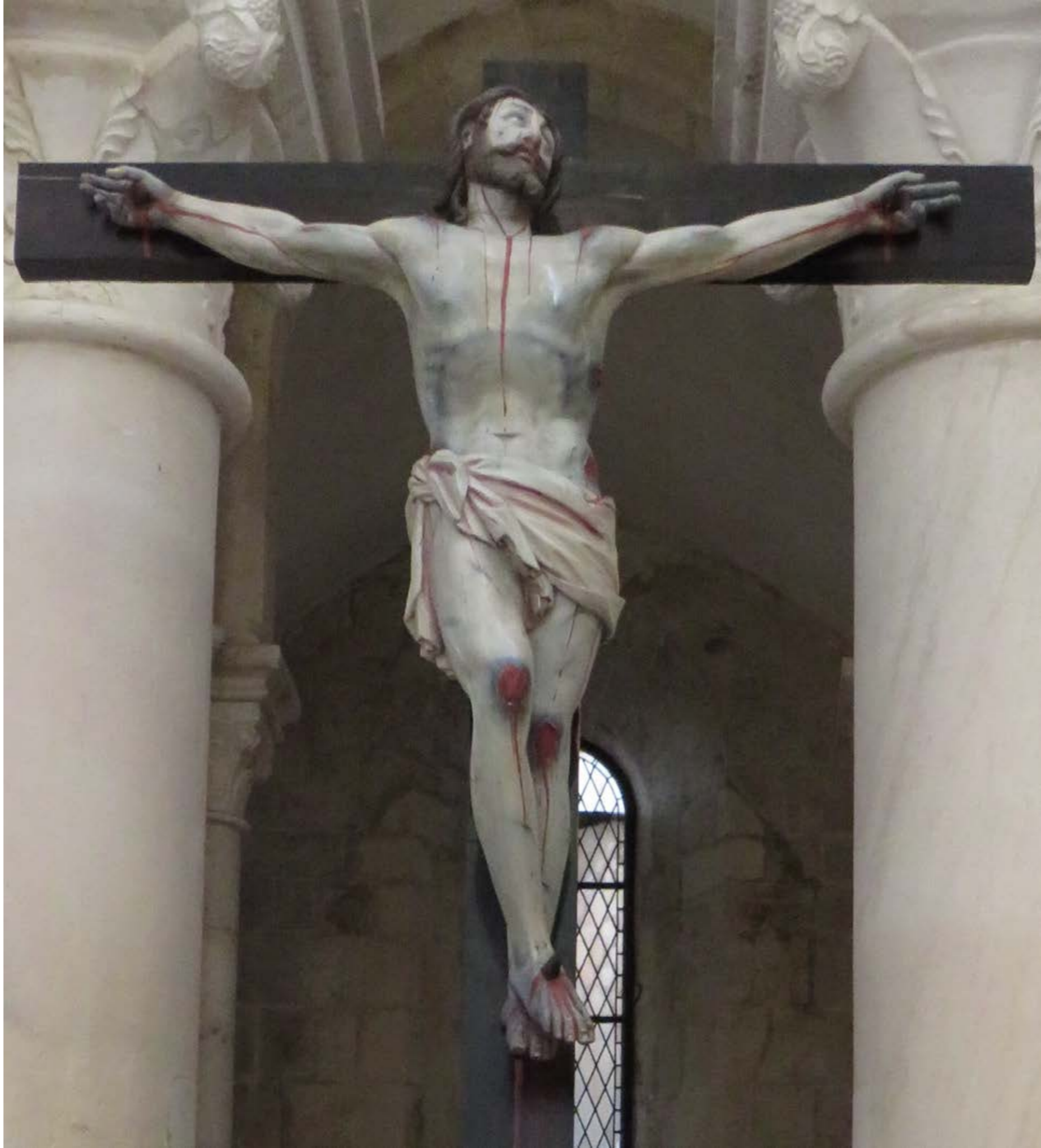


Fig. 6 - *Cristo crucificado*, Calvário, em Portalegre (séc. XVII, 1º quartel) (foto RV).

