



Retábulos pétreos medievais. Encenações do sagrado.

Constitui hoje um truísmo, incessantemente repetido, dizer que estamos a viver na “civilização da imagem”. Tal, contudo, não invalida a conceção da Idade Média como criadora da civilização cristã das imagens. Com efeito, ao longo dos séculos medievais, o Ocidente conheceu um extraordinário desenvolvimento das formas plásticas, das práticas do culto a estas associadas e das reflexões teóricas em ordem a determinar a sua significação e fundamentar a sua legitimidade. Aos textos escritos e aos sermões pronunciados em público, acrescia então a encomenda de suportes visuais adaptados às igrejas e destinados a criar a encenação adequada ao desenrolar das cerimónias litúrgicas.

Desde a Antiguidade que a imagem, sempre presente na origem das religiões e da arte, foi tema crucial da reflexão filosófica. As palavras proferidas por Deus ao criar o homem, tal como

constam do versículo (1, 26 Génesis), “Façamos o homem, à nossa imagem e à nossa semelhança”, inscrevem a “imago” no fundamento da antropologia cristã e suscitam a questão do papel por estas desempenhado na conceção cristã do drama da história humana.

O Cristianismo afirmou-se, desde os seus primórdios, como uma religião do livro e fez residir na escrita o fundamento da legitimidade do discurso cristão e do poder dos clérigos. Por conseguinte, as imagens começaram por ser olhadas com desconfiança e alvo de episódios de iconoclastia. Contudo, foram-se lentamente afirmando nos modelos espirituais e na liturgia do Ocidente, de modo a servirem a narrativa da história sacra. Neste pressuposto, o Criador chegou a ser visto como imaginário, aquele que cria imagens, e a Criação como *imago mundi* (Fig.1).



IN PRINCIPIO

creavit d[omi]n[us] celum et terram; Terra aut[em] erat inanis et uacua. et tenebre erant sup[er] facie abyssi. et sp[iritu]s d[omi]ni ferebatur sup[er] aquas; Dixitq[ue] d[omi]n[us]; fiat lux: Et facta est lux; Et uidit deus lucem q[uod] est bona. et diuisit lucem a tenebris. appellauitq[ue] lucem diem. et tenebras noctem; Factumq[ue] est. uespere et mane. dies unus; **1**

Quod d[omi]n[us] dixit quoq[ue] d[omi]n[us]; fiat firmamentum in medio aquarum. et diuidat aquas ab aquis; Et fecit d[omi]n[us] firmamentum. diuisitq[ue] aquas que erant sub firmamento. ab his que erant sup[er] firmamentum; Et factum est. ita; Uocauitq[ue] d[omi]n[us] firmamentum celum. et factum est. uespere et mane. dies secundus; **2**

Dixit uero deus; Congregentur aque que sub celo sunt in locum unum. et appareat arida; factumq[ue] est. ita; Et uocauit d[omi]n[us] aridam terram. congregationeq[ue] aquarum appellauit maria; Et uidit d[omi]n[us] q[uod] est bonum. et ait; Germinet terra herbam uirentem et facientem semin. lignumq[ue] pomiferum faciens fructum iuxta genus suum. cui semin in semet ipso sit sup[er] terram; Et factum est. ita; Et produxit terra herbam uirentem et afferentem semin iuxta genus suum. lignumq[ue] faciens fructum. et habens semin quodq[ue] seminem secundum speciem suam; Et uidit d[omi]n[us] quod est bonum. factumq[ue] est. uespere et mane. dies tertius; **3**

Quod d[omi]n[us] dixit aut[em] d[omi]n[us]; fiant luminaria in firmamento celi. ut diuidant diem ac noctem. et sint in signa. et tempora. dies. et anno. et luceant in firmamento celi. et illuminent terram; Et factum est. ita; fecitq[ue] d[omi]n[us] duo magna luminaria. luminare maius ut p[ro]cederet dies. et luminare minus ut p[ro]cederet noctis. et posuit eas d[omi]n[us] in firmamento celi ut lucebant sup[er] terram. et p[ro]cederet dies ac noctis. et diuiderent lucem ac tenebras; Et uidit d[omi]n[us] q[uod] est bonum. factumq[ue] est. uespere et mane. dies quartus; **4**

