

Um Cristo do Museu de Santa Maria de Lamas

A História de Arte e a Conservação e Restauro como disciplinas complementares das Ciências do Património: o estudo formal e iconográfico que antecede a intervenção na Obra de Arte

José Carlos de Castro Amorim *



Resumo

Ao longo de várias décadas e após ingressar no colecionismo privado, nomeadamente no espólio de arte sacra que Henrique Amorim (1902-1977) adquiriu para, de seguida, incorporar nas dependências e espaços expositivos do Museu de Santa Maria de Lamas, o Cristo em estudo neste artigo permaneceu acessível à fruição do público, desde cerca dos anos 1950 ou 1960 e lado a lado com duas esculturas de hipotética origem e produção distintas da sua, ao centro de uma constituição cenográfica capaz de pressupor a iconografia da “Crucificação simbólica”. Ou seja, do preciso momento e formato simplificado no qual a figura de Jesus morto tem, junto à cruz, Maria, sua mãe e São João Evangelista, o discípulo predileto.

Embora o lapso cronológico apontado às três imagens seja o mesmo, situável algures entre os séculos XVII e XVIII, sendo maior a probabilidade da sua realização corresponder ao século XVIII, pelas características de entalhe da anatomia e acabamentos observáveis em cada uma das obras, percebe-se que a escultura de Jesus advém de uma determinada autoria

e as de Maria e São João Evangelista de outra. Aliás, é possível concluir que as três peças de arte de vulto inteiro são fruto do trabalho de Oficinas de produção de imaginária religiosa de cariz erudito (talvez do Norte de Portugal), sendo Cristo de uma guilda distinta daquela que executou e findou, por certo em simultâneo, as duas esculturas de Maria e São João¹ (vd. figs. 01 a 03). Ainda que unidas *à posteriori* da sua existência primordial, tendo em conta, por um lado a matriz realista da definição de corpos, feridas e vestes, e, por outro, a

1 Que partilham o mesmo registo quanto ao entalhe, douramento e policromia não só na tipologia de abordagem aos drapeados ou esgrafitado dos painelamentos, mas também, nos próprios cânones aplicados à definição e proporcionalidade da anatomia - que em determinadas parcelas (nas mãos por exemplo), acusa algum desequilíbrio e/ou rudeza, apesar destas duas obras resultarem do tal contexto oficial erudito, porventura coincidente - e nos signos de maior ou menor realismo e teatralidade que a postura corporal de ambas subentende. Dos quais granjeiam evidência a pose e a gestualidade que espoleta o incentivo ao “*páthos*”, à comoção do espectador ante o carpir de Maria e São João. Explícito mediante a articulação das mãos com o corpo e rosto destas duas imagens, equiparáveis na dimensão, formato peculiar e composição estética dos detalhes. Sobretudo no que concerne aos dedos, pescoço, elementos capilares visíveis, formato, amplitude, definição musculoesquelética e padrão da face, olhos, nariz, lábios, queixo, etc..

*Historiador de Arte Licenciado em História da Arte e Mestre em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Técnico Superior de História da Arte no Museu de Santa Maria de Lamas.

mímica ou a gestualidade expressiva, teatral e dramática na tentativa de sugerir emoções, estas esculturas de imaginária religiosa comunicam visualmente entre si. E a sua agregação permite resultados positivos no tal propósito de narrar a dureza física e as dimensões longânima, sofredora e emocional dos episódios bíblicos da Crucificação e morte de Jesus.

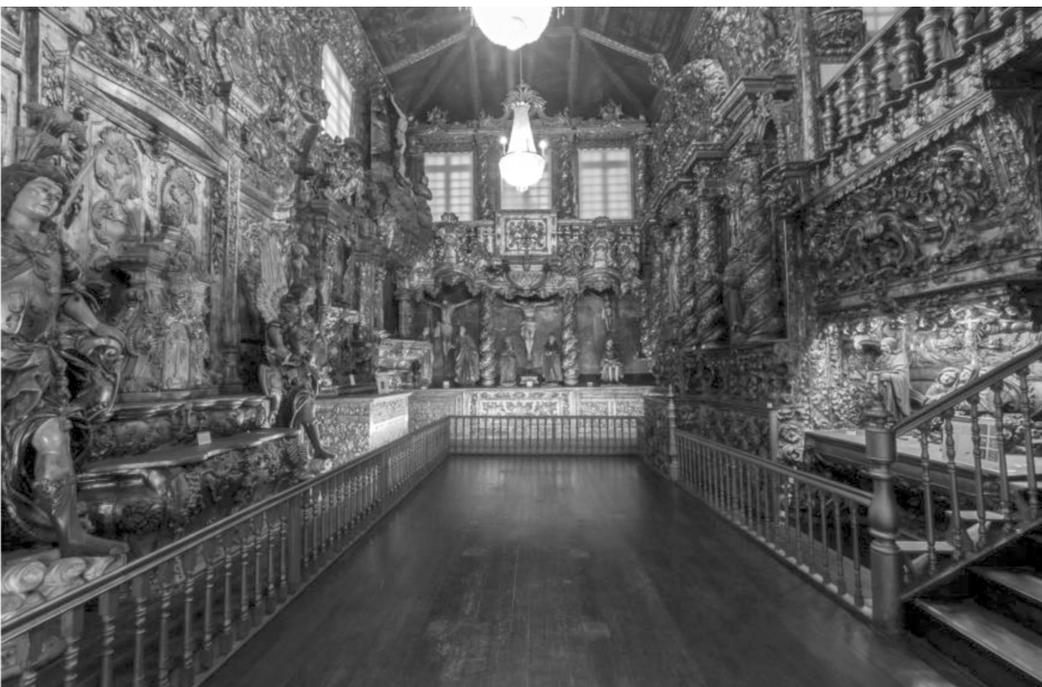
Situada em pleno espaço da “Sala da Capela de Delães” do Museu de Lamas, na congregação das três imagens sobressai, ao centro, por entre o carpir, a piedade e o desespero inerente às esculturas de Maria e São João, a figura cristológica que, presa a uma Cruz latina por três cravos, dois nas mãos e um que atravessa, ao mesmo tempo, os dois pés sobrepostos, capitaliza a atenção do observador pela síntese que congrega e replica a expressividade facial de um indivíduo acabado de suspirar pela última vez; de cabeça caída para a direita, olhos fechados, boca entreaberta. E cujo corpo, coberto apenas entre a cintura e a zona média da coxa por uma veste curta e unitária, o habitual *Perizonium* (o dito “pano do pudor”), contém, de forma crua, explícita e transversal ao semblante, torso, braços, mãos, pernas e pés, todos os indícios de lesões, chagas e ferimentos aos quais Cristo foi exposto com toda a brutalidade nos suplícios que antecederam e ocorreram na circunstância da sua Crucificação.

Tais particularidades estéticas e iconográficas só foram possíveis de granjear mediante a junção do trabalho requintado em termos de entalhe com uma pintura de carnação altamente pormenorizada, e, sobretudo, verosímil defronte da própria realidade. Porém, em resultado do somatório de anos de exposição a patologias inerentes ao desmazelo no tratamento do património, alguns dos aspetos mencionados no

descritivo formal e iconográfico deste Cristo apresentam-se, aos dias de hoje, adulterados ou parcialmente escondidos por entre poeiras acumuladas, camadas de vernizes aplicadas de forma incorreta, sem esquecer o risco iminente de desagregação que tanto zonas de policromia e carnação como determinadas porções de madeira prenunciam. Acresce que as vicissitudes enumeradas serão, a breve trecho, alvo de soluções especializadas em resultado da integração desta escultura num programa de intervenções do Museu, denominado de “Restauro ao Vivo”. E, nesse âmbito, após o término da recuperação das imagens de Maria e São João que enquadram este Crucificado, porventura desde a sua chegada a Santa Maria de Lamas, segue-se a ação de conservação e restauro que urgia aplicar nesta obra de arte barroca.

É pois, em plena antecâmara do início de tais procedimentos que a História de Arte e a Conservação e Restauro unem esforços, como Ciências do Património complementares que são, e adicionam ao diagnóstico prévio e à proposta interventiva, o estudo formal e iconográfico desta peça de imaginária religiosa. Sem dúvida uma ferramenta que suporta, com fundamento, as opções e prioridades, descreve ao detalhe a escultura de vulto e permite a ambos – Historiador de Arte e Conservador-restaurador - a publicação deste artigo científico a dar nota de tais especificidades materiais, estéticas e iconográficas deste Cristo. Assim como, das incidências programáticas do Museu, respetivo calendário de atividades e política de preservação do património secular que este edificado museológico abriga.

Palavras-chave: Imaginária religiosa; Barroco; Iconografia; Crucificação; História de Arte; Conservação e Restauro.



Figs. 01 e 02 Perspetivas de parte da “Sala da Capela de Delães” do Museu de Lamas, na parcela que acolhe e exhibe, no núcleo ao fundo (na fig. 01) e à esquerda, a imagem de Cristo que este artigo analisa do ponto de vista formal e iconográfico, 2021, Arquivo imagético do M.S.M.L..



Fig. 03 “Crucificação simbólica” / “Drama do Calvário” identificado pelo número de inventário “1957. 1164 a, b e c”, incorporado na “Sala da Capela de Delães” do Museu de Lamas. Registo global das três esculturas de imaginária executado em 2021, com o Cristo em estudo ao centro, antes mesmo de receberem qualquer procedimento de conservação preventiva e restauro. Arquivo imagético do M.S.M.L..

I. Preâmbulo

(Introdução; Estado da arte; Considerações metodológicas e Objetivos deste artigo)

“(…) Vejamos agora sobre que materiais o historiador trabalha. Há muitas obras famosas das quais se sabe tudo (…) Há depois muitas obras acerca das quais não existe documentação exaustiva ou, com frequência, qualquer documentação (…) Muitíssimas obras são até agora inacessíveis, por uma razão ou por outra, à atenção dos estudiosos (…) velhas coleções muitas vezes cobertas por camadas de sujidade ou por reparações que torna impossível qualquer leitura sem um bom restauro (…) Ciente destes limites (…) o trabalho do historiador (…) consiste predominantemente no confronto entre obras de arte. Porque o objectivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações, e as relações são muitas vezes indirectas (…)”

Giulio Carlo Argan²

“(…) O restauro é uma operação altamente especializada (…) Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos (…) e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos (…) O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico (…)”

Artigo 9.º da Carta de Veneza de 1964.³

2 Cf. ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio – *Guia de História de Arte*. 2.ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 22-25.

