

Capítulo 5

QUANDO A ARTE QUEBRA A FRONTEIRA: ALGUNS EXEMPLOS NA ESCULTURA DA DIOCESE DE BRAGANÇA-MIRANDA¹

Maria Emília Pires Nogueiro

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança

1. INTRODUÇÃO: OBJETIVOS; METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

Em 1961, Juan José Martín González publicou, em Espanha, o estudo *La huella española en la escultura portuguesa*. Já passaram mais de sessenta anos e o estudo da arte, no território transfronteiriço de Trás-os-Montes a que Martín González dedicou especial atenção, permitiu, entretanto, perceber mais relações entre ambos países e mais amplamente expandidas. No entanto, em Portugal continuam a ser escassos os estudos relativos às relações artísticas entre Portugal e Espanha, sobretudo no que concerne aos territórios de fronteira. Lançar novas pistas sobre estas relações artísticas e perceber se a fronteira constrói, efetivamente, uma rutura ou se, pelo contrário, estabelece uma continuidade nos ritmos e fluxos da linguagem artística são objetivos deste estudo.

Partindo da obra de Martín González é feita uma aproximação ao fluxo artístico transfronteiriço da região da terra fria trasmontana. As obras de arte escolhidas para este estudo são as esculturas de produção espanhola, com destaque para obras expostas em Bragança, Miranda do Douro e Mogadouro.

A metodologia de investigação privilegia a análise comparativa formal e iconográfica das obras que nos permite a aproximação às influências, modelos e narrativas evocadas. O contexto temporal definido é o século XVII, período marcado pela dinastia dos Habsburgos, guerra da Restauração e pelo início da dinastia dos Braganças. Neste contexto temporal os objetos escultóricos dependiam dos

1. Este trabalho enquadra-se no projeto *Frontera hispano-portuguesa: personas, pueblos y palabras (FRONTESPO-3P)*, financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Innovación (período 2019-2022, ref. RTI2018-095899-B-100).

encomendadores artísticos de então, (nobreza, clero secular, regular, confrarias, irmandades e burguesia). As esculturas enquanto ilustração da devoção constituem uma importante expressão das relações transfronteiriças não só na arte como também na forma de expressar e celebrar colectivamente a religiosidade.

2. ENQUADRAMENTO TERRITORIAL - O TERRITÓRIO TRANSFRONTEIRIÇO DO NORDESTE TRANSMONTANO

O espaço de fronteira definido neste estudo inclui os concelhos do nordeste transmontano de Bragança, Miranda do Douro e Mogadouro. O relevo acidentado das serras de Bragança caracteriza a raia seca da fronteira com a Sanabria e Aliste de Zamora. O planalto que se eleva em Mogadouro e Miranda do Douro é cortado abruptamente pelas escarpas do rio Douro que desenha a fronteira com Sayago e as Arribas do Douro, em Zamora e Vitigudino e Ledesma, já em Salamanca. Seca ou com água, a fronteira na terra fria do nordeste transmontano com Castela-Leão foi e continua a ser um espaço de relações sociais, económicas e conforme se verifica também artísticas.

3. ENQUADRAMENTO CONTEXTUAL - A ESCULTURA ESPANHOLA DO SÉCULO XVII NA RAIAS TRANSMONTANA

Em Portugal, quase toda a primeira metade do século XVII transcorre sob o domínio dos Habsburgos, Filipe I, Filipe II e Filipe III, (II, III e IV em Espanha). A anexação de Portugal no reino das Espanhas em 1580 vai provocar entre outras consequências a perda da centralidade de Lisboa então substituída pelas cidades onde a corte, ainda itinerante de Filipe I, se instalava. Esta deslocação de serviços promove dinâmicas na nobreza da corte portuguesa que, em muitos casos, saiu de Lisboa para os seus territórios rurais.

No território rural em estudo, o maior estaleiro de obras de arte desenvolvia-se em Miranda do Douro, onde, em 1545, D. João III estabeleceu a sede da recém fundada diocese e pouco depois se iniciara a construção da catedral. Está documentada a presença de vários autores de Castela-Leão no estaleiro de obras da

catedral de Miranda. Destaca-se neste conjunto de obras a escultura em relevo do retábulo-mor (imagem 1) executado entre 1610 e 1614 por entalhadores e escultores de Valhadolid - Juan de Muniategui, Gregorio Fernández e Francisco Velasquez, pintado e dourado mais tarde, em 1637, por Alonso Ramesal, de Zamora (Alves, 2000b: 429-528; Correia, 2009: 75-142; Dias, 1995: 92-96; Martín González, 1961: 16; Mourinho, 1984: 25-28; Rodrigues, 2005: 117).