Bem menos frequentes são, por seu turno, as esculturas em que Cristo inclina a cabeça para trás e vira os olhos para o Pai. Quando tal sucede no período em apreço (lembrando a angustiada interpelação que dirige a YHWH), são peças que denunciam uma maior erudição e *aggiornamento* estético, sublinhando sobremaneira a humanidade compassiva do Sofredor. Tal é o caso, por exemplo, do enorme e belo Crucificado que preside ao presbitério do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (Fig. 7), a cuja concepção não foi indiferente um modelo de

Miguel Ângelo, gravado por Giulio Bonasone. Se essa figuração se torna mais habitual a partir de finais do século XVII e sobretudo no século XVIII, durante a vigência acentuada dos cânones reformistas acolheu pouca preferência dos comitentes lusos. Quando existem, essas esculturas são frequentemente obra de artistas estrangeirados ou estrangeiros. Veja-se, por exemplo, o Crucificado de São Domingos de Benfica, saído da mão de Manuel Pereira, cerca de 1636.



Se há *punctum saliens* evidente na escultura passionista portuguesa produzida entre meados do século XVI e meados de seiscentos é a sua contida melancolia. Tal chegou a ser apreendido como um traço dominante dos Cristos portugueses, contrapondo-se ao Nazareno espanhol, imbuído de evidente sofrimento atroz (cf. Unamuno, 2006: 54). Nessa estatuária lusa, o drama expresso muito raramente se expande numa gestualidade histrionica, em corpos retorcidos ou numa efusão sentimental patética. Verifica-se uma postura apolínea

perante a dor, apagando-se quase por completo o seu carácter trágico, que nunca dispensaria a dimensão dionisiaca. É raro encontrarmos em Portugal imagens passionistas dessa época que não mostrem um Cristo conformado com a vontade do Pai, nisso sendo acompanhado por todos quantos Lhe eram próximos; mesmo as esculturas que representam a agonia no Gethsemani nunca abdicam da serenidade, ainda que possuam um rosto lacrimajante (Fig. 8). Nem as Pietás escapam a essa norma (Fig. 9 e 10).