3 Norma internacional sobre a “Conservação de Monumentos e Sítios” produzida pelo ICOMOS de 25 a 31 de maio em Veneza (Itália), traduzida para português e acessível, entre outras publicações e plataformas, no livro: CORREIA, Miguel Brito; LOPES, Flávio - *Património Cultural, critérios e normas internacionais de protecção*. Casal de Cambra: Editora Caleidoscópio, 2014, pp. 121-125.



Fig. 04 Vista global do Cristo descrito, capaz de sustentar a percepção da qualidade, proporção e realismo que resultam da mescla entre madeira lavrada, policromia e carnação, instituída na anatomia - tanto a nível ósseo como muscular - nas feridas corporais e no panejamento único que enverga, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L.

Considerando a sua matriz estética marcada pelo realismo de formas e expressões, tanto na definição corpórea como na ondulação da veste única que enverga, do enrolamento da barba e cabelo, da crueza das lesões e da mímica facial, a imagem em estudo neste artigo sublinha, mediante um trabalho exímio que conjugou entalhe e pintura de carnação⁴, a dureza física e emocional da morte de Jesus na ocorrência da sua Crucificação (vd. fig. 04). Atendendo às particularidades

4 Sobre a sequência dos passos e agentes constituintes da execução de uma escultura de imaginária, associada, ou não, à produção de talha dourada, vide, veja, a título de exemplo: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coord.) – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPSE, 2010.

inteligíveis, apesar da ausência de documentação própria ou relatos específicos e em comparação com outras, suas semelhantes, é plausível concluir que esta obra adveio do labor típico e multifacetado de uma Oficina de produção de Imaginária religiosa de cariz erudito (nacional, porventura do Norte do país⁵ mas da qual nada se sabe em concreto). E o lapso temporal mais provável para datar a sua execução rondará os séculos XVII e XVIII. Sendo maior a probabilidade deste registo pertencer ao desenrolar da centúria de setecentos - o século XVIII.

Pela ocorrência do seu término e submissão ao culto num qualquer retábulo de igreja ou capela lusíada, de onde veio, certamente entre os anos 1950 ou 1960 e após cessar as suas funções primordiais⁶, para o Museu de Santa Maria de Lamas (doravante Museu de Lamas e/ou M.S.M.L.), a figura de Jesus, com braços articuláveis e propícia ao uso como Crucificado⁷ ou Jacente⁸, capitalizou (e capitaliza) a piedade dos fiéis, hoje do público, pelo drama da morte que a cabeça caída para o hemisfério direito, junto ao ombro, institui. Esse mesmo sentido dramático ganha ênfase pela verosimilhança com a realidade tanto do cabelo ondulado, em parte estendido pelo mesmo ombro direito, como pela barba bifurcada que envolve parte do rosto de Cristo. Do qual sobressaem o sangue emanado das feridas rasgadas na pele da sua testa e face esquerda, os olhos fechados; e, por fim, a boca entreaberta que permite o vislumbre dos próprios dentes, parte da língua e algum sangue como derradeiras sugestões desta escultura atrever-se a aludir por via das suas formas o momento imediato da morte. Ao rosto de quem suspirou pela última vez, acresce uma

anatomia visível quase na totalidade da sua extensão - tendo em conta que, cumprindo a norma iconográfica mais comum, instaurada sobretudo desde as cercanias do ocaso do séc. XIII em diante (quando falamos de um pano singular mais curto, amarrado lateralmente, embora haja indícios deste signo ter como antecedentes de utilização mais remota parques exemplares do século V), este Cristo conserva somente uma veste, o habitual *Perizonium* (sobre a zona púdica e que, de certo modo, já havia sido adotado anteriormente, num formato mais "tímido" e comprido, descortinável algures a partir do séc. X). Na qual a postura e a definição quase perfeita, subentendem a dor e o desconforto de quem está preso à Cruz latina⁹ pelas suas mãos, cravadas individualmente, e pelos pés, colocados um sobre o outro para o trespasse simultâneo de um só cravo. Circunstância que despoleta a flexão dos joelhos e a tensão dos membros inferiores deste "Jesus morto", classificado "de três cravos" por essa mesma razão¹⁰. Também o torso, braços, mãos, pernas e pés, não só pela proporcionalidade e verosimilitude discernível na tentativa de enunciar músculos e ossos, como pelas escoriações, fluxos sanguíneos, chagas, feridas e dilacerações que, nalguns casos, deixam exposta a dita "carne viva" no corpo deste Cristo (possível pela já mencionada congregação de entalhe e pintura de carnação de grande qualidade),

9 Caracterizada por ter um segmento vertical maior em relação ao horizontal.

10 Que advém de uma permuta do paradigma iconográfico da Crucificação que especialmente entre o final do séc. XIII e o desenrolar do séc. XIV (com maior veemência a partir de meados deste século), prosseguiu nos períodos artísticos e cronográficos subsecutivos - abrangendo o hipotético hiato ao qual corresponde a produção da imagem lamacense em estudo -, onde ao Cristo vivo e triunfante do Românico, de olhos abertos, cabeça erguida, pouco marcado pelas lesões e com o tronco e os membros estendidos pela Cruz, presos um a um, mãos e pés, por quatro cravos, sucedeu a representação do Crucificado morto. Com a cabeça pendida, olhos fechados, corpo ferido e torcido, muito por culpa de na grande maioria das esculturas posteriores ao século XIV, às duas mãos atravessadas, cada uma delas, por um cravo, se acumulou o posicionamento dos dois pés sobrepostos, perfurados ao mesmo tempo por um só cravo. Sobre o assunto vide, veja: "(...) Esta iconografia altera-se ligeiramente a partir do século XIV, altura em que se verifica uma nova mentalidade na produção da imaginária devocional. Foi no período gótico (meados do século XIV) que a iconografia de Cristo crucificado começou a sugerir o sofrimento físico de Cristo na Cruz. O corpo de Cristo é agora representado com as marcas físicas da paixão, sendo que é nesta altura que as imagens passam apenas a ser representadas com três cravos (...)" - SILVA, Líliliana Maria Pereira da - *A Fé, a Imagem e as Formas. A iconografia da Talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos* (Dissertação de Mestrado em História de Arte Portuguesa apresentada ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património - D.C.T.P. da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - F.L.U.P., sob orientação do Professor Doutor Luís Alberto Casimiro). Porto: D.C.T.P. / F.L.U.P., 2011, p. 32.

5 Acerca deste assunto, vide, veja: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho - Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto. I Série, vol. 2 (2003), pp. 735-755.

6 Aspetos acerca dos quais nada sabemos em concreto pela já conhecida ausência de fontes e/ou testemunhos que condicionam o estudo e apuramento do legado, trajeto e origem, na sua grande maioria, de cada peça que constitui o acervo colecionado por Henrique Amorim e, por conseguinte, do Museu de Lamas.

7 Agregado a uma Cruz, tal como sucede na atual exposição em contexto museológico, com os braços abertos.

8 Independente da cruz e deitado, com os membros superiores recolhidos, em virtude do movimento ascendente e descendente que a estrutura aplicada ao nível das suas axilas permite.

contribuem de forma decisiva para instigar à piedade e impressionar o espectador ante a dureza do suplício relatado.

Esta panóplia de soluções aduz conformidade com os ditames que a Contrarreforma¹¹ impôs / alvitrou no

11 Reação à iconoclastia na base do protestantismo e que visou reformar / reforçar / aconselhar, a partir do Concílio de Trento (1545-1563) e entre outros aspetos da cristandade, doutrinas / normativas para a edificação e decoro dos espaços religiosos. Nomeadamente, em termos da justificação da importância do estabelecimento de regras e cânones para a representação dos episódios bíblicos e das figuras de santidade na arte sacra, essencialmente nas pinturas e esculturas. Sobre este assunto, vide, veja: "(...) Será a partir do séc. XVI que ressurgirá a discussão das imagens, veiculada pelos protagonistas da Reforma Protestante que importa conhecer, sumariamente, para compreender a resposta da Reforma Católica a partir do Concílio de Trento (...) Em 1522, Carlstadio publicou um escrito sobre a "abolição das imagens", insurgindo-se violentamente contra as imagens entalhadas e pintadas dos altares (...) É neste contexto que, na Quaresma de 1522, as igrejas de Wittenberg foram saqueadas e as suas imagens destruídas. Lutero assumiu uma posição mais moderada, num sermão pregado, a 11 de Março de 1522, na mesma cidade de Wittenberg: «No que concerne às imagens, pensamos que não são necessárias, mantendo-se a liberdade de tê-las ou não, ainda que seria preferível prescindir delas por causa do abuso funesto e maldito e pela impiedade que causam» (...) Nos meados do séc. XVI, a Igreja empreendeu a sua campanha de defesa pela voz e pela pena de alguns dos nomes mais ilustres (...) Em defesa da posição da Igreja Católica, cumpre-nos, realçar, a intervenção da Universidade da Sorbona com a publicação da famosa Sentença, de 11 de Junho de 1562, o documento final do debate teológico entre Católicos e Calvinistas, sob a mediação da Rainha Catarina de Médici. Na impossibilidade de apresentar ou citar todo o documento, assinalamos algumas ideias fundamentais: A colocação das imagens nas igrejas não contraria o Decálogo; a veneração não constitui um acto de idolatria, mas a continuidade de uma tradição, testemunhada por João Crisóstomo, Santo Agostinho e Gregório Magno; os gestos externos de devoção devem ser interpretados como sinais de respeito e não como símbolos de superstição e culto idólatrico. Este documento iria influenciar os trabalhos do Concílio de Trento, que decorriam a partir de 1545, como se comprova pelo Libelo, apresentado pelos Bispos franceses, a 3 de Janeiro de 1563, que, entre outros temas, incluía um inciso sobre a necessidade de decretar sobre as imagens: "Uma vez que nos nossos dias surgiram iconoclastas, cujo objectivo principal é destruir as imagens, suscitando, desta forma, graves desordens em muitas localidades, queira o Sagrado Concílio tomar providências no sentido de explicar ao povo os motivos por que se veneram as imagens, procurando eliminar, ao mesmo tempo, as superstições e inconvenientes derivados desta veneração. Tenha-se o mesmo comportamento em relação às indulgências, peregrinações, relíquias dos Santos e respectivas Confrarias". Este pedido dos Bispos franceses e outras sugestões, nomeadamente, de um grupo de prelados espanhóis, a 15 de Julho de 1563, concluíram com a aprovação, na sessão solene (XXV), de 3 e 4 de Dezembro de 1563, do decreto sobre a Invocação, veneração e relíquias dos Santos e das Sagradas imagens (...) "Quanto às imagens de Cristo, da Mãe de Deus e dos outros santos devem ter-se e conservar-se, e deve-se-lhes tributar a devida honra e veneração não porque se creia que há neles alguma divindade ou virtude pela qual se hajam de venerar ou se lhes deva pedir alguma coisa, ou se deva por a confiança nas imagens, como antigamente os gentios punham a sua confiança nos ídolos; mas porque a honra que se lhes dá, se refere aos originais que elas representam: de forma que mediante as imagens que beijamos e em cuja presença descobrimos a cabeça e nos prostramos, adoremos a Cristo e veneremos os santos, cuja semelhança representam, o que está determinado pelos decretos dos concílios, principalmente do segundo de Niceia, contra os impugnadores das imagens. Ensinem, pois, os Bispos, com cuidado, com que as histórias dos mistérios da nossa Redenção, com as pinturas e outras semelhanças se instrui e confirma o povo para se lembrar e venerar com frequência os artigos da fé..." (...) o Concílio de Trento não pretendeu elaborar um corpo doutrinário, como procedera em relação ao tema da Justificação e dos Sacramentos, mas tão somente oferecer uma posição segura quanto à controvérsia das imagens, apresentar um conjunto de disposições disciplinares tendentes a eliminar os abusos e estabelecer directrizes pastorais, da responsabilidade dos Bispos, a fim de instruírem o povo fiel acerca das representações sagradas (...)" – cf. MARTINS, Fausto Sanches – As Imagens das nossas Igrejas. In *Actas do I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*. Vol. I. Porto / Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão Universidade Católica - Centro Regional do Porto / Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2002, pp. 214-217.