Imagem 1. Retábulo da capela mor (pormenor do painel central)
Gregorio Fernández, (Francisco Velasquez, Juan de Muniategui)
Século XVII. catedral de Miranda do Douro

O retábulo da sé de Miranda é uma das obras que Martín González destaca no livro *La huella española en la escultura portuguesa*, sobretudo por se tratar de uma obra documentada de Gregorio Fernández, escultor que González considera que “ha influído más poderosamente en España en todo tiempo” (1961: 16).

Martín González destaca ainda, no território em estudo, a escultura de Madalena Penitente (imagem 2), exposta na igreja de Santa Maria (ou Nossa Senhora do Sardão), em Bragança como sendo o mais importante exemplo das influências espanholas em terras portuguesas.



Imagem 2. Madalena Penitente (pormenor do busto).
Atribuída a Juan Antonio de la Peña ou Juan de Ávila
Século XVII, Igreja de Santa Maria, Bragança

Refere ainda que, apesar de ser uma cópia da obra de Gregorio Fernández, supera a obra original. O autor destaca a improvável autoria de Gregorio Fernández afirmando, porém, que se trata de uma escultura das oficinas de Valhadolid (Martín Gonzalez, 1961: 29, 30). Azevedo (2000) também relaciona a escultura às oficinas de Valhadolid e afirma a proximidade com a Madalena de Gregorio Fernández. Ferreira-Alves (2003: 751) regista a atribuição da escultura a Pedro de Mena, autor sevilhano e colaborador de Alonso Cano. De facto, apesar da iconografia da escultura de Bragança seguir o modelo criado por Pedro de Mena em estudos mais recentes, Javier Baladrón Alonso refere que

(...) hemos de considerar como obra vallisoletana la estupenda Magdalena que Martín González dio a conocer en la iglesia de Santa María da Assunção o de Nossa Senhora do Sardão de Bragança (Portugal). Fechada a finales del siglo XVII, su autoría se la disputan Juan Antonio de la Peña (ca.1650-1708) y Juan de Ávila (1652-1702), que a la sazón fueron suegro y padre de Pedro de Ávila (Baladrón Alonso, 2019: 362).

Juan Antonio de la Peña e Juan de Ávila são, atualmente, os escultores de Valhadolid que a historiografia faz corresponder com a produção da escultura de Madalena Penitente de Bragança.

Além do retábulo da Sé de Miranda e da Madalena Penitente, Martín González não refere mais nenhuma escultura de produção espanhola no nordeste transmontano, no decurso do século XVII.

Tradicionalmente, a historiografia da arte portuguesa destaca, no Portugal de seiscentos, o desenvolvimento da arte sob os princípios da lição tridentina e como cenário político e social os quase trinta anos das guerras da Restauração (1640-1668) da independência do domínio dos Habsburgos. No capítulo da escultura do século XVII é o estaleiro do mosteiro de Alcobaça (Santos, 1950: 55-57; Smith, 1963: 56) que se assume como o principal centro difusor não só da escultura em madeira ou em barro, (em detrimento da pedra das oficinas renascentistas de Coimbra), mas também dos ideais tridentinos que reforçavam o valor do conteúdo sobre a forma. Mais recentemente, Natália Ferreira Alves (2003: 735-756), José Pereira (2009: 7-136) sublinharam a importância, no norte do país, das oficinas de Braga e do Porto na reverberação desses mesmos valores. Sob as imposições do Concílio de Trento, o forte sentido evangélico posto nas imagens privilegiava a carga narrativa das formas em detrimento da estética que as constituía (Pereira, 1995: 21-49; Pereira 2009: 120-136; Serrão, 2014: 103-108).