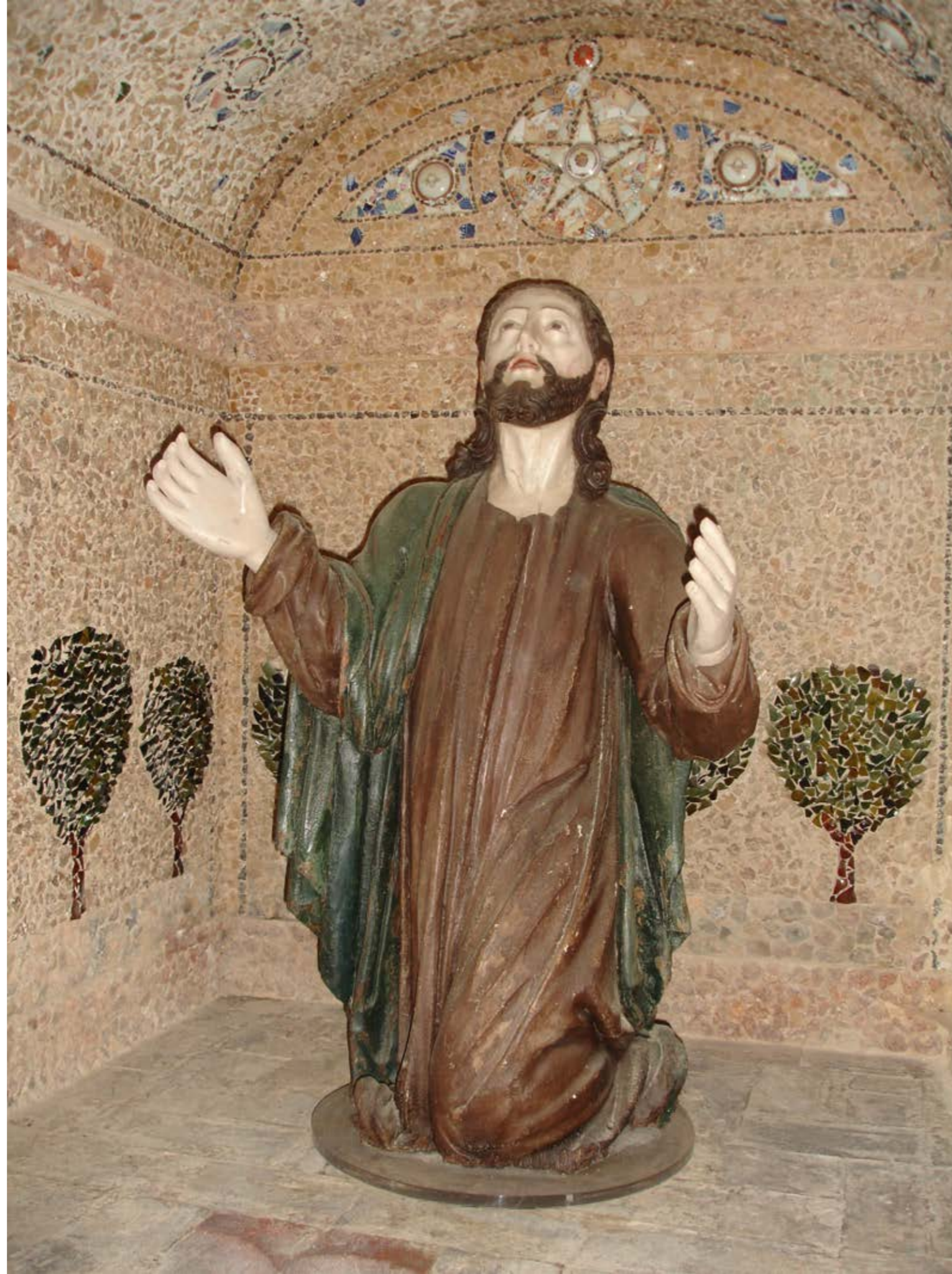




Fig. 9 (à direita) - Nossa Senhora da Piedade, igreja matriz de Odesseixe, conc. Aljezur (c. 1565) (foto RV).

Fig. 10 (à esquerda) - Senhora da Penha, ermida da Senhora da Penha, em Castelo de Vide (c. 1570) [escultura em paradeiro incerto] (foto de autor desconhecido, anos 1970).

Esse modo de exprimir foi profundamente tridentino, embora já fosse defendido entre nós antes da conclusão do Concílio, em 1563, sobretudo em círculos eruditos, imbuídos de uma *idea* neoplatónica. Estamos perante o que se poderá chamar um recolhimento escultórico, reflexo eloquente do recolhimento amoroso e orante tão defendido entre nós por reformadores franciscanos. Trento daria força dogmática ao que já fora pensado. Se, em Espanha, esses princípios foram rapidamente transcendidos, com uma vitória clara dos sentidos sobre a razão, entre nós a “religión del espíritu” parece ter prevalecido durante mais algum tempo (cf. Sevilla, 1998: 670 – 671).

Portugal foi dos primeiros países a fazer publicar, com força de lei, os decretos saídos do Concílio de Trento. Na sua aplicação, tiveram papel determinante não só alguns padres conciliares especialmente notáveis, mas também personalidades dominadoras como um Cardeal-Infante D. Henrique. A reforma da Igreja portuguesa iniciou-se, porém, na década de 40 do século XVI, sobretudo com a criação de novos bispados (Leiria, Miranda e Portalegre), visando aproximar os prelados dos fiéis. Os primeiros bispos dessas dioceses teriam especial cuidado na difusão dos cânones conciliares, antecipando inclusive alguns deles.