que à produção das imagens e à respetiva relação destas com os fiéis, no fundo, com quem as observa, diz respeito. Há neste Cristo, assim como na maior parte das esculturas de imaginária religiosa que se seguiram ao Concílio de Trento (1545-1563), uma dicotomia de humano e divino.

Se por um lado esta peça de arte expõe a componente deífica de Jesus, da mensagem tácita que todo o cristão teria de conhecer e preitar, do filho de Deus, visto num plano muito acima do comum dos mortais, misericordioso, sacrificado para salvar a Humanidade e que, após escárnio, punição e assassínio ressuscita para ocupar o seu lugar no trono celestial. Por outro, aquilo que qualquer pessoa veria em primeira instância, imbuída pela fé¹², quando colocada diante desta representação, é o indivíduo e o corpo humano, similar ao seu, ferido, morto e frágil, tal como qualquer um poderia ficar ao padecer de tais tormentos. Um verdadeiro rol de flagelações e sofrimentos que os crentes tinham de entender como resultado da má conduta dos seres humanos, seus semelhantes, dos quais tinham de se sentir, de certo modo, culpados, que tinham de evitar cometer e, pelos quais, necessitavam de prestar culto ininterrupto com vista à expiação da própria alma.

12 Pese embora a impressionabilidade e até a existência de um determinado sentimento de compaixão associado à observância desta escultura não implique, somente e à partida, uma questão ou ato de fé. E a forma como este Cristo é contemplado, e por vezes comentado em pleno contexto museológico, tanto por crentes, como por indivíduos de diferentes credos, ou sem qualquer tipo de doutrina / crença, atesta isso mesmo. É algo próprio do realismo, teatralidade, exagero, choque e dimensão estética que o Barroco privilegiou, a reboque da interpretação de diretivas emanadas do Concílio de Trento, discerníveis, com clareza, no objeto de estudo deste artigo.

É possível concluir que subsiste no Cristo em apreciação, um dos três ou quatro de melhor qualidade do espólio de arte sacra do Museu de Lamas¹³, todas as prerrogativas de teatralidade, valor catequético e choque visual/emocional/sensorial que o Barroco procurou instigar e levou ao extremo no pós-Trento. Desde que chegou a Santa Maria de Lamas e à coleção de Henrique Amorim, sem que se conheça o seu passado ou procedência, esta obra passou a fazer parte de uma fração do interior da “Sala da Capela de Delães”¹⁴, a décima sexta do Museu local, onde foi apropriada para tomar partido numa “Crucificação simbólica / Drama do Calvário”. Cenografia na qual foi agrupada com duas imagens, uma de Maria e outra de São João Evangelista¹⁵, de cronologia semelhante mas produção e origens díspares da sua.

Deste modo, é integrado no contexto expositivo supramencionado que, algumas décadas volvidas, o Cristo em estudo e a grande maioria das esculturas

de imaginária religiosa da “Sala da Capela de Delães” do M.S.M.L., dando mostras da prevalência de algumas patologias e problemáticas de resolução urgente no que à sua preservação diz respeito, passam a figurar no âmbito de um projeto denominado de “Restauro ao vivo”. Sob pena da continuidade da sua própria existência estar em risco, no quadro das intervenções previstas, após o encerramento da recuperação em termos de Conservação e Restauro das duas Peças de arte que compartilham o mesmo núcleo exibicional com este Jesus morto, às imagens de Maria e de São João evangelista (vd. figs. 05 e 06), a do Crucificado é aquela que se segue no cronograma de tais ações preventivas.

Daí, cumprindo as boas práticas metodológicas e consagrando a História de Arte como Ciência do Património capaz de justificar, precaver, encaminhar e complementar a demanda do Conservador-restaurador, o ponto de partida para a atividade mecânica da intervenção carece de dois relatórios antecessores. O primeiro, da responsabilidade conjunta da direção e equipa técnica de Conservação e Restauro, capaz de elucidar quanto ao diagnóstico das vicissitudes e maleitas que ensombram a integridade da obra e, conseqüentemente, um plano capaz de enumerar as prioridades, procedimentos a seguir e produtos a usar para obtenção dos resultados desejados. Quanto ao segundo relatório preliminar, é da competência do Historiador de Arte e deve conter, com a dimensão, suporte bibliográfico e profundidade possível, os dados congruentes ao discernimento da proveniência, materiais, técnicas, produção, cronologia, número de inventário. E, sobretudo, a análise formal e iconográfica da escultura de imaginária alvo de intervenção.

13 Com vista ao melhor conhecimento, tanto do histórico como do acervo do Museu de Lamas, *vide*, veja: AMORIM, José Carlos de Castro - Museu de Santa Maria de Lamas, também “Museu da Cortiça”, uma memória popular que perdura. Abordagem geral, contemporânea e renovada ao museu, respetivo acervo, biografia do seu mentor, evolução e características da museologia e museografia deste complexo. *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Santa Maria da Feira. Ano XIX, n.º 58, junho de 2021, pp. 119-148.

14 A respeito desta sala do Museu de Lamas, *vide*, veja: AMORIM, José Carlos de Castro - Três Retábulos Rococó da “Sala da Capela de Delães” do Museu de Santa Maria de Lamas. Memória, sob forma de Talha dourada, da demolida “Igreja Velha” do Divino Salvador de Delães (Vila Nova de Famalicão). *Boletim Cultural de Famalicão*. Vila Nova de Famalicão. V Série, n.ºs 12 e 13 (2018-2020), março de 2021, pp. 248-278.

15 A mãe de Jesus e o discípulo predileto do Crucificado que, segundo as fontes canónicas, o acompanham de perto e em permanência até aos instantes terminais da sua vida terrena; tal como relata o próprio São João no seu Evangelho, ora vejamos: “(...) A mãe de Jesus, a irmã de sua mãe, Maria de Cléofas e Maria Madalena estavam junto à Cruz. Jesus viu a sua mãe e ao lado dela, o discípulo que Ele amava. Então, disse a sua mãe: “Mulher, eis aí o teu filho!” Depois disse ao discípulo: “Filho, eis aí a tua mãe!” E, dessa hora em diante, o discípulo recebeu-a em sua casa (...)” – cf. Jo. 19, 25-27. Por “discípulo que Ele amava” subentende-se o predileto, São João Evangelista.



Fig. 05 Escultura de imaginária de Maria, com produção oficial erudita, enquadrável no lapso temporal dos séculos XVII e XVIII, concretizada em madeira policromada, dourada, esgrafitada e carnada; e que acompanha o Cristo alvo de análise neste artigo. Captação global do seu estado após cessar a intervenção de conservação e restauro de que foi alvo, integrada no projeto “Restauro ao Vivo” do Museu de Lamas, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..



Fig. 06 Escultura de imaginária de São João Evangelista, resultante de produção oficial erudita, enquadrável no hiato cronográfico que engloba os séculos XVII e XVIII, definida em madeira policromada, dourada, esgrafitada e carnada e que acompanha o Cristo alvo de análise neste artigo. Captação genérica do seu estado em virtude do término da sua intervenção de conservação e restauro desencadeada pelo projeto “Restauro ao Vivo” do Museu de Lamas, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Concomitantemente ao aporte científico que dá ao ofício do Conservador-restaurador, inclusive na interação direta diante do público que visita o Museu, este escrito focado na análise formal e iconográfica do Cristo a recuperar proporciona também o usufruto de conteúdos científicos exclusivos e convenientes à publicação em meios especializados. E a sua inclusão no número 60 da revista *Villa da Feira* é um bom exemplo disso mesmo. É certo que ao realizar-se na antecâmara da Conservação e Restauro a investigação e o descritivo introdutório operados pelo Historiador de Arte estarão sempre sujeitos a revisões, quiçá a alterações drásticas de certas minudências conforme aquilo que o desenrolar das peritagens laboratoriais e as operações na peça possam deixar transparecer. Contudo, na grande maioria das situações essa mesma ação técnica e o conseqüente desfecho servem para corroborar, de forma superlativa e com outro tipo de factos palpáveis, algumas considerações que, *à priori*, o Historiador deduziu através do método comparativo entre a escultura em causa e alguns artefactos similares; ou de simples observação direta da mesma e competente paralelismo com fontes primárias (quando elas subsistem, que não é o caso¹⁶) e/ou bibliografia especializada (direta / indireta).

16 Tipologia de fontes que, salvo raríssimas exceções, escasseiam quanto ao espólio que o Museu de Lamas arquiva e expõe, por descuido ou, provavelmente, desinteresse do próprio fundador e colecionador que não privilegiou o arquivo de quaisquer registos documentais, testemunhos acerca do passado, origens e/ou das próprias transações que lhe permitiram chegar a cada peça que adquiriu. Aliás, no caso lamacense, falamos de milhares de objetos desprovidos de informação prévia, dificultando o dia a dia do conhecimento e abordagens às quais o Historiador de Arte necessita de proceder para estudar o acervo. Obrigando-o a contornar tais vicissitudes mediante recurso a bibliografia indireta (algo que sucede na análise ao Cristo que preconiza o objeto de estudo deste artigo). Isto é, que não sendo específica da obra em apreciação, permite confrontá-la com produções similares já estudadas, contribuindo, através do método comparativo “forma observada versus elegibilidade de bibliografia indireta”, para o afileamento de questões de estilo, feita e alegada época na qual se poderá enquadrar. Sobre esta variável metodológica no campo da História de Arte vejamos alguns parágrafos de Giulio Carlo Argan: “(...) *Vejamos agora sobre que materiais o historiador trabalha. Há muitas obras famosas das quais se sabe tudo* (...)