Neste contexto, os aspetos simbólicos dos atributos iconográficos que mais facilmente traduzem a devoção que a escultura ilustrava eram valorizados em detrimento da verosimilhança na anatomia ou da expressividade dos gestos. No século marcado pela guerra da Restauração, quase toda a escultura portuguesa se apresenta com gesto e expressividade contida, sumário tratamento dos detalhes anatómicos, coberta com panejamentos pesados e pregas regulares a imporem estaticidade. A forma sumária é contraposta à potente carga simbólica e iconográfica das esculturas. Destaca-se também, neste contexto, a preferência pelas representações de santos de origem portuguesa seguindo os princípios nacionalistas das encomendas pós-Restauração (Pereira, 1995: 11-49).

Mas ainda antes de João IV conseguir restaurar a independência de Portugal, no território de fronteira em estudo, as elites de poder encomendavam obras nas oficinas de Valhadolid. Conforme ilustram as já estudadas obras do retábulo da sé de Miranda do Douro e de Madalena Penitente na igreja de Santa Maria em Bragança, esta última encomendada já no contexto da pós-Restauração.

Além das obras identificadas por Martín González e registadas na historiografia ainda se mantêm a culto várias esculturas que, pese embora a ausência documental que nos permita aferir com certeza a produção das oficinas de Valhadolid, a proximidade formal e iconográfica dá-nos fortes indicações dessa possível proveniência. Deste conjunto de obras destacamos em Mogadouro três importantes esculturas, todas encomendadas em Espanha já depois do domínio dos Habsburgos. Começamos com a escultura de São Caetano (imagem 3) exposta na igreja do antigo convento franciscano.



Objeto\Documento:	Escultura de vulto redondo
Datas:	segunda metade do século XVII.
Oficina:	Valhadolid (Castela-Leão).
Técnica\Materiais:	Escultura talhada em madeira, policromada e estufada.
Iconografia:	Hábito religioso (Teatinos); Coração.
Dimensões;	
Altura:	130 cm
Largura:	70 cm
Profundidade:	57 cm
Estado de Conservação:	Razoável; apresenta-se estável, mas com forte desgaste na policromia e estufagem; são visíveis marcas de infestação de inseto xilófago. Apresenta sinais de repinte na carnação do rosto.

Imagem 3. São Caetano, igreja do convento franciscano, Mogadouro

A figura de vulto pleno está cuidadosamente esculpida impondo-se visualmente pela teatralidade do gesto. O cuidado é exposto também no naturalismo do rosto largo com contornos simétricos e bem definidos, olhar elevado e expressão grave. Eleva ambos braços, ligeiramente assimétricos, com uma gestualidade dinâmica que reforça a torsão do corpo sugerida no contraposto. A mão direita sustém com elegância um coração, a mão esquerda reforça a teatralidade do gesto com a palma voltada para o observador. O coração ou um livro, um lírio ou o Menino Jesus são atributos iconográficos de São Caetano, fundador da congregação de clérigos regulares conhecida por Teatinos (aprovada em 1524), (Carmona Muela, 2008: 79-81; Réau, 1997: 289, 290). A ampla veste que o cobre tem um potente efeito plástico conseguido com pregueados grossos e vincos profundos e ondulados. Conforme proposta de 2015 (Nogueiro, 2015: 609-610), a elegante teatralidade do gesto aproxima formalmente a figura com os modelos em uso na segunda metade do século XVII nas oficinas espanholas. O cuidado exposto nos detalhes e na expressividade do rosto, com densas e bem desenhadas barbas que se juntam com as patilhas e o olhar intenso antecipando a emotividade mística, sugerem os trabalhos das oficinas de Valhadolid.

Partilha o mesmo cuidado na anatomia e na expressividade do rosto, a escultura articulada de Cristo jacente (imagem 4) da igreja da Misericórdia em Mogadouro. Trata-se de uma escultura extraordinária sob vários aspetos. O número de esculturas de Cristos jacentes em Portugal é *interminable*, tal como o observava Martín González em 1961 (p. 16). Mas, o detalhe dos braços articulados que permite também a exposição de Cristo na cruz é absolutamente incomum em Portugal, onde praticamente se desconhece a tipologia. Este detalhe possibilita a narrativa da morte na cruz, do descendimento da cruz e de Cristo morto jacente, posição em que, normalmente, a escultura de Mogadouro está exposta.