Quod d[omi]n[us] dixit etiam d[omi]n[us]; Producantur aque repleantur anime uiuentis. et uolantia sup[er] terram. sub firmamento celi; Creauitq[ue] d[omi]n[us] cetere grandia. et omnem animam uiuentem atq[ue] motabilem. quam produxerant aque in species suas. et omne uolantia secundum genus suum; Et uidit d[omi]n[us] q[uod] est bonum. benedixitq[ue] eis dicens; Crescite et multiplicamini. et replete aquas maris. auisq[ue] multiplicentur sup[er] terram; Et factum est. uespere et mane. dies quintus; **5**

Fig.1 - Biblia de Souigny, Création du monde. Séc. XII. Médiathèque de Moulins communauté. MS-13. [Online] <http://www.bible-parole-et-paroles.com/2021/02/la-creation-du-monde.html>



Fig. 2 - Jean Fouquet, *La construction du temple de Jérusalem*. 1470-1475.
Paris, BnF - département des Manuscrits Français 247, Livre VIII, fol. 163.
[Online]: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452200r/f333.item>



Fig. 3 - Jean Fouquet, *La construction du temple de Jérusalem*. 1470-1475. Pomenor.

Na Idade Média o artífice que talhava imagens figurativas era designado imaginário. O termo escultor, usado para considerar o artista que trabalha especificamente em três dimensões, era praticamente desconhecido neste tempo. Aqueles que produziam figuras tridimensionais não se diferenciavam dos simples canteiros e a distinção entre escultor, pedreiro e arquiteto, só gradual e lentamente se foi afirmando no decurso do tempo (Fig. 2, 3 e 4).

O papel crescente que a Igreja foi dando às imagens no culto e na devoção, resultou da concepção de que estas exerciam um efeito considerado benéfico e determinante na imaginação dos fiéis, ajudavam a proclamar a mensagem evangélica e a despertar e alimentar a fé dos crentes, mais do que a simples palavra dos pregadores e a leitura dos livros, então acessível apenas a uma pequena minoria (Fig. 5).





Fig. 4 - Jean Fouquet, *La construction du temple de Jérusalem*. 1470-1475. Pomenor.



A “imago” medieval era muito diversa da imagem dos nossos dias, não só por representar os mistérios cristãos e dar um corpo ao divino invisível, mas também por torná-los presentes, a fim de os fazer conservar na memória e responder às necessidades do ensinamento da história sagrada.

O artista medieval, sem se submeter à mimesis da realidade que os seus olhos veem, serve-se dos objetos dessa realidade, como se fossem uma espécie de fórmulas para evocar uma outra realidade, essencial e invisível. As formas figurativas e as cores são concebidas mais como os índices de realidades invisíveis, que transcendem as possibilidades do olhar, do que como representação, no sentido habitual do termo, de tais realidades, embora possam, contudo, torná-las presentes.

O interesse do estudo das imagens medievais pelos historiadores, um domínio tradicionalmente da competência exclusiva da história da arte, tem vindo a reclamar uma colaboração alargada a outros domínios das ciências sociais, já admitida não apenas como necessária, mas também como potenciadora de resultados profícuos. Desde os anos 70 do século XX que as imagens na sociedade medieval têm sido objeto de um campo novo de estudos, responsável, nomeadamente, por criar conceitos como os de imagem-objeto

e de imagem-presença. Ligados a esta temática, incluem-se os contributos de Jacques Le Goff, Roland Recht, Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, Michel Pastoreau, Hans Belting, entre outros.

A partir sobretudo do século XI, a criação artística do ocidente viu eclodir um fenómeno impressionante, o regresso deliberado à escultura monumental e a sua colocação ostensiva na fachada das igrejas. A redescoberta da escultura em três dimensões levou os fiéis a olharem fascinados as personagens celestes que pareciam descidas à terra. A produção escultórica pétrea não parou então de crescer e, entre os séculos XIII e XIV, conheceu um incremento considerável, não apenas para alimentar as necessidades da arquitetura, mas também para responder à encomenda de tumulária, de imagens avulsas, bem como do mobiliário litúrgico das inúmeras catedrais e igrejas, entretanto construídas.

A escultura que integrava a arquitetura dos edifícios de culto subsistiu melhor às devastações do tempo do que a usada no mobiliário litúrgico, como por exemplo a dos retábulos. Neste caso, verificou-se o seu desaparecimento em larga escala, fruto de mudanças litúrgicas e eclesiais, bem como de atos de vandalismo e roubo.