Mas esse é um trajeto comum que Historiador de Arte e Conservador-restaurador necessitam de calcorrear em articulação permanente, que se está agora a iniciar e é por isso mesmo que o capítulo de “Conclusão ou Conclusões” não faz parte do presente texto. A sua existência dependerá do término da intervenção de conservação e restauro em curso e da publicação dos seus resultados. Algo que sucederá oportunamente e entre outros formatos de divulgação, numa próxima edição desta mesma revista *Villa da Feira*.

Expostos os propósitos na base do estudo cuja matéria primordial, escrita e imagética, se segue nas páginas subsequentes, é de sobeja importância proceder à menção antecipada de dois aspetos anexos à escultura apreciada e à existência deste ensaio científico, por forma a cessar esta secção de prólogo e abrir o derradeiro capítulo desta produção escrita. Em primeiro lugar, é da mais elementar relevância sublinhar a motivação que desencadeou a intervenção que se inicia e que instou os alicerces para a necessidade de empreender o descritivo formal e iconográfico que aqui se executa. Ou seja, a presença da recuperação deste Cristo no cronograma de um projeto do Museu de Lamas, anteriormente mencionado e que dá pelo nome de “Restauro ao Vivo” (vd. figs. 07 e 08).

Há depois muitas obras acerca das quais não existe documentação exaustiva ou, com frequência, qualquer documentação (...) Ciente destes limites (...) o trabalho do historiador (...) consiste predominantemente no confronto entre obras de arte. Porque o objectivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações, e as relações são muitas vezes indirectas e a longo prazo, somente através de uma extensa série de confrontos é possível caracterizar uma por uma as muitas e muito espalhadas raízes de que a obra nasceu. Os confrontos, de facto, não servem apenas para revelar as analogias e as dependências directas, mas também as divergências, as associações de experiências diversas, os percursos por vezes complicados de pesquisa (...) Avançando pela via dos confrontos, que se referem principalmente ao estilo e às qualidades intrínsecas das características, o estudioso chega à definição histórica da obra, à atribuição. Com ela, coloca a obra (...) nas condições artísticas de um local ou época, no âmbito de uma «escola» ou da actividade de determinado artista (...) não basta verificar analogias temáticas ou formais, é necessário reconstruir o processo de desenvolvimento de uma cultura figurativa (...)” – cf. ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio – Ob. cit. (1994), pp. 22-25.



Figs. 07 e 08 Fotografias ilustrativas da edição de 2021/2022 do “Restauro ao Vivo” no Museu de Lamas. Um projeto que ocorre, pelo terceiro ano consecutivo, em pleno espaço expositivo deste empreendimento museológico, 2021, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Já em segundo e último lugar, tendo em conta que o relatório formulado no âmbito da História de Arte é uma ferramenta complementar para a atividade do Conservador-restaurador e auxilia-o na priorização dos seus métodos e focos de “ataque”, é também indispensável ao leitor deste compêndio de apreciação estética da Obra de arte, conhecer os tópicos fundamentais que constam do relatório de diagnóstico e ação proposta. Que, na sequência da sua operacionalização e congruente final, darão lugar a um novo estudo expositivo quanto aos resultados obtidos mediante os procedimentos aplicados. E de que forma cada um deles contribuiu para permitir a observância, com maior limpidez e clarividência, das prerrogativas estéticas que o Historiador havia sugerido, mesmo quando a Peça denotava múltiplas contingências à sua total compreensão.

Deste modo, o Preâmbulo que “abriu a porta” do leitor a diversas considerações sobre o objeto de estudo, conseqüente envolvimento e a forma como o mesmo foi tratado neste ensaio, cessa com a resposta a duas questões. Uma delas, no que consiste, de forma sucinta, o “Restauro ao Vivo” no Museu de Lamas, cuja existência abrangue este Cristo. E a outra, sobre quais as principais patologias da escultura narrada e de que forma as mesmas serão debeladas na recuperação em curso.

Quanto à primeira, de forma resumida, o Museu de Lamas disponibiliza a todos os tipos de público e pelo terceiro ano consecutivo, uma experiência de visita denominada de “Restauro ao Vivo”. Como objetivo basilar este tipo de atividade, sem paralelo nas instâncias museológicas locais e apenas com uma

ou outra valência semelhante incrementada a nível nacional¹⁷, abre caminho à visibilidade *in loco*, com explicação personalizada e sem constrangimentos, de ações que, por norma, sucedem nos bastidores ou sob proteção especial no quadro de um percurso museológico. Sumariamente, o “Restauro ao Vivo”¹⁸ permite conhecer com maior profundidade e pedagogia a metodologia, os utensílios, produtos e processos que garantem a preservação do vasto património sob tutela do Museu. Assim como, o benefício de uma interação inusitada perante os técnicos que executam tal tarefa (que no caso do Museu de Lamas é hercúlea)¹⁹ (vd. figs. 09 e 10).

17 O exemplo maior de um outro caso de “Restauro ao vivo” a nível nacional, com recursos aos quais o Museu de Lamas não tem, para já, como aceder, situa-se em Lisboa, no Museu Nacional de Arte Antiga. Este projeto lisboeta assume a divisa de “Estudo, Conservação e Restauro dos Painéis de São Vicente” (os ditos “Painéis de São Vicente de Fora”, atribuídos a Nuno Gonçalves (ativo 1450-1491), uma das obras-primas da História de Arte, da Cultura portuguesa e do retrato coletivo europeu na sua época de produção). Ao ler a sua resenha, o público assimila que esta atividade: “(...) resulta de um protocolo mecenático, para três anos, de 2020 a 2022, assinado entre o MNA, o Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, a Direção-Geral do Património Cultural e a Fundação Millennium bcp (...)”. E, para além de perceber que os parceiros e equipa reunida abarcam não só entidades e personalidades nacionais (Conservadores do M.N.A.A.; Laboratório José de Figueiredo e Laboratório Hércules – Universidade de Évora), mas também internacionais (Historiadores e Conservadores-restauradores da Universidade de Ghent (Bélgica), do Instituto Central de Restauro da Bélgica, da National Gallery de Londres (Reino Unido), do Metropolitan Museum of Art (E.U.A.) e do Museu Nacional del Prado (Espanha)), quem se informa acerca desta iniciativa entende ainda que: “(...) o público tem a possibilidade de visitar o local onde decorrerá o processo de restauro dos painéis, no Piso 3 do Museu, devidamente vedado mas visível a quem visita, permitindo o acompanhamento *in loco* dos trabalhos nas suas várias fases (...)” – cf. <http://museudearteantiga.pt/exposicoes/estudo-conservacao-e-restauro-dos-paineis-de-sao-vice-20202022> - 21/02/2022, 10 h 39 m. Por fim, há ainda um recurso digital e interativo associado a este programa e que se intitula “Os painéis de São Vicente – A Casa do Restauro”. Alocado numa plataforma que congrega texto, infografias e que o Jornal Público disponibiliza em linha, acessível sem qualquer tipo de contrapartida através da ligação: <https://www.publico.pt/culturaipilson/paineis-sao-vice-21/02/2022>, 10 h 55 m.

18 Para aquiescer à sinopse detalhada da edição de 2021/2022 do projeto “Restauro ao Vivo” no Museu de Lamas basta consultar: <https://museu.colegiodelamas.com/index.php/museu/restauro-ao-vivo-23/02/2022>, 17 h 12 m.

19 Paralelamente, a dinâmica programática do “Restauro ao vivo” no Museu de Lamas acolheu a promoção esporádica de visitas e/ou oficinas temáticas adaptadas a diferentes segmentos de público, das quais e neste campo científico, enumeramos as seguintes variáveis: “(...) “Como preservamos o Museu? O que é a Conservação e Restauro? Qual a sua importância e finalidade?”, “O papel de Henrique Amorim (1902-1977) na preservação da Arte e do Património. Um olhar sobre o colecionismo” e “Talha Dourada e escultura religiosa: Materiais, teoria e demonstração de produção e recuperação” (...) “Pequenos doutores, à descoberta da obra escondida” e “Médica / Médico das Obras de Arte” (...)” – cf. <https://museu.colegiodelamas.com/index.php/museu/restauro-ao-vivo-23/02/2022>, 16 h 50 m.



Figs. 09 e 10 Captações fotográficas correspondentes ao projeto “Restauro ao vivo” do Museu de Lamas, na sua edição de 2021/2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Na edição de 2021/2022, esta iniciativa direccionou o seu “caderno de encargos” para a perspetiva de intervir na grande maioria das esculturas de iconografia mariana, cristológica, franciscana e de São João Evangelista - perfazendo a sua soma um total de 14

exemplares de séculos XVII e XVIII, um deles o Cristo estudado neste artigo - que pontuam a coleção de imaginária religiosa distribuída pelo perímetro expositivo da décima sexta sala do Museu, a já referenciada “Sala da Capela de Delães” (vd. fig. 11).



Fig. 11 Fotografia ilustrativa da edição de 2021/2022 do “Restauro ao Vivo” no Museu de Lamas, captada em plena “Sala da Capela de Delães”, 2021, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Porém, aos restauros programados, acresceram algumas particularidades dignas de registo no “Restauro ao Vivo” 2021/2022. Desde logo, o facto de ter sido submetido ao “Programa de Apoio à Cultura promovido pelo Município de Santa Maria da Feira” e de tal candidatura merecer elegibilidade por parte do seu júri no âmbito da “Medida 2, Categoria I, Parcerias de Programação”, resultante num apoio de 15.000,00€²⁰. E de, tendo em conta o reconhecimento que esta atividade recebeu em 2021 por parte do Ministério da Cultura do Governo da República Portuguesa através da “Declaração de interesse cultural para efeitos de Mecenato”²¹ (recentemente prorrogada para 2022), servir de ponto de partida para o lançamento de duas campanhas específicas por forma a garantir, junto da comunidade geral e empresarial, a sustentabilidade financeira do projeto²². Numa escala inferior, é digna de registo a iniciativa de *Crowdfunding* intitulada “Juntos

20 <https://cm-feira.pt/documents/20142/0/3.+PAC+2021++Lista+Definitiva+Medida+2.+Subprograma+2.1.+Reuni%C3%A3o+de+C%C3%A2mara+%E2%80%93+Minuta+Ata+%5B14Dez2020%5D.pdf/4bad3cce-d7ba-d8de-9234-d27875971113> - 23/02/2022, 16 h 51 m.