A tipologia iconográfica dos Crucifixos articulados tem origem na liturgia medieval nas cerimónias de sexta feira santa até à páscoa. Foram criados para ilustrar com a mesma escultura diferentes momentos da Paixão de Cristo. Na época medieval a sua distribuição geográfica estava muito delimitada e quase totalmente circunscrita ao território do império romano-germânico. Fora deste espaço, e ainda no contexto medieval, o culto encontra-se apenas na Península Ibérica com a forte devoção à imagem articulada do Santo Cristo de Burgos (Martínez Martínez, 2003: 219-220). Além de Burgos também em Palência, Finisterra e Ourense se mantêm ainda hoje esculturas de Cristo articulado, talhadas durante a época medieval. A devoção que envolvia estas esculturas foi acrescentada por inúmeros

milagres, ganhou intensidade e ampliou-se ao longo de toda a época moderna (Martínez Martínez, 2003: 225-232).



Objeto\Documento:	Escultura de vulto redondo com os braços articulados
Datas:	segunda metade do século XVII.
Oficina:	Castela-Leão
Técnica\Materiais:	Escultura talhada em madeira policromada.
Iconografia:	Cruz; sinais de martírio.
Dimensões;	Imagem jacente – plano horizontal
Comprimento:	187 cm
Largura:	72 cm
Altura:	32 cm
Estado de Conservação:	Mau; Ataque severo de inseto xilófago em toda a obra sugere graves problemas de conservação; a obra requer uma intervenção de desinfestação urgente; apresenta repintes e degradação da policromia.

Imagem 4. Cristo com braços articulados Igreja da Santa Casa da Misericórdia, Mogadouro

No contexto da modernidade, sobretudo ao longo do século XVII, o modelo foi mais frequentemente reproduzido na Andaluzia e em Castela-Leão. Durante o século XVI e XVII, o encaixe dos braços com ferro foi substituído por um sistema de encaixe em madeira designado de *galletas* (Fernández, 2011: 37-50). A mesma autora destaca semelhanças entre as esculturas de Cristo articulado de Bercianos de Aliste, Tordesillas, em Castela-Leão e Coria, em Cáceres, como a altura das figu-

ras que superam todas os 160 cm e o de grande naturalismo na anatomia (Fernández, 2011: 43). Além do Cristo articulado de Bercianos de Aliste, Alonso Herrera (2012: 93), inúmeras outras esculturas de Cristo articulado nas zonas raianas de Castela-Leão, das quais destaca a de Villalcampo, Almeida de Sayago, Fermoselle, Villalpando.

O Cristo articulado da igreja da Misericórdia de Mogadouro partilha a altura, superior a 1 m 60 cm, o grande naturalismo na representação anatómica e o sistema de encaixe dos braços em *galleta* com as referidas esculturas de Castela-Leão e Estremadura espanhola. A proximidade formal e devocional ao modelo iconográfico, tão amplamente expandido em Espanha, bem como o distanciamento às formas escultóricas portuguesas de seiscentos permite supor a produção espanhola, possivelmente, de uma boa oficina de Castela-Leão.

Lamentavelmente, à data carecemos de informação documental relativamente à autoria e proveniência da escultura. Mas foi assinalada nas *Memórias Paroquiais* de 1758 em conjunto com a outra escultura do Senhor dos Passos,

As imagens dos Passos são das mais excelentes que se avirgua haver neste Reino, cuja irmandade tem sua Bulla Pontificia, compromisso e estatutos régios com seu capelam com doze mil réis de congrua (Capela, 2007: 550).

As duas *excelentes* imagens referidas nas *Memórias* são o Cristo articulado e o Senhor dos Passos guardadas dentro da igreja da Misericórdia e expostas ao culto no espaço exterior durante as celebrações processionais da Paixão de Cristo.

O Cristo com os braços articulados esculpido em vulto pleno apresenta uma anatomia muito cuidada e com muito detalhe e rigor nas formas. A ligeira inclinação das pernas levemente fletidas imprime sinuosidade ao corpo magro e musculado que se valoriza sobretudo na exposição vertical da escultura, suspensa na cruz.

A cabeça caída sobre o ombro direito está coberta com longos e ondedos cabelos esculpidos. O rosto de linhas regulares e verosímeis tem uma expressão serena com as pálpebras e os lábios suavemente cerrados (imagem 5). A natural posição e o tratamento do rosto e da cabeça representam um corpo já sem vida, mas digno e harmonioso. O nariz é reto e geometrizado e está esculpidos com fossas nasais perfuradas para intensificar o naturalismo. A barba longa e bifurcada é talhada em suaves madeixas ondulantes que deixam a descoberto o queixo, potente, e a parte superior do lábio refinadamente delineado. As marcas de martírio, muito repintadas, seguramente exageradas nos repintes, cobrem de sangue a testa e escorrem do nariz.