Os retábulos, inexistentes na igreja primitiva, vieram fornecer aos escultores um espaço precioso de decoração. À semelhança dos frontais de altar começaram por ser compostos de uma alma de madeira coberta com folhas de ouro, prata ou outro metal, muitas vezes enriquecidos com esmaltes e cabochões (Fig. 6). Esta primeira tipologia de retábulos foi substituída, num período que corresponde, consoante as regiões, aos séculos XIII ou XIV, pela que usava a pedra como material preferencial. Em seguida, a madeira passou gradualmente a ser a grande escolhida, tendo-se produzido nos Países Baixos, na Alemanha, na França setentrional e na Península Ibérica grande número de retábulos em madeira dourada e policromada, que constituíram uma das criações artísticas mais originais do ocaso da Idade Média.

Durante longo tempo, a escultura medieval constituiu objeto de estudo quase exclusivo da história da arte. Concebida esta, de modo demasiado restrito, como história das formas e negligenciando a função específica da obra de arte. Ora, tal como defende Roland Recht, a análise comparativa entre duas esculturas, em termos estilísticos ou de evolução formal, é diferente da que introduz, na comparação, o lugar que ocupam no edifício sagrado, determinado pela função que nele exercem. A comparação também não é a mesma, quando se procura estabelecer a relação de cada uma das esculturas com os fiéis. Pois que, pela especificidade que comporta, interfere na escolha dos gestos ou da fisionomia da imagem. Importa, por isso, olhar as imagens não apenas em termos formais, iconográficos ou narrativos, mas também nas funções e usos que tiveram na longa duração em contextos religiosos, sociais, políticos e ideológicos em permanente renovação.

As imagens tridimensionais confrontam, no mesmo espaço que partilham, o homem biológico com o seu duplo plástico e definem o que Roland Recht designa de locus. Enquanto espaço onde corpos se encontram e interagem, o locus é essencial à perceção sensorial e intelectual da obra de arte e define-se também por nele se exercerem diferentes formas de vida social que, no caso do espaço sagrado, são ritualizadas.



Fig. 6 - Vuolvinio, Lado posterior do Altar de S. Ambrósio. Ca. 824-859. Basílica de Sant'Ambrógio, Milão. [Imagem disponível em]: <https://xdocs.pl/download/bersi-a-romnico-vuolvinio-987175mije8z?hash=509c5ba903895b50ecf4b94aa83c6453>

Em Portugal, apenas lograram chegar aos dias de hoje, raríssimos exemplares de retábulos pétreos góticos. Escolhemos, a título de exemplo, o retábulo de S. Jorge em luta com o dragão, que se pode admirar na Capela de Nossa Senhora da Piedade, em Eira Pedrinha, na freguesia de Condeixa-a-Nova (Fig. 7).

Trata-se de uma peça escultórica singular e de indiscutível valor artístico, que enriquece não apenas o património desta localidade de longuíssima antiguidade, mas também o panorama da escultura pétrea medieval no nosso país. Executado em alto relevo, no calcário friável designado por pedra de Ançã, com 1,21m de comprimento por 0,70m de altura, e vastos vestígios de policromia, o retábulo de S. Jorge continua a carecer de um investimento investigativo, que venha dar resposta a questões ainda brumosas e a permitir aprofundar o seu conhecimento.

Esta peça artística apresenta a particularidade, muito rara em exemplares deste tipo, de registar, na base, numa inscrição em gótico maiúsculo, o nome do promotor e a data em que foi feita a encomenda : GONCALO : PALMEIRO : MANDOU : FAZER : ESTA:OBRA:ERA:MIL:CCCC:XXX:VI:ANOS. Porém, continua a não existir unanimidade entre os investigadores, quanto a esta datação ser referente ao calendário hispânico e, por isso, ao ano de 1436, ou referente ao Nascimento de Cristo e, nesse caso, ao de 1398. A sua análise em termos formais continua também a suscitar dúvidas, nomeadamente a de ter ou não sido produzido pela oficina de João Afonso, o mestre do túmulo de Fernão Gomes de Góis, em Oliveira do Conde, datado de 1440.