21 “Nos termos da alínea d) do n.º 1 e dos números 3 e 5 do artigo 62.º-B, e da alínea b) do n.º 1 do artigo 63.º, ambos do Capítulo X do Estatuto dos Benefícios Fiscais, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 215/89, de 1 de julho, na redação que lhe é dada pela Lei n.º 75-B/2020, de 31 de dezembro, e uma vez obtido o parecer dos Serviços competentes, declaro que reconheço o interesse cultural do projeto Restauro ao Vivo no Museu – Atividades 2021, uma iniciativa da responsabilidade da Casa do Povo de Santa Maria de Lamas/ Museu de Santa Maria de Lamas, para efeitos de Mecenato Cultural, podendo este usufruir dos benefícios fiscais previstos no regime do Mecenato Cultural (...) A MINISTRA DA CULTURA / GRAÇA FONSECA (...)” – cf. https://museu.colegiodelamas.com/declaracao_mecenato.pdf - 23/02/2022, 16 h 52 m.

22 É importante reforçar que a preservação de qualquer espaço museológico e correspondente acervo com as especificidades que encontramos no Museu de Lamas e na parcela selecionada para fazer parte do “Restauro ao Vivo” 2021/2022, acarreta orçamentos muito superiores, por exemplo, à verba de 15.000,00€ que este projeto recebeu por parte do “Programa de Apoio à Cultura” do Município de Santa Maria da Feira. Não obstante o reconhecimento da importância desse mesmo apoio municipal e do esforço financeiro que, diariamente, a entidade que tutela o Museu, a Casa do Povo de Santa Maria de Lamas, executa, a exiguidade das verbas instigou à criatividade e à tentativa de, partindo da credibilidade que o “Restauro ao Vivo” conquistou junto do público e entidades diversas, encontrar novos parceiros / mecenas interessados em contribuir para a preservação do património histórico e artístico.

fazemos mais pelo nosso património”²³ (vd. fig. 12). E, com resultados satisfatórios e calendarização a médio e longo prazo, uma “Campanha de Apadrinhamento” (vd. fig. 13) das intervenções a realizar (que, até ao momento hodierno, beneficiou da adesão de duas empresas de transformação corticeira da região, a *M.A. Silva Portugal*²⁴ (vd. fig. 14), a *José Américo (J.A.) Rolhas e Cápsulas, Lda.*²⁵ (vd. fig. 15) e, mais recentemente, do *Grupo Solverde – Sociedade de Investimentos Turísticos da Costa Verde, S.A.*, responsável pelo mecenato do processo de conservação e restauro aplicado à escultura do “Jesus morto, de três cravos” descrito nesta publicação²⁶) cuja sinopse, em parte, exprime os seguintes desígnios:

“(…) *Em simultâneo, atendendo à conjuntura atual, o Museu lançará uma campanha solidária de apadrinhamento de intervenções de conservação preventiva e restauro. Especificamente direcionada às*

23 Que vigorou entre 06 de dezembro de 2021 e 28 de janeiro de 2022, mas, infelizmente, viu os seus objetivos gorados pela fraca adesão da comunidade. Todo o descritivo desta campanha de *Crowdfunding* está disponível no arquivo da plataforma digital que a suportou, permanecendo acessível em rede através do endereço: <https://ppl.pt/causas/lamas> - 24/02/2022, 10 h 48 m.

24 Entidade que apadrinhou a intervenção de uma escultura semelhante à que se encontra em análise neste artigo, a figuração, por certo setecentista (séc. XVIII), de um “Jesus morto, de três cravos”, cujo desenvolvimento e resultado final estão disponíveis em rede, através das ligações: <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4273029359382084> - 24/02/2022, 11 h 18 m.; <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4392498474101838> - 24/02/2022, 11 h 18 m.; <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4447006338651051> - 24/02/2022, 11 h 19 m.

25 Responsável pelo apadrinhamento dos processos técnicos aplicados numa imagem representativa da iconografia de Cristo como “*Ecce Homo*” ou “Senhor da Cana verde”, porventura da segunda metade do século XVII; com o desenrolar e encerramento da intervenção documentados através das seguintes ligações, também disponíveis em rede: <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4388944594457226> - 24/02/2022, 11 h 26 m.; <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4443883752296643> - 24/02/2022, 11 h 26 m.; <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4522976274387390> - 24/02/2022, 11 h 27 m.; <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4467994343218917> - 24/02/2022, 11 h 28 m.

26 Sobre o início da intervenção neste Cristo e o apadrinhamento em causa, vide, veja: <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4933657976652549> - 24/02/2022, 11 h 33 m.; <https://www.facebook.com/museudelamas/posts/5130639723621039> - 24/02/2022, 11 h 34 m.

esculturas religiosas incorporadas na “Sala da Capela de Delães”, o espaço no qual decorrerá, durante o ano de 2021, o programa de ações da iniciativa “Restauro ao vivo”. Cuja planificação estabelecida abrange o desenvolvimento de múltiplas intervenções de conservação e restauro a operar nas 14 esculturas religiosas exibidas nesta área do percurso e exposição permanente do Museu. Como posso ser Padrinho/Madrinha? A sua contribuição, seja qual for o valor, constitui um auxílio precioso para o Museu de Lamas. Todos podem ser Padrinhos/Madrinhas. Porém, com um contributo específico estabelecido a partir de 500 euros, o/a Padrinho/Madrinha pode associar o seu nome à obra à qual dirige o seu apadrinhamento. De modo a apadrinhar a intervenção numa escultura, tanto a nível individual / pessoal como corporativo (no seu próprio nome ou através de uma marca ou empresa), basta aceder ao portal do Museu, observar a listagem de obras elegíveis e selecionar a escultura / procedimento interventivo que pretende apoiar. O projeto “Restauro ao vivo” recebeu por parte do Ministério da Cultura a Declaração de Interesse Cultural. Como tal, ao apadrinhar uma intervenção poderá usufruir dos benefícios fiscais previstos no regime do Mecenato Cultural. Esta campanha pretende garantir a viabilidade económica e continuidade dessas mesmas intervenções de conservação e restauro, a curto, médio e longo prazo, cruciais para a preservação de um largo segmento da coleção de escultura religiosa que compõe uma parte significativa do vasto património reunido por Henrique Amorim (...)”²⁷

27 Cf. https://museu.colegiodelamas.com/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=76 - 24/02/2022, 11 h 00 m. A par com a sinopse, na página específica desta “Campanha de Apadrinhamento” está acessível um formulário de inscrição para todos os interessados em proceder à sua contribuição. E, por fim, uma listagem das esculturas a recuperar, descrevendo sucintamente a sua forma e iconografia, estabelecendo o diagnóstico e a própria planificação dos procedimentos a aplicar em cada uma delas - vd. https://museu.colegiodelamas.com/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=77 - 24/02/2022, 11 h 06 m.



Fig. 12 Arquivo da ligação, em rede, da iniciativa de Crowdfunding intitulada “Juntos fazemos mais pelo nosso património” promovida pelo Museu de Lamas, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..



Fig. 13 Pormenor da página de internet do Museu de Lamas, na sua ligação correspondente à “Campanha de Apadrinhamento” associada à edição de 2021/2022 do projeto “Restauro ao Vivo”, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..



Fig. 14 Registo concretizado no desenrolar da ação de Conservação e Restauro operada num Cristo, de século XVIII (similar à imagem estudada neste artigo), apadrinhada pelo grupo empresarial M.A. Silva Portugal, 2021, Arquivo imagético do M.S.M.L..



Fig. 15 Detalhe fotográfico realizado no desenvolvimento da intervenção de Conservação e Restauro operada numa imagem representativa da iconografia de Cristo como “*Ecce Homo*” ou “Senhor da Cana verde”, porventura da segunda metade do século XVII, apadrinhada pela empresa José Américo (J.A.) Rolhas e Cápsulas, Lda., 2021, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Já quanto ao relatório preliminar acerca do estado deste Cristo, suas patologias e tratamento aconselhado, por forma a encerrar de vez o preâmbulo em curso e dar lugar ao capítulo que se segue neste artigo, Susana Ferreira, na qualidade de Diretora, Conservadora do Museu e responsável máxima do projeto, Vânia Roque e Tânia Dias, como Técnicas Superiores de Conservação

e Restauro envolvidas nas ações do “Restauro ao Vivo” 2021/2022²⁸, enumeraram os seguintes aspetos como

28 Sendo que Vânia Roque permanece nos quadros do Museu e projeto congruente. Já Tânia Dias cessou a sua atividade neste espaço museológico no passado mês de janeiro de 2022, após prestar os seus serviços especializados desde cerca de março / abril de 2021, ao abrigo do programa de estágios ATIVAR.PT do Instituto do Emprego e Formação Profissional. Pelo que o Museu sublinha e agradece o empenho e profissionalismo aplicados por esta Técnica Superior durante a vigência do vínculo em causa.

prioritários em termos de regularização e estabilização da imagem (vd. fig. 16):

“(...) Diagnóstico Prévio. “Jesus morto de três cravos”. Nesta escultura subsiste razoabilidade no seu estado de conservação. Como principais vicissitudes discerníveis destacam-se a presença de poeiras e sujidades aderentes, agregadas a escorrências de verniz

(?) notórias por toda a extensão da obra. Todavia, a maior incidência verifica-se nos braços, mãos e pés da figura cristológica. Por fim, restam falhas volumétricas na mão direita e braços com junções móveis (...) Proposta de tratamento. “Jesus morto de três cravos”. Limpeza mecânica. Limpeza química. Reintegração cromática pontual. Aplicação de camada de protecção (...)”²⁹



Fig. 16 Perspetiva, marcada pela superior incidência no torso da escultura de Cristo em estudo neste ensaio científico, cuja captação fotográfica foi espoletada na sequência do ponto de partida da intervenção de Conservação e Restauro em curso. Importa recordar que os procedimentos a aplicar nesta Obra de arte contam com o apadrinhamento do Grupo Solverde – Sociedade de Investimentos Turísticos da Costa Verde, S.A., 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

29Cf. https://museu.colegiodelamas.com/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=77 – 24/02/2022, 11 h 58 m. Com o progresso regular da ação de conservação e restauro podem surgir patologias inesperadas e, atendendo a esse facto, a proposta de tratamento citada é suscetível de sofrer alterações pontuais a qualquer instante.

II. Cristo morto, de três cravos: descritivo formal e iconográfico

(Imagem barroca integrante de um conjunto capaz de reproduzir a iconografia da “Crucificação simbólica” / “Drama do Calvário”, no qual partilha o espaço expositivo com duas esculturas de produção e/ou origem distinta da sua, uma delas alusiva a Maria e a restante de São João Evangelista)

“(…) Foi no final do século XIII que o corpo deixou de cair hirto ao longo do madeiro (...) substitui-se o saio comprido que no século XII cobria a nudez do corpo por um pano cruzado atado na cintura (...)”