A escultura apresenta, na regular simetria do rosto jovem e sereno e no magnífico corpo nu masculino, um apurado controle sobre as formas da anatomia humana em repouso. O mesmo cuidado é aplicado no cendal que com pregueado volumoso cobre a figura deixando parte da corda que o cinge a descoberto sobre o dorso no lado esquerdo.



Imagem 5. Cristo com braços articulados (pormenor do rosto)
Igreja da Santa Casa da Misericórdia, Mogadouro

Os braços estão presos ao tronco por *galletas*, mecanismo de encaixe na madeira que permite a articulação da escultura para ser suspensa na cruz durante a celebração da Semana Santa. O encaixe está coberto com tela e pele já muito repintadas de um tom forte de vermelho a simular o sangue do martírio. O repinte exagerado nas marcas de martírio é evidente em toda a extensão da escultura que apresenta também por toda a extensão assustadoras marcas de inseto xilófago ativo. O repinte sucessivo da obra e a persistência na procissão dos Passos ilustra a potente relação emocional e identitária da comunidade com o seu património artístico, no entanto o frágil estado de conservação da escultura obriga a medidas urgentes de conservação e segurança da obra. Consideramos imperativo deixar aqui registo deste aspeto.

A terceira escultura do século XVII, de Mogadouro e de proveniência espanhola que destacamos é a escultura do Senhor dos Passos (imagem 6). A obra integra,

com o Cristo articulado, o conjunto da narrativa da Paixão da Santa Casa da Misericórdia. Segue um modelo iconográfico de maior expansão no território português. Trata-se de uma figura de roca ou de vestir em que apenas a cabeça, mãos e braços, e por vezes também pés e pernas estão esculpidos, o corpo da figura é sugerido com uma estrutura em madeira que se cobre sempre com roupas.



- Objeto\Documento: Escultura de roca ou de vestir
Datas: segunda metade do século XVII
Oficina: Castela-Leão
Técnica\Materiais: Escultura talhada em madeira, policromada; olhos de vidro; cabelo natural; incrustações de pasta de vidro (gotas de sangue)
Iconografia: Marcas de martírio Imagem de vestir ou de roca
Dimensões; 130 cm
Altura: 63 cm
Largura: 127 cm
Profundidade:
Estado de Conservação: Mau; Ataque de inseto xilófago em toda a obra; apresenta sinais de repintes e de intervenções de fixação com metal na estrutura de madeira interior.

Imagem 6. Senhor dos Passos
Igreja da Santa Casa da Misericórdia, Mogadouro

As imagens de roca ou de vestir sofreram desde o Concílio de Trento (1545-1565) uma forte reprovação no processo depurativo que o Concílio tentou impor no culto e no cerimonial católico. Mas, apesar da reprovação das imagens de roca desde meados do século XVI, a encomenda não cessou no século XVII em toda a diocese de Bragança-Miranda, mas ainda perdurou durante o século XVIII conforme o documentam as Pastorais dos Bispos (Prada, 2011: 123, 124).

A narrativa do Senhor dos Passos e do Cristo articulado relaciona-se com a representação da Via Dolorosa que Réau, (1996: 484, 485), refere ter origem nos Lugares Santos de Jerusalém do Caminho do Calvário que no final da Idade Média os franciscanos custodiavam. Inspirados pelos místicos, como o Pseudo Boaventura e Santa Brígida, estabeleceram um percurso entre os diversos espaços. Só no século XVII é que o franciscano Leonardo de Porto Maurizio instituiu o número fixo de catorze estações ao longo do percurso, consolidando assim uma devoção já então muito popular. Rodrigues, (2013: 501), contraria esta origem, afirmando que a prática da Via Dolorosa, tal como se configurou no Ocidente nos últimos séculos, não foi influenciada por Jerusalém, onde apenas chegou no século XVII. A prática ocidental resultou da difusão das práticas devocionais que tinham a sua fundamentação na possibilidade de se evocar espiritualmente a caminhada de Cristo com a cruz até ao Gólgota. Uma lógica processional em que o itinerário se convertia num percurso simbólico de redenção dos homens através da dor e da humilhação. O domínio que Espanha exercia nos Países-Baixos, a partir donde irradiou a devoção, justificou uma ampla difusão do culto e das suas representações na Península Ibérica. A devoção da *Via Crucis* foi difundida na maioria dos países europeus pelo franciscano anónimo de Saint-Trond, por Jean Van Paschen e por Adrichomius e só a partir do século XVII é que foi introduzida em Jerusalém.