O tema iconográfico do retábulo de Eira Pedrinha, o combate de S. Jorge com o dragão, tem aqui a primeira representação conhecida no nosso país, que acompanha a divulgação do culto a este Santo, entre nós, nos finais do século XIV. O combate sobrenatural é figurado numa cena única, enquadrada por muralhas, coroadas por ameias de onde assomam pequenas cabeças de figurantes que assistem à luta épica. Esta microarquitetura militar, que representa metaforicamente a cidade onde a cena se desenrola, contribui para dar expressividade à representação. Nela encontra figuração, S. Jorge, montado a cavalo, equipado de arneses e a empunhar a lança com que combate o dragão (Fig. 8). A seu lado, ocupa lugar a Princesa que, para libertar a sua cidade, estava prestes a ser sacrificada à fera. O tema surge complementado, à esquerda, por Santa Bárbara e, à direita, por S. Sebastião, inseridos em edículas, escavadas nas torres das muralhas e sustentadas por modilhões (Figura 9). O acrescento deste motivo ao tema principal terá visado reforçar, através do poder intercessor dos dois Santos, a luta pelo triunfo da fé cristã, simbolizada pela vitória de S. Jorge sobre o dragão.

O elevado investimento que representou ao promotor, não só o trabalho escultórico, mas também a policromia do retábulo, sabendo-se, por estudo recente, que nesta foram usados materiais dispendiosos, tais como ouro e vermelhão, leva a inferir que o retábulo tenha sido concebido para colocar sobre a mesa de um altar dedicado a S. Jorge. Todavia, as alterações a que o primitivo templo de Eira Pedrinha foi sujeito, particularmente através de restauros em 1723 e em 1934, dificultam a possibilidade de confirmar esta dedução. Na pequena capela de Eira Pedrinha, o retábulo de S. Jorge funciona hoje como uma espécie de estrutura de coroamento de um conjeturado retábulo que, em edícula quinhentista, alberga uma imagem de Nossa Senhora da Piedade, a quem a capela passou a ser dedicada. Este novo arranjo retabular, além de subverter a função para que foi criado o retábulo gótico, colocou-o a uma cota elevada, o que priva fiéis e visitantes da sua perceção sensorial e intelectual (Figura 10).

A qualidade plástica, bem como a raridade na nossa produção escultórica medieva, justificam a necessidade de estudar, mas também de valorizar o retábulo de S. Jorge a combater o dragão, da capela de Eira Pedrinha, designadamente através de uma colocação mais adequada à sua apreciação, tanto do ponto de vista plástico, como também do seu papel na edificação dos crentes e na encenação de cerimónias litúrgicas ritualizadas.





Fig. 9 (nesta página) - Santa Bárbara e a Princesa (pormenor do retábulo gótico de S. Jorge. Eira Pedrinha).
Foto C. A. Gonçalves.

Fig. 10 (página ao lado) - Retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora da Piedade (recomposição posterior).
Eira Pedrinha. Foto C. A. Gonçalves.

BIBLIOGRAFIA

Barroca, M. (2015). S. Jorge e o Dragão: uma escultura da oficina de Mestre João Afonso procedente de Marecos (Penafiel), *Portvgalia*, Nova Série, vol. 36, Porto, DCTP-FLUP, pp. 91-106.

Correia, V., Gonçalves, A. (1953). *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Coimbra*, Lisboa, Academia de Belas Artes.

Gil, F., Domingues, J. (2017). Estudo Material da Policromia do Retábulo de São Jorge Da Capela de Nossa Senhora da Piedade em Eira Pedrinha. In: *Actas das III Jornadas de Valorização do Património Cultural Material, Imaterial e Natural de Eira Pedrinha*. Condeixa-a-Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, pp. 24-31.

Gonçalves, C. A. (2015). Entre Tomar e Coimbra: (d)as reservas de escultura no Convento de Cristo. In: *Arquitetura e Ornamento em Tomar: Fixação e mobilidade, 1.º Colóquio do Convento de Cristo*. Convento de Cristo. Tomar. 30 de Outubro.

Recht, R. (1999). *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XI^e -XV^e Siècle)*. Paris: Gallimard.

Serrão, V. (2017). O Alto-Relievo de São Jorge, do altar-mor da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Eira Pedrinha: obra-prima da arte medieval na Região Centro de Portugal. In: *Actas das III Jornadas de Valorização do Património Cultural Material, Imaterial e Natural de Eira Pedrinha*. Condeixa-a- Nova: Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, pp. 22-23.