Reynaldo dos Santos³⁰

“(…) Quedó con la boca abierta, de modo que podían verse los dientes, la lengua y la sangre que dentro tenía; los ojos le quedaron medio cerrados (...) el cuerpo, ya cadáver, estaba colgado y como desprendiéndose de la cruz; inclinadas hacia un lado las rodillas, apartábanse hacia outro lado los pies girando sobre los clavos.” (Brígida da Suécia: Libro IV, Revelación LII) / As imagens dolorosas eram um instrumento de grande impacto emocional, servindo de suporte à dramaturgia catequética e às pregações (...) sofredor e doloroso, com a cabeça caída sobre o peito (...) os olhos semicerrados e a boca entreaberta. A imagem atroz do sofrimento é confirmada pelo corpo morto, todo ensanguentado (...) acompanhando a forma da cruz, o esqueleto perceptível sob a pele esticada, a caixa torácica dilatada (...) os membros (...) descarnados, os pés sobrepostos (...)”

Maria Isabel Roque³¹

30 Cf. SANTOS, Reynaldo dos – A escultura em Portugal. Séculos XII a XV. Vol. I. Lisboa: (s. n.), 1948, pp. 9-35.

31 Cf. ROQUE, Maria Isabel – Imagens esculpidas de Cristo na dor. *Lumen Veritatis: Boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa*. Lisboa. N.º 25 (2011), p. 8.



Fig. 17 Aspeto geral do Cristo em análise, numa fotografia antecessora do início da intervenção de Conservação e Restauro em curso, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Considerações históricas subentendidas³² e atributos estéticos e iconográficos suscetíveis de enunciar³³ em virtude da observação atenta desta escultura barroca:

32 Proveniência e cronologia aproximada.

33 Materiais, técnicas, contexto produtivo, análise formal, iconográfica e número de inventário.

Escultura devulto (vd. figs. 16 e 17), com proveniência desconhecida à data de hoje e os braços articuláveis³⁴ (vd. figs. 18 a 21) possibilitando, porventura, a própria utilização desta imagem numa iconografia distinta da Crucificação³⁵. Aquela que assume, em exclusivo e desde a sua chegada, certamente nas imediações do final da década de 1950 ou no desenrolar dos anos 1960, ao Museu de Santa Maria de Lamas (vd. figs. 01 a 03) e à superfície na qual foi incorporada, a “Sala da Capela de Delães”.

34 cujo movimento descendente e ascendente é assegurado através de um sistema articulado que conjuga, em cada braço e axila, tanto nos hemisférios esquerdo como direito da anatomia deste Cristo, elementos metálicos e estruturas circulares no topo dos membros superiores, passíveis de encaixe e desencaixe entre esferas que se dividem em duas partes (vd. figs. 18 a 21).

35 Talvez em circunstâncias de culto no interior de espaço religioso ou mesmo nalgum cerimonial típico da “Semana Santa”, num retábulo ou integrada na cenografia de um andar processional, esta figura poderia associar-se a outros elementos para, em paralelo à sua condição de crucificado ou vice-versa, reproduzir as iconografias *post mortem* da “Deposição no túmulo” e da própria “Lamentação sobre Cristo morto” após “Descimento da cruz”, onde a imagem cristológica é exposta na condição de jacente. Todavia, nenhum destes dados pode ser tomado como adquirido pois o Museu não possui qualquer fonte, testemunho ou documento credível capaz de sustentar que, nos antipodas da sua chegada a Santa Maria de Lamas, esta peça de culto e arte assumiu a polivalência enumerada. Há, bem perto do Museu, no espólio da Igreja da Misericórdia de St.ª M.ª da Feira – recentemente recuperada em termos mobiliários e imobiliários – uma escultura de imaginária com características semelhantes às do objeto de estudo deste texto e que constitui um exemplo concreto da utilização comum e em dois momentos distintos, um deles no dito “Domingo de Ramos” e nas procissões quaresmais com os braços abertos e outro, durante quase todo o ano e com os braços fechados, numa das Capelas interiores do templo feirense, de uma imagem originalmente concebida com o propósito e as características físicas para assumir a representação unitária da “Crucificação simbólica”. Este Cristo, tal como o do Museu, evidencia realismo anatómico e símbolos de dor, está representado morto, com a cabeça pendida para o seu hemisfério direito, próxima ao ombro, as mãos trespassadas individualmente, os pés sobrepostos, indiciando a perfuração de um único cravo, o corpo ferido, enfatizado pela pintura de carnação. E, por fim, apresenta o *Perizonium* como veste solitária que cobre a sua área púdica. A semelhança da escultura em análise no Museu de Lamas, a figura cristológica da Misericórdia de St.ª M.ª da Feira tem somente os membros superiores articuláveis, aspeto que permitiu durante largos anos a sua deposição como jacente na Capela do Senhor dos Passos da própria Igreja e a exibição como crucificado em procissões. Contudo, como a investigação adjacente à obra preconizada no restauro da Misericórdia revelou, tal escultura foi primordialmente concebida para assumir a Crucificação e fê-lo, durante séculos e como as “Memórias Paroquiais” atestam em 1758, no Altar-mor desta Igreja e sob a divisa de “Senhor do Bonfim”. Sobre este Cristo da Misericórdia feirense, vide, veja: “(...) Sabia-se, portanto, que no Altar-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia da Feira, já concluído em 1754 (...) existia em 1755 uma imagem de Nosso Senhor do Bonfim (...) recentemente essa imagem não estava no Altar-mor (...) Para além disso, no espólio da Santa Casa da Misericórdia da Feira, não parecia existir nenhuma imagem com características atribuíveis a Nosso Senhor do Bonfim (...) Com dimensão compatível, existia a imagem de Cristo Jacente exposta na Capela de Nosso Senhor dos Passos, à qual, por ser articulada, se abriam os braços em cada tarde de Domingo de Ramos, para depois de colocada numa cruz, desfilar na Procissão de Quinta-feira Santa (...) Após a procissão a imagem era retirada da Cruz, os braços eram colocados em posição jacente (...) Nosso Senhor Jacente, que desfilava nas Procissões de Quinta-feira Santa representando Nosso Senhor Crucificado, representava também Nosso Senhor do Bonfim referido em 1758 pelo Padre José Pedro Quintela nas “Memórias Paroquiais do século XVIII”, dizendo estar “...colocado no Altar mayor ...”. Para confirmar esta hipótese as conclusões foram comparadas com o registo de imagens pertencentes ao espólio da Santa Casa da Misericórdia da Feira (...)” – cf. FERRAZ, Maria da Conceição Machado Alvim – A reabilitação da Igreja da Misericórdia da Feira. *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Santa Maria da Feira. Ano XX, n.º 60, fevereiro de 2022, pp. 39-42. (Consultar, atrás, neste mesmo número). Por fim, vejamos também como exemplo de utilização em diferentes iconografias de um Cristo articulável, que não uma “imagem de roca” ou tipicamente “de vestir”, o caso de uma imagem medieval, pertencente ao espólio do Museu Grão Vasco (em Viseu), e cuja ficha de inventário está disponível em linha através do endereço: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?ldReg=1039135&entSep=1#gotoPosition> – 10/02/2022, 17 h 05 m.



Figs. 18, 19, 20 e 21 No topo (fig. 18), vista global do Cristo extraído da Cruz com os braços recolhidos junto ao corpo, devido à circunstância dos membros superiores desta escultura estarem munidos de solução articulável. Nos três registos imediatamente abaixo da figura descrita (figs. 19, 20 e 21), enfatizam-se alguns pormenores (montados e desmontados), da estrutura combinada entre os braços, elementos metálicos, círculos e esferas de madeira que, nas axilas direita e esquerda da anatomia desta Imagem cristológica, permitem a articulação dos seus membros superiores, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Tecnicamente, esta Obra de arte, em madeira policromada e carnada, foi concebida com realismo, proporção, teatralidade e requinte. Fatores de ordem produtiva, plausíveis para situar a origem desta execução num contexto congruente com as soluções e diretrizes estéticas das típicas Oficinas portuguesas de cariz erudito dos séculos XVII e XVIII (em plena vigência do Barroco). Quiçá de uma estrutura do Norte de Portugal, mas sobre a qual se desconhecem particularidades exatas, dada a inexistência de informação prévia, tanto escrita como oral, capaz de elucidar investigadores e observadores quanto ao passado desta escultura ao nível de:

Ano de encomenda; motivação e mecenato; execução; funcionalidade pristina e localização primordial; ou, por fim, a respeito do próprio trajeto até atingir o universo do colecionismo particular³⁶.

No que concerne à cronologia deste Cristo, tal como foi anteriormente indicado acerca da impossibilidade de determinar a sua progénie, contexto de entalhe e acabamentos, também o facto de não existir ou de não ter chegado ao Museu qualquer referência documental, inibe a possibilidade de sugerir com maior precisão o(s) ano(s) de início e fim desta imagem.

Em virtude de tal conjuntura, resta apenas a observância da peça *de per se* (ao vivo), para pressupor uma cronografia aproximada. E, consoante os seus atributos formais e iconográficos, torna-se admissível situar esta realização na arte lusitana da época moderna; em plena circunstância do cumprimento das diretrizes do barroco contrarreformista portanto. Estabelecendo como

hiato mais provável para datar a consumação da sua existência o período que se estende entre a proximidade do término do século XVII e o desdobramento do século XVIII. Sendo que, em rigor, não só pelo tipo tratamento capilar e da veste única que a figura enverga mas, mormente, pela verosimilhança com a realidade, índice de dor ou intensidade dramática que a sua face (vd. figs. 22 a 25) e anatomia (vd. figs. 26 a 28) sugerem (muito por culpa do tipo de modelagem e pintura de carnação – vd. figs. 29 e 30 - da qual este Cristo beneficiou), há uma maior probabilidade da escultura em apreciação corresponder ao desenrolar da centúria de setecentos (o séc. XVIII)³⁷.

37 Este tipo de soluções estéticas são recorrentes nas representações cristológicas do século XVIII, providas das Oficinas de imaginária religiosa de cariz erudito. Como exemplo disso mesmo, vejamos o descritivo de uma imagem deste género, com datação setecentista comprovada e que faz parte da coleção da Irmandade dos Clérigos da cidade do Porto: "(...) Designação: Cristo Crucificado / Local de produção: Portugal / Autor: Desconhecido / Cronologia: Século XVIII / Matéria: Madeira entalhada e policromada (...) Descrição: Representação de Jesus Cristo crucificado (...) apresentando cabelos compridos ondulados e barba bifurcada. O torso apresenta intensas feridas, tal como os joelhos e tem os pés sobrepostos, cravados por um único cravo. Imagem de grande intensidade dramática devido às expressivas marcas da Paixão visíveis no Seu corpo e rosto (...)” – cf. <http://www.torredosclerigos.pt/pt/storybox/acervodairmandadeclerigos/> - 15/02/2022, 11 h 52 m.

