



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# Alabastros Medievais Ingleses em Portugal

Subsídios para a sua inventariação e estudo-região das beiras

PEDRO DIAS

SEPARATA DE *BIBLOS* • LV • COIMBRA

---

MISCELÂNEA EM HONRA DE SÍLVIO LIMA

# ALABASTROS MEDIEVAIS INGLESES EM PORTUGAL

SUBSÍDIOS PARA A SUA INVENTARIAÇÃO E ESTUDO  
REGIÃO DAS BEIRAS

## I

O tema do presente trabalho foi já por nós abordado numa comunicação feita ao Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, em 11 de Fevereiro de 1978. Pretendia-se então alertar os membros dessa agremiação, para a prospecção destas esculturas inglesas por toda a vasta região das Beiras, onde habitualmente vivem ou trabalham.

Não deixou a comunicação de dar imediatos frutos, pois desde logo mais uma escultura podemos juntar ao rol das conhecidas.

Ampliámos o nosso trabalho com consulta a nova bibliografia e com o exame directo de novos espécimens em museus espanhóis e franceses — em Inglaterra já antes os estudámos, se bem que brevemente — e concluímos ter já do assunto perspectivas suficientemente claras, para nos abalancharmos neste primeiro trabalho, monografando os treze alabastros que conhecemos na região das Beiras, e para tentar estabelecer um breve quadro da sua existência em Portugal.

Apesar de desde há muito se conhecerem destas obras no nosso país, ainda não foi feito um total levantamento. Sabemos que o Prof. Reis Santos, no momento da sua trágica morte, se dedicava ao seu estudo, mas desconhecemos o seu estado de adiantamento. De qualquer modo, dele nada acabou por resultar, além de uma conferência e um artigo na imprensa, ambos de circunstância.

Creemos ter sido o Prof. Thomas Bodkin que primeiramente versou genericamente o tema entre nós, sobre o qual publicou um ensaio no Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, que Salvador Barata Feyo completou, dando simultaneamente à estampa um primeiro catálogo da colecção do Museu.

João Couto, e mais recentemente Dagoberto Markl, voltaram a esta temática, ao que se juntou o já mais geral e desenvolvido estudo de Sérgio de Andrade, aparecido em 1977, por ocasião da exposição temporária da colecção do Museu lisboeta.

Julgamos que o avanço dos trabalhos do Inventário Artístico de Portugal que a Academia Nacional de Belas Artes continua a patrocinar, dará a conhecer sistematicamente outros exemplares que até hoje não foram reconhecidos. Pinturas mascaradoras e sobretudo falta de divulgação sobre a matéria são os dois mais frequentes motivos, pelos quais os alabastros não são reconhecidos.

Pensamos que este estudo é igualmente importante para a História Económica, pois os alabastros eram uma comum mercadoria, como adiante veremos, e a sua existência representará, normalmente, a penetração do tráfico inglês nas diversas zonas do território nacional em que estão espalhados.

Igualmente está por aclarar o problema do quanto terão influenciado a escultura portuguesa do final da Idade Média.

Se os estudos em Portugal são poucos, já o mesmo se não passa além fronteiras. Desde os fins do século passado, altura em que os arqueólogos britânicos descobriram que as inúmeras placas espalhadas pelo Continente Europeu eram originárias do seu país e não da Flandres, como até então se supunha, com verdadeira paixão, dedicaram-lhe uma infinidade de artigos, que foram publicados sobretudo no *Archaeological Journal*, no *Antiquaries Journal*, no *Burlington Magazine* e noutras revistas de sociedades de arqueólogos como as de Londres, Derbyshire, Cambridge e Lancaster e Cheshire.

A fase de inventariação, que não abrangeu Portugal, levou as primeiras quatro décadas do século, não deixando porém, de aparecerem igualmente algumas tentativas de estudos sistemáticos. A grande exposição de 1910 na *Society of Antiquaries of London* e o seu catálogo, publicado três anos depois, foram os marcos da definitiva divulgação nos meios cultos europeus, para o que muito contribuíram os estudos nele incluídos de John St. Hope e Edward Prior.

Philip Nelson e Hildburg, a partir de então e durante as décadas seguintes, publicaram anualmente vários artigos, que hoje constituem o mais importante corpo de obras sobre esta apaixonante matéria.

Para se calcular a importância e peso das esculturas medievais inglesas de alabastro no conjunto da escultura europeia da Idade Média, basta dizer, tomando por certa a informação de Evelyn Stringer

— a partir de dados de Hildburg — que são hoje conhecidos no Mundo mais de três mil exemplares <sup>1</sup>.

Esperamos com este modesto trabalho dar um novo contributo para a divulgação entre nós destas obras e acelerar a sua definitiva inventariação.

Desejamos ainda agradecer aos Drs. Sérgio de Andrade e Dago-berito Markl do Museu Nacional de Arte Antiga, e ao Senhor P.<sup>e</sup> José Vieira de Viseu, pela preciosa colaboração prestada, e sobretudo ao nosso querido e ilustre mestre, Prof. P.<sup>e</sup> Nogueira Gonçalves, que em todos os momentos da investigação nos orientou.

## II

O alabastro é uma variante mineral do gesso conhecida por gipso ou *gypsum*