Antes e depois desses 18 anos em que Roma traçaria a sua reforma, nas artes foi-se impondo um caminho de austeridade, hieratismo e depuração. Na verdade, “todas as disciplinas estavam unidas pelos mesmos princípios e pela mesma ideologia”, sendo a escultura vista como “coisa mental” que teria, necessariamente, de opor-se aos cânones setentrionais (Dias, 1995: 10-12), de modo a garantir a prevalência de uma arte romanista. A imponente das figuras e dos seus contextos privilegia linhas de acentuada verticalidade que, ao cruzarem-se, inscrevem arestas desafiadoras que interpelam e incomodam o observador. As figuras são deliberadamente distorcidas e alongadas nos seus cânones de representação – o que as desnatura e afasta, tornando-as mais próximas do sagrado e do divino. O esquematismo de muitos corpos e a postura das cabeças e dos olhares sublinha a heroicidade das virtudes e dá relevo à audácia e à coragem, como valores imprescindíveis na luta contra as heresias e outros desvios doutrinários. Prevalecem em público manifestações escultóricas que representam a majestade, a fortaleza e a justiça e, a seu lado, em privado, outras que acentuam a contenção, a interioridade e, quase sempre, uma indistigável melancolia,

mesmo quando se trata de expurgar a vaidade humana, valorizando a humildade e a penitência. Aplicando às artes plásticas dois termos provenientes da linguística saussuriana, podemos afirmar que nesse tempo o pêndulo artístico se dirigiu para o lado do significado, secundarizando ou subordinando o significante. Fosse qual fosse a via reformista do Cristianismo, nessa altura tem-se sobretudo consciência do importantíssimo papel da imagem na propagação das ideias religiosas (cf. Ceballos in Sebastian, 1981: 10).

Nem sempre bem assimilada de um ponto de vista intelectual, mas adaptando-se a muitas práticas da piedade popular, a devoção contida e intelectualizada à *passão* de Jesus de Nazaré tornou necessária a emergência de verdadeiras empresas de produção escultórica, sediadas tanto em centros artísticos quanto em urbes periféricas, de menor dimensão. Algumas imagens serviriam apenas como instrumentos de instrução catequética ou de recordação; outras tomariam um carácter icónico, atraindo movimentos de intensa devoção que, nalgumas localidades, chegaram aos nossos dias (Fig. 11, 12 e 13).