36 Que, por conseguinte, culminou com a sua inclusão no Museu de Lamas.



Figs. 22, 23, 24 e 25 Pormenores do rosto de Jesus, com incidência superlativa para a sua face esquerda, de onde salta à vista o realismo conseguido através do entalhe das formas e da pintura de carnação aplicada. Neste perfil, é descortinável, não só, o tipo de tratamento minucioso e ondulante da barba bifurcada e do cabelo, como a própria dor que é transversal às representações desta iconografia. Tendo toda a carga física, espiritual e dramática da Crucificação sinalizada através de minudências estéticas como o fecho dos olhos, a boca entreaberta, a sugestão de escorrimentos sanguíneos. E, por fim, das feridas observáveis, sendo uma delas na maçã do rosto (correspondendo ao osso e músculo zigomático, abrangendo, na dimensão muscular, o zigomático maior e menor) e a restante, mas de dimensão superior, ao longo da zona que prefigura o músculo e osso frontal deste Cristo (na área superior da sua testa), subentendendo que outrora, num passado mais ou menos longínquo, esta escultura acolheu uma coroa de espinhos amovível³⁸. 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..



38 Da qual não há registo e que tanto poderia ser de madeira como de outro tipo de material mais nobre, ouro ou prata por exemplo. Uma prática recorrente e discernível nalguns exemplares de Cristos crucificados da mesma época de produção deste que aqui se encontra em análise; ou que inclusive, sendo de cronologias bem mais remotas, acabaram por acolher, essencialmente no desenvolvimento da época moderna (sobretudo entre os séculos XVII e XVIII), coroas de espinhos removíveis, de madeira ou resultantes de trabalhos de ourivesaria e joalheria. Tal como sucede, em particular, na imagem do Bom Jesus de Matosinhos, sobre a qual é possível consultar alguma informação em linha e, para isso, *vide*, veja: https://www.cm-matosinhos.pt/uploads/document/file/4866/Apresenta_o_da_imagem_do_Senhor_de_Matosinhos.pdf - 17/02/2022, 15 h 21 m.



Figs. 26, 27 e 28 Parcelas do corpo deste Cristo, nas quais é explícita a qualidade, proporção e realismo, resultante da mescla entre madeira lavrada, policromia e carnação, cuja panóplia de soluções foi aplicada não só à anatomia - tanto a nível ósseo como muscular - como às respetivas feridas corporais e panejamento único que enverga, o dito *Perizonium*. 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..



Figs. 29 e 30 Captações fotográficas aproximadas de parte dos membros inferiores e da sugestão musculoesquelética deste Cristo, onde, entre outros pormenores, identificam-se escorrências de sangue ao longo da canela (nas áreas que sugerem o osso da tíbia e do músculo tibial anterior), rematados por gotículas compostas por pequenos volumes de cera vermelha, rubi (?), ou outro tipo de pedra mais ou menos preciosa. Também na zona do tibial anterior de cada uma das pernas salientam-se feridas rasgadas na pele (impostas mediante escultura e pintura de carnação). E, por último, com maior dimensão, as lesões visíveis na amplitude dos dois joelhos sublinham, por um lado, a dureza física do episódio narrado, e, por outro, a qualidade técnica dos santeiros / imaginários e pintores de carnação envolvidos no ato de conceber esta Peça de arte. 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Historiada a Obra em algumas das suas vertentes e justificada a datação proposta para o respetivo enquadramento deste Cristo no contexto da História de Arte portuguesa, do ponto de vista formal e iconográfico, tal como as linhas antecessoras foram insinuando, esta figura impressionou fiéis, no passado, e capitaliza a atenção do público museológico, no presente, pela minúcia e proximidade das suas formas - sem olvidar a intensidade dramática que as mesmas interpretam - à realidade fisionómica e sentimental dos próprios seres humanos.

Ao rosto morto, pendente para o seu ombro direito, com os olhos fechados, a boca entreaberta permitindo o vislumbre dos dentes; e às feridas³⁹, das quais jorram escorrimentos de sangue nessa mesma face, acresce o movimento que a ondulação do cabelo comprido e da barba bifurcada⁴⁰ deste Cristo sugerem (vd. figs. 22 a 25). Essa mesma dinâmica dissemina-se pelos pregueados do *Perizonium* que, amarrado do lado direito do corpo de Jesus⁴¹ e auxiliado por uma corda disposta ao longo da sua cintura, advém desde aí até à zona média da coxa, cobrindo, segundo a norma iconográfica em vigor, a sua região púbica. Sublinhe-se que este *Perizonium* é um panejamento isolado, relativamente curto e, por isso, o que resta da indumentária de Cristo no momento da sua Crucificação (vd. figs. 26 a 28).

39 Na maçã esquerda do rosto, numa zona que institui na anatomia facial o osso e o músculo zigomático - abrangendo, na dimensão muscular, o zigomático maior e menor; e, por fim, ao longo da superfície que recria músculo e osso frontal do crânio desta figura (na área superior da sua testa), interpretando o ferimento da coroa de espinhos que a peça não possui na atualidade.

40 Ambos os elementos capilares demarcados pela sua tonalidade de castanho escuro. Por “barba bifurcada” entenda-se dividida em duas partes enroladas no seu termo, abaixo do queixo, uma prática rotineira na época de produção desta Imagem, como se verifica, por exemplo, no já mencionado Cristo da Irmandade dos Clérigos. Ora vejamos, de novo, parte do texto de inventário do mesmo: “(...) *Representação de Jesus Cristo crucificado (...) apresentando cabelos compridos ondulados e barba bifurcada (...)*” – cf. <http://www.torredosclerigos.pt/pt/storybox/acervodairmandadeclerigos/> - 17/02/2022, 17 h 14 m.

41 À esquerda do observador aquando do seu posicionamento frontal diante da escultura.

Este tipo de veste exígua, cujos antípodas da representação artística associada à Crucificação remontam, essencialmente, ao século V, mas que foi assumida com superior incidência nesta iconografia a partir do século X, em detrimento do *Collobium* (espécie de alva / túnica que cobria, quase na plenitude, a fisionomia do crucificado)⁴², deixa à vista e expõe à compaixão grande parte do corpo desnudo, morto e supliciado de Jesus. Em paralelo com a expressividade facial (embora o rosto indicie um Cristo morto e vencido), a anatomia concebida, nas dimensões musculoesquelética e da representatividade de lesões, realça a crueza do episódio e assemelha, de novo e com tremenda eficácia, escultura e realidade palpável.

Ou seja, torso, costados, abdómen, braços, mãos, pernas e pés evidenciam, pela modelação rigorosa, a proporcionalidade óssea, a tensão, a dor, o desconforto dos músculos e do corpo em geral quando exposto à posição estabelecida (vd. figs. 17 e 26 a 30). E através de uma pintura de carnação⁴³ que conjuga a habitual tonalidade de pele de um corpo nu, na sua grande maioria, com zonas de sombreado e variantes de vermelho que correspondem não só a avistamentos de carne, como a fluxos sanguíneos, está distribuído um manancial de escoriações, manchas, escorrências, feridas abertas e chagas que vão desde a cabeça aos pés de Jesus (vd. figs. 22 a 30). Capazes de sumariar, pictórica e explicitamente, a já nomeada barbárie física à qual o Crucificado foi sujeito até morrer.

42 Sobre a evolução, ao longo da História de Arte global mas, sobretudo, portuguesa, essencialmente entre a Idade Média e a Época Moderna, do tipo de abordagem estética às vestes e à própria postura de Cristo na cruz, *vide*, veja: SILVA, Liliana Maria Pereira da – *A Fé, a Imagem e as Formas. A iconografia da Talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos* (Dissertação de Mestrado em História de Arte Portuguesa apresentada ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património – D.C.T.P da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – F.L.U.P., sob orientação do Professor Doutor Luís Alberto Casimiro). Porto: D.C.T.P / F.L.U.P., 2011, pp. 22, 26, 30-33.

43 Fustigada por patologias que carecem de resolução em termos da sua limpeza, conservação e restauro.

A veemência do drama domina esta representação, está sobejamente declarada nas marcas corpóreas da Paixão que acolhem grande relevância no tronco, braços, pernas ou joelhos. Apesar disso, as mãos e os pés trespassados por cravos merecem a derradeira atenção na análise deste Cristo morto. Não obstante a já citada articulação dos braços que possibilitaria, por certo, o uso pontual desta imagem como jacente, o posicionamento e as chagas que se enxergam nas mãos e pés de Jesus comprovam que os mesmos foram cravados por três cravos⁴⁴; figurados em madeira e que se conjugam com a cruz latina da qual esta obra é removível. Isto é, às mãos⁴⁵ feridas e atravessadas, cada uma delas, pelo cravo correspondente (vd. figs. 31 e 32), acumulam-se os dois pés empoleirados um sobre o outro⁴⁶, com vista à sua perfuração simultânea por um único cravo (vd. figs. 33 e 34).



44 O uso de três cravos nas representações de Cristo crucificado constitui uma solução que alastrou particularmente na sequência do Gótico, sobretudo desde meados do século XIV e em resposta aos quatro cravos (pés e mãos cravadas na cruz isoladamente) que até então o Românico privilegiava. Embora na própria Época Moderna se verifiquem casos pontuais de “Cristos de quatro cravos”, esta permuta iconográfica veio no prosseguimento de uma alternância que foi espoletada pelo Gótico e perdurou daí para a frente. Na qual o Cristo crucificado do Românico – e até de cronologias mais remotas – preso ao madeiro por quatro cravos, que perseverava vivo (com a cabeça alterosa e os olhos abertos), majestático, triunfante, hierático e desguarnecido de sinais declarados de dor, dá lugar a um tipo de escultura que intensifica os signos da morte. Mediante imagens de Jesus com o rosto caído, pendido para um dos seus ombros, especialmente o direito. Patenteando, de forma expressiva, os suplícios atroztes da Crucificação. Materializados num corpo ostensivamente ferido, ensanguentado e do desconforto anatómico que a postura intrínseca aos pés sobrepostos e trespassados sincronicamente por um só cravo provocaria: “(...) primeiras representações pretendiam evitar a todo o custo demonstrar o sofrimento físico de Cristo realçando a imagem de um “Cristo triunfante” representado em posição vertical e frontal, a cabeça de Cristo coroada (...) com os olhos abertos, sem no entanto exteriorizarem qualquer expressão de dor ou sofrimento físico. O corpo destas primeiras imagens apresenta os membros superiores e inferiores ligeiramente desproporcionais e pouco flectidos em relação ao corpo rígido e algo esquemático. Importa salientar que estas primeiras imagens apresentam quatro cravos. Esta iconografia altera-se ligeiramente a partir do século XIV, altura em que se verifica uma nova mentalidade na produção da imaginária devocional. Foi no período gótico (meados do século XIV) que a iconografia de Cristo crucificado começou a sugerir o sofrimento físico de Cristo na Cruz. O corpo de Cristo é agora representado com as marcas físicas da paixão, sendo que é nesta altura que as imagens passam apenas a ser representadas com três cravos (...)” - cf. SILVA, Liliانا Maria Pereira da – Ob. cit. (2011), p. 32.