A escultura do Senhor dos Passos da Santa Casa da Misericórdia de Mogadouro representa Cristo caído de joelhos, com o joelho esquerdo no chão, enquanto o joelho direito fletido sugere o movimento de se elevar. Por ser de roca, sugere que poderia ser usada em distintas posições. Além dos braços, também a cabeça e a perna esquerda podem ainda agora ser articuladas da estrutura do tronco que serve de suporte à escultura de vestir. O tronco, escavado no interior, está sumariamente talhado, mas com verosimilhança, na anatomia do dorso e nos panejamentos. A perna direita, agora fixa, apresenta ainda sinais da *galleta* de articulação do joelho, o que, possivelmente, permitiria a exposição ereta da figura, ampliando as narrativas da Via Dolorosa também ao *Ecce Homo*. Os braços e as pernas estão cuidadosamente esculpidos. As mãos estão talhadas com detalhe nos diferenciados gestos dos dedos e cobertas por pequenas incrustações em vidro a simular gotas de sangue que

sobressaem na policromia (imagem 7). É semelhante à escultura de Cristo com os braços articulados, no cuidado e verosimilhança da anatomia e no contorno das barbas, que deixam o amplo queixo e o lábio superior a descoberto. A cabeça está coberta com um postiço de cabelo natural e sob o postiço tem cabelos curtos, esculpidos em detalhadas madeixas finas tal como as barbas; na cabeça é possível identificar o corte na madeira que permitiu a introdução dos olhos em vidro.



Imagem 7. Senhor dos Passos (pormenor da mão direita)
Igreja da Santa Casa da Misericórdia, Mogadouro



Imagem 8. Senhor dos Passos (pormenor do lado esquerdo do rosto)
Igreja da Santa Casa da Misericórdia, Mogadouro

O rosto de linhas verosímeis, geometrizadas, tem o nariz reto com as fossas nasais bem definidas e perfuradas para intensificar o naturalismo. A testa é ampla e apresenta marcas de martírio com incrustações de vidro a simular as gotas de sangue que escorrem também sobre as pálpebras. A expressão de dor contida entende-se nos olhos muito abertos e nos lábios cerrados, mas com um ligeiríssimo vinco no lábio superior a indiciar a tensão do momento (imagem 8). Os olhos são postigos, de vidro, num tom claro de azul, raiados de sangue nos cantos.

A escultura do Senhor dos Passos, tal como o Cristo articulado participa, ainda na atualidade, nas cerimónias de Semana Santa e quaresma. A escultura é disposta num andor e sai da igreja da Misericórdia, percorre a vila com pausas nos sete oratórios da Via Dolorosa que estão, na ocasião, preenchidos com painéis de pintura (também propriedade da Santa Casa da Misericórdia). A procissão termina na igreja matriz, onde se expõe o Cristo articulado na cruz. A Comissão do Senhor dos Passos responsável pela celebração distribui os elementos da comunidade participante que se integram como figurantes na representação da Paixão de Cristo. A mesma Comissão é responsável também por guardar a cruz da escultura de Cristo articulado e também a cruz da escultura do Senhor dos Passos, quando as esculturas não estão em procissão. Não estão expostas, nem foram observadas no decurso deste estudo, estão ambas desmontadas e guardadas na sacristia da igreja matriz e na sacristia da igreja da Misericórdia.

A celebração dos Passos, (*Via Crucis* ou *Via Dolorosa*) que se mantém com as mesmas esculturas desde o século XVII em Mogadouro merece-nos, também, enquanto património imaterial, estudos mais aprofundados. A proximidade com as célebres celebrações da Semana Santa de Valhadolid, Zamora ou Bercianos de Aliste também é perceptível na cenografia do ritual.

4. RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da narrativa da historiografia de arte portuguesa, ainda hoje, privilegia imensamente as influências chegadas por via marítima, em detrimento das ligações artísticas que se estabeleceram a partir dos territórios da fronteira terrestre!

A absoluta desvalorização do património escultórico raiano do nordeste transmontano limita a compreensão do ritmo de disseminação dos valores artísticos em Portugal.

Na expansão dos valores artísticos chegados a Portugal pela fronteira terrestre, no início do período barroco, destacamos as esculturas de Mogadouro. É um dos concelhos raianos que muito se beneficiou pela deslocalização da nobreza da corte de Lisboa para os seus territórios rurais, durante o domínio filipino. É assinalável a quantidade e a qualidade da escultura encomendada a oficinas espanholas, durante o século XVII, mesmo depois da guerra da restauração da independência de Portugal. A poderosa família Távora foi o grande mecenas da Santa Casa da Misericórdia e do convento dos franciscanos terceiros regulares de Mogadouro, enquanto coincidiram, desde o século XVI até meados do XVIII, quando a família é tragicamente afastada do poder. É evidente o apoio da família Távora nos dois espaços de Mogadouro, no compromisso com a encomenda de escultura a oficinas bem apetrechadas de meios técnicos e assumidamente refinadas nos efeitos estéticos da anatomia, dos postigos, da expressão e do gesto das figuras. Esta realidade é sobretudo assinalável por coincidir com o período marcado no restante território nacional pela produção claramente mais sumária nos efeitos estéticos decorrente de oficinas menos preparadas, também tecnicamente.

A cuidada linguagem artística expressa nas obras do século XVII de Miranda do Douro, Bragança e de modo destacado em Mogadouro, definem na gestualidade, nas expressões emocionalmente intensas e na verosimilhança anatómica uma continuidade dos valores estéticos clássicos, quando na escultura seiscentista do restante território português é assinalada sobretudo a rutura com a matriz clássica, depois do esmorecimento das oficinas renascentistas e maneiristas de Coimbra.

Parece paradoxal que seja a fronteira que permite neste território a continuidade dos valores clássicos no início da arte barroca do século XVII. A fronteira, aqui, não promove a rutura, pelo contrário, mesmo após a guerra da Restauração a encomenda de escultura a boas oficinas de Castela-Leão manteve-se. A rutura com os valores clássicos na escultura identificada pela historiografia de arte portuguesa só será ultrapassada em Portugal no decurso do século XVIII com a encomenda de esculturas em Itália para a basílica (palácio, biblioteca e convento), de Mafra (Pereira, 1995: 50-181; Pereira, 2009: 7-136). Para esse período, a obra de Martín González que usamos como guia já não refere qualquer escultura de produção espanhola no nordeste transmontano e, apesar de denunciar a falta de elementos e estudos sobre a matéria, afirma que no decurso do século XVIII é *imperceptible* (1961: 15) a *huella española na escultura portuguesa*.

Os estudos que desenvolvemos permitem-nos afirmar que a *huella española* é perceptível e continuou impressa na escultura também ao longo do século XVIII,

no território transfronteiriço do nordeste transmontano. Sobretudo na produção de esculturas de roca ou de vestir podemos identificar a continuada presença de oficinas espanholas. Os ecos das obras espanholas do século XVII também foram amplamente reverberados na produção local do século XVIII, que se expandem desde o extraordinário conjunto dos Passos do Senhor da Boa Morte em Ventoselo, Mogadouro, até à oficina de Frei Domingos no Seminário Apostólico de Vinhais, mas esse âmbito temporal já não cabe no presente estudo.