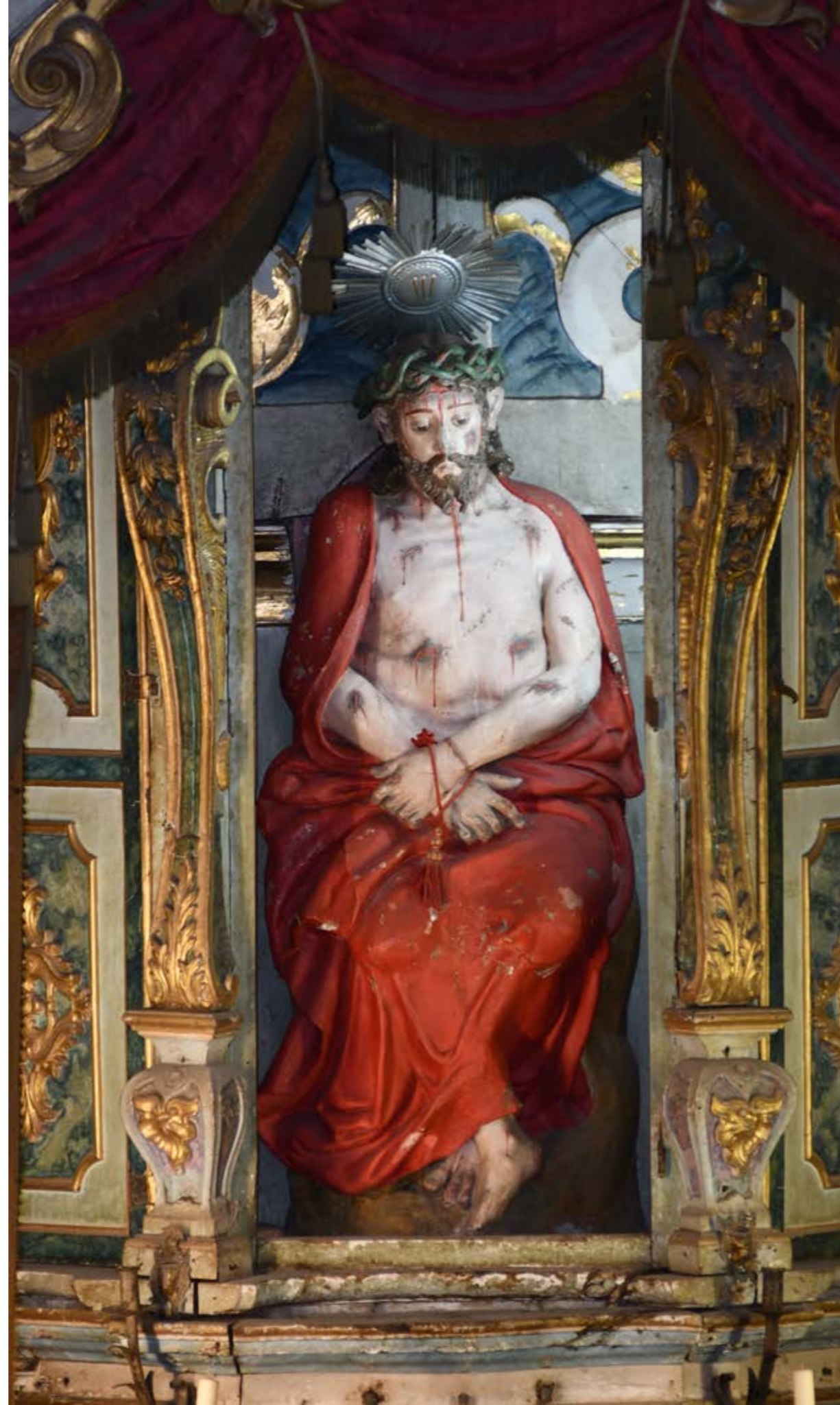


Fig. 11 - *Senhor Jesus do Bonfim*, igreja do Senhor do Bonfim, em Portalegre (séc. XVII, 1º quartel) (foto Manuel Isaac Correia).



Fig. 12 - *Senhor dos Aflitos*, igreja paroquial de Vale Figueira (Santarém) (séc. XVII, 1º quartel) (foto RV).



Fig. 13 - *Senhora da Piedade*, igreja da Piedade (Santarém)
(séc. XVII, 1º quartel) (foto Eva Neves / Diocese de Santarém).

Se no início do século XVI era ainda raro encontrar nas igrejas representações da Paixão, sobretudo nos espaços de culto mais modestos, além das cruzes processionais e dos Calvários pintados sobre os arcos das ousias, a partir de meados da centúria tal cenário mudaria por completo. Deve, todavia, assinalar-se que, ao mesmo tempo em que se verifica um incremento da edificação de igrejas memoriais reproduzindo o Gólgota, a localização nos templos dos Crucificados e de outras esculturas passionistas nunca deixou de ser secundária. Raramente encontramos essas estátuas nos altares principais, mas apenas em capelas laterais ou colaterais, ligadas a confrarias laicas ou a contextos funerários (o que evidencia bem o seu estatuto, indissociável de uma religiosidade íntima e muitas vezes privada).

Um sem número de textos orientaria directa ou indirectamente os pormenores dessas imagens, dando aos comitentes e aos escultores normas iconográficas, quantas vezes sibilinas. Tal estratégia, decorrente dos textos conciliares e propagada pelas constituições nascidas nos vários bispados portugueses, deixaria pouca liberdade aos artistas, que se viam obrigados ao papel de cocriadores ao lado de quem lhes encomendava as

peças. É certo que os mecanismos de controle, previstos na sessão XXV do Concílio de Trento, espartilharam a criação artística. As obras passionistas que povoam os lugares de culto e de cultura portugueses demonstram, não obstante, o quanto é possível introduzir subtis subversões nos cânones impostos. Não se pode esquecer o intercâmbio de ideias e de formas que nunca deixou de existir (Fig. 14), sobretudo com a abolição das fronteiras durante sessenta anos. Aqui e ali, em Portugal, foram semeadas obras hispânicas e italianas (ou imbuídas desse espírito) que instaurariam a pouco e pouco um tempo barroco na nossa escultura. A esses gérmes de mudança não foi alheia a influência da arte de Gregório Fernández e dos mestres de Valladolid, bem como a de outros centros culturais.