45 Diferenciadas pelo posicionamento dos seus dedos que, em sincronia com a possibilidade de insinuar dor, podem aventar um qualquer movimento de bênção, denominado pelo termo latino *Benedictio latina*. Acerca deste gesto, com o estender dos dedos indicador, médio e polegar, agremiados à flexão do anelar e do mínimo, vide, veja: BARASCH, Moshe – *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones Akal, 1999, pp. 26-28 e 38.

46 Desencadeando o desconforto físico que a ligeira torção dos membros inferiores e a dobradura dos joelhos daí resultante provocaria.

Figs. 31 e 32 Mão esquerda e direita de Cristo, trespassadas, cada uma delas, por um cravo – aqui estruturado em madeira. Paralelamente às chagas e escorrências sanguíneas, é de realçar a conjugação e posicionamento dos dedos (alguns deles substituídos por acrescentos posteriores à cronologia desta escultura), que, tanto na esquerda como na direita, a montante da sugestão de dor, podem indicar uma certa gestualidade de bênção, a denominada *Benedictio latina*. 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L.



Figs. 33 e 34 Pés sobrepostos e atravessados de uma só vez pelo cravo singular, esculturalmente modelado em madeira, 2022, Arquivo imagético do M.S.M.L..

Por último e para concluir esta análise, atendendo ao facto desta Imagem fazer parte, desde que foi adquirida por Henrique Amorim⁴⁷ e acomodada na “Sala da Capela de Delães” do Museu de Lamas⁴⁸, de um núcleo de três peças de géneses distintas entre si, mas capazes de erguer, nesta aglutinação, parcelas da iconografia da

“Crucificação simbólica” e do “Drama do Calvário”⁴⁹, o número de inventário pelo qual identificamos este Cristo apresenta a seguinte divisa coletiva: “1957. 1164 a, b e c” (vd. figs. 01 a 03).

47 O já mencionado fundador e colecionador na origem da construção e preenchimento do Museu de Santa Maria de Lamas.

48 A também supracitada décima sexta sala no quadro da planimetria do complexo museológico lamacense.

49 “(...) Crucificação “simbólica” profundamente inspirada no Evangelho de S. João. Este é o Evangelho que mais detalhes atribui à Crucificação do Senhor conferindo-lhe um aspeto simbólico (...) Estas representações iconográficas pretendiam acima de tudo representar a realidade histórica da Crucificação e ao mesmo tempo o sacrifício simbólico da morte de Cristo na cruz. A variedade de temas e iconografias que parecem emanar após o século XII explicam-se pela divulgação das gravuras da *Biblia Pauperum*, do *Hortus Deliciarum* (...) e do *Speculum Humanae Salvationis* cujas imagens ilustravam os vários episódios associados à Paixão do Senhor e promoviam consequentemente a evolução iconográfica destes temas e a introdução de vários personagens na representação do Drama do Calvário (...)” – cf. SILVA, Liliana Maria Pereira da – Ob. cit. (2011), p. 50.

Fontes e Bibliografia

AMORIM, José Carlos de Castro - Três Retábulos Rococó da “Sala da Capela de Delães” do Museu de Santa Maria de Lamas. Memória, sob forma de Talha dourada, da demolida “Igreja Velha” do Divino Salvador de Delães (Vila Nova de Famalicão). *Boletim Cultural de Famalicão*. Vila Nova de Famalicão. V Série, n.ºs 12 e 13 (2018-2020), março de 2021, pp. 248-278.

AMORIM, José Carlos de Castro - Museu de Santa Maria de Lamas, também “Museu da Cortiça”, uma memória popular que perdura. Abordagem geral, contemporânea e renovada ao museu, respetivo acervo, biografia do seu mentor, evolução e características da museologia e museografia deste complexo. *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Santa Maria da Feira. Ano XIX, n.º 58, junho de 2021, pp. 119-148.

ARGAN, Giulio Carlo; **FAGIOLIO**, Maurizio – *Guia de História de Arte*. 2.ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 22-25.

BARASCH, Moshe – *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones Akal, 1999, pp. 26-28 e 38.

BÍBLIA SAGRADA – (s.l.): Edições Missões Cucujães, 1999.

CORREIA, Miguel Brito; **LOPES**, Flávio - *Património Cultural, critérios e normas internacionais de protecção*. Casal de Cambra: Editora Caleidoscópio, 2014, pp. 121-125.

FERRAZ, Maria da Conceição Machado Alvim – A reabilitação da Igreja da Misericórdia da Feira. *Villa da Feira. Terra de Santa Maria*. Santa Maria da Feira. Ano XX, n.º 60, fevereiro de 2022, pp. 39-42.

Ferreira-Alves, Natália Marinho – Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto. I Série, vol. 2 (2003), pp. 735-755.

Ferreira-Alves, Natália Marinho (Coord.) – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPESE, 2010.

MARTINS, Fausto Sanches – As Imagens das nossas Igrejas. In *Actas do I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*. Vol. I. Porto / Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão Universidade Católica - Centro Regional do Porto / Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2002, pp. 214-217.

ROQUE, Maria Isabel – Imagens esculpidas de Cristo na dor. *Lumen Veritatis: Boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa*. Lisboa, N.º 25 (2011), p. 8.

SANTOS, Reynaldo dos – *A escultura em Portugal. Séculos XII a XV*. Vol. I. Lisboa: (s. n.), 1948, pp. 9-35.

SILVA, Liliãna Maria Pereira da – *A Fé, a Imagem e as Formas. A iconografia da Talha dourada da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos* (Dissertação de Mestrado em História de Arte Portuguesa apresentada ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património – D.C.T.P. da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – F.L.U.P., sob orientação do Professor Doutor Luis Alberto Casimiro). Porto: D.C.T.P. / F.L.U.P., 2011, pp. 22, 26, 30-32, 33 e 50.

Recursos eletrónicos

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdRe g=1039135&EntSep=1#gotoPosition=10/02/2022,17h05m>.

<http://www.torredosclerigos.pt/pt/storybox/acervodairmandadeclerigos/-15/02/2022,11h52m>.

https://www.cm-matosinhos.pt/uploads/document/file/4866/Apresenta_o_da_imagem_do_Senhor_de_Matosinhos.pdf-17/02/2022,15h21m.

<http://www.torredosclerigos.pt/pt/storybox/acervodairmandadeclerigos/-17/02/2022,17h14m>.

<http://museudearteantiga.pt/exposicoes/estudo-conservacao-e-restauro-dos-paineis-de-sao-vicente-20202022-21/02/2022,10h39m>.

<https://www.publico.pt/culturaipslon/paineis-sao-vicente-21/02/2022,10h55m>.

<https://museu.colegiodelamas.com/index.php/museu/restauro-ao-vivo-23/02/2022,16h50m>.

<https://cm-feira.pt/documents/20142/0/3.+PAC+2021+-+Lista+Definitiva+Medida+2.+++Subprograma+2.1.+ +Reuni%C3%A3o+de+C%C3%A2mar+a+%E2%80%93+Minuta+Ata+%5B14Dez2020%5D.pdf/4bad3cce-d7ba-d8de-9234-d27875971113-23/02/2022,16h51m>.

https://museu.colegiodelamas.com/declaracao_mecenato.pdf-23/02/2022,16h52m.

<https://museu.colegiodelamas.com/index.php/museu/restauro-ao-vivo-23/02/2022,17h12m>.

<https://ppl.pt/causas/lamas-24/02/2022,10h48m>.

https://museu.colegiodelamas.com/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=76-24/02/2022,11h00m.

https://museu.colegiodelamas.com/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=77-24/02/2022,11h06m.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4273029359382084-24/02/2022,11h18m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4392498474101838-24/02/2022,11h18m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4447006338651051-24/02/2022,11h19m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4388944594457226-24/02/2022,11h26m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4443883752296643-24/02/2022,11h26m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4522976274387390-24/02/2022,11h27m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4467994343218917-24/02/2022,11h28m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/4933657976652549-24/02/2022,11h33m>.

<https://www.facebook.com/museudelamas/posts/5130639723621039-24/02/2022,11h34m>.

https://museu.colegiodelamas.com/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=77-24/02/2022,11h58m.

Abreviaturas e siglas

CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

Cf. / cf. - Confira / confira.

Coord. / coord. - Coordenação de / coordenação de.

D. - Dom.

D.C.T.P. - Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

€ - Euros.

Ed. - Edição.

E.U.A. - Estados Unidos da América.

Fig. / fig. - Figura / figura.

Figs. / figs. - Figuras / figuras.

F.L.U.P. - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

h - horas.

ICOMOS - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios.

J.A. - José Américo.

Jo. - João.

Lda. - Limitada.

m - minutos.

M.ª - Maria.

M.A. - Manuel Alves da.

MNAA / M.N.A.A. - Museu Nacional de Arte Antiga.

MSML / M.S.M.L. - Museu de Santa Maria de Lamas.

N.º / n.º - Número / número.

N.os / n.os - Números / números.

Ob. cit. - Obra citada.

p. - página.

pp. - páginas.

S.A. - Sociedade Anónima.

séc. - século.

(s.l.) - sine loco, sem local de edição.

(s.n.) - sine nomine, sem nome de editora.

St.ª - Santa.

Vd. / vd. - Vide, Veja / vide, veja.

Vol. / vol. - Volume / volume.

I - Primeiro / Primeira.

II - Segundo / segunda.

IV - Quarto / Quarta.

V - Quinto.

X - Décimo.

XII - Doze.

XIII - Treze.

XIV - Catorze.

XV - Quinze.

XVII - Dezassete.

XVIII - Dezoito.

XIX - Décimo nono.

XX - Vigésimo.

LII - Quinquagésima segunda.

2.ª - segunda.

62.º - Sexagésimo segundo.

63.º - Sexagésimo terceiro.