Cabe apenas fazer a uma última consideração –com exceção das esculturas de Miranda Do Douro e de Bragança, ambas já estudadas e estabilizadas, as esculturas apresentadas neste estudo não tiveram recentemente qualquer intervenção de restauro técnico. Apresentam sim inúmeros repintes de épocas indeterminadas. A persistência de práticas religiosas e das esculturas que as corporalizam supôs, no território em estudo, o contínuo repinte de modo a favorecer a devoção dos fiéis. O processo de sucessivos repintes ainda é assumido na historiografia de arte como uma catástrofe, uma tragédia quase impeditiva ao estudo do objeto, exceto se a obra for devidamente restaurada. No entanto, as obras de arte que constituem património devocional respondem também a práticas que superam a realidade artística do objeto. É evidente que a prática do repinte pode ter resultados calamitosos que devemos acautelar e minimizar. Porém, revela também um vínculo afetivo, devocional e identitário com o património artístico que não deveria ser desprezado, e desde logo não deve limitar o estudo histórico e a fruição do objeto. O correto restauro do património escultórico é lento e custoso, no entretanto é forçoso que a abordagem académica a este património, em risco, seja impulsionada e não permaneça inoperante perante o repinte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, A. H., “Del rito litúrgico del Davallament de la Creu a la iconografia del “Desenclavo”, *Passio, Revista oficial de la Semana Santa de Gandía*, 60, 2012, pp. 88-96.
- ALVES, F. M., *Bragança Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança*, Bragança, Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus - Museu Abade de Baçal, 2ª edição, 2000a (original publicado em 1910-1947), Tomo II, p. 162.
- ALVES, F. M., *Bragança Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança. Os Notáveis*, Bragança, Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus - Museu Abade de Baçal, 2ª edição, 2000b (original publicado em 1910-1947), Tomo VII, pp. 429-528.
- AZEVEDO, C. A. M. de, *Cristo - Fonte de Esperança*, Porto, Edições Asa, 2000.

- BALADRÓN ALONSO, J., “A propósito de una Magdalena del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *LABORATORIO DE ARTE, Revista del Departamento de Historia del Arte Universidad de Sevilla*, 31, 2019, pp. 357-372.
- CAPELA, J. V., *et al.*, *As freguesias do distrito de Bragança nas memórias paroquiais de 1758*, Braga, Edição José Viriato Capela / Rogério Borralheiro, 2007.
- CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal, 2008.
- CORREIA, M. J. P., “A Escultura portuguesa entre o final do século XVI e o final do século XVII” em *Arte Portuguesa - Da Pré-História ao Século XX*, Lisboa, Fubu Editores, 2009, pp. 75-142.
- DIAS, P., *A Escultura Maneirista Portuguesa*, Coimbra, Minerva, 1995.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento*. Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Valencia, 2011, <<http://hdl.handle.net/10251/15562>>, [Consulta: 26/09/2022].
- FERREIRA-ALVES, N. M., “Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património vol. 2*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, pp. 735-756.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., *et al.*, “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 69, 2003, pp. 207-246.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *La huella española en la escultura portuguesa*, Valladolid, Sever - Cuesta, 1961.
- MOURINHO (Júnior), A. R., *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*, Braga, Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984.
- NOGUEIRO, M.E.P. *A Escultura da Ordem Franciscana da Diocese de Bragança-Miranda*. (Tese de Doutoramento), Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, 2015, <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/14501>>, [Consulta: 15/09/2022].
- PEREIRA, J. F., “O barroco do século XVII: transição e mudança”, em *História da Arte Portuguesa*, Volume III, Lisboa, Círculo de Leitores. 1995, pp. 21-49.
- PEREIRA, J. F., “O barroco do século XVIII” em *Historia da Arte Portuguesa*, Volume III, Lisboa, Círculo de leitores, 1995, pp. 50-181.
- PEREIRA, J. F., “Estética barroca I: arquitetura e escultura”, em *Arte Portuguesa - Da Pré-História ao Século XX*, volume 12, Lisboa, Fubu Editores, 2009, pp. 7-136.
- PRADA DE OLIVEIRA, C., *Pastorais dos Bispos de Miranda do Douro e Bragança*, Bragança, Câmara Municipal de Bragança, 2011.

- RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento* Tomo 1 / Volumen 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 (edição original 1955-1959).
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano - Iconografía de los santos, de la A a la F.* Tomo 2 / Volumen 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997 (edição original 1955-1959).
- RODRIGUES, L. A., *Arte da talha dourada e policromada no Distrito de Bragança. Documentos. Séculos XVII-XVIII*, Mirandela, João Azevedo Editor, 2005.
- RODRIGUES, L. A., “Caminho Doloroso: as gravuras italianas da Ordem Terceira de Vinhais” em *Franciscanos no Mundo Português III*, Porto, CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, pp. 491-527.
- SANTOS, R. dos, *A escultura em Portugal II, Séculos XVI a XVIII*, Lisboa, Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos) Ld.^a, 1950.
- SERRÃO, V., “Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)” em *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: Olhares Novos*, Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2014, pp. 103-132.
- SMITH, R., *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963.