A Espanha chegaram também artistas portugueses e alguns deles por lá ficaram, como Manuel Pereira ou Francisco Morato. Enxertaram nos lugares por onde passaram a serenidade apolínea e melancólica dos *Cristos portugueses*. Adaptando-se ao naturalismo procurado pelas clientelas castelhanas, não deixaram de exprimir do outro lado da fronteira os valores da melhor escultura passionista do Portugal seu contemporâneo: a sobriedade e um “sereno equilíbrio” (Vizuete, 1994: 287).



Fig. 14 - *Cristo preso à coluna*, Convento de Santa Maria da Arrábida (Azeitão) (séc. XVII, 1º quartel) (foto João Reis Ribeiro).

Referências bibliográficas

Bancel, Silvia Bara (2017) – “Les Institutions Spirituelles: moyen de diffusion de la mystique rhénane en Espagne ou passage vers la Devotio Moderna?”. *Mystique Rhénane et Devotio Moderna*, dir. Marie-Anne Vannier, Paris, Beauchesne Éditeur: 151 – 185.

Carvalho, Maria João Vilhena & Correia, Maria João Pinto (2009) – *A Escultura nos Séculos XV a XVII (Arte Portuguesa – Da Pré-História ao Século XX*, coord. Dalila Rodrigues, vol. 7). S/l, Fubu Edições.

Deos, Frei Rodrigo de (1618) – *Tratado dos Passos. Que se andão na Quaresma [...]*. Lisboa, por Pedro Craesbeeck.

Dias, Pedro (1995) – *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese*. Coimbra, Minerva Editora.

Erasmus, Desiderius (2008) – *Modo de Orar a Deus*. Porto, Publicações Maitreya.

Flor, Pedro (2008) – “Novos Dados sobre o Escultor Renascentista Filipe Brias”. *ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, nº. 11: 66 – 73.

Gonçalves, Carla Alexandra (2013) – “A encomenda e o mecenato artístico quinhentista – O caso dos encargos escultóricos na cidade de Coimbra”. *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*, n.º 7: 6 – 13.

Groote, Gérard (1998) – *Lettres et traités*. S/l, Brepols.

Holanda, Francisco de (1918) – *Da Pintura Antigua*. (Ed. Joaquim de Vasconcellos), Porto, Renascença Portuguesa.

Holanda, Francisco de (1955) – *Diálogos de Roma*. (Prefácio e notas de Manuel Mendes), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

Loiola, Santo Inácio de (2016) – *Exercícios Espirituais*. Braga, Editorial A. O..

Mâle, Émile (1972) – *L’ Art Religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle, Étude sur l’ Iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Librairie Armand Colin.

Moreira, Rafael (1989) – “O Cadeiral dos Jerónimos”. *O Rosto de Camões e outras imagens* [catálogo], Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses: 6 – 11.

Pacheco, Francisco (1871) – *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*. Madrid, Librería de D. Leon Pablo Villaverde.

Panofsky, Erwin (2012) – *La Vie et l’ Art d’ Albrecht Dürer*. S/l, Éditions Hazan.

Plazaola, Juan (2010) – *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Sebastián, Santiago (1981) – *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Editorial.

Sevilla, Francisco Javier Campos y Fernández de (1998) – “Religiosidad popular extremeña en la época de San Pedro de Alcántara, y otros aspectos generales de Extremadura según las ‘Relaciones Topográficas’ de Felipe II”. *San Pedro de Alcántara, Hombre Universal (Congreso de Guadalupe, 1997)*, Madrid, Ediciones Guadalupe: 663 – 691.

Unamuno, Miguel de (2006) – *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid, Alianza Editorial.

Vizute, Francisco Tejada (1994) – “La temprana irrupción del clasicismo siescientista en la Baja Extremadura y la propuesta retablistica de Francisco Morato y Salvador Muñoz”. *Actas del X Congreso del CEHA [Comité Español de Historia del Arte*, Madrid, UNED, Departamento de Historia del Arte: 283 – 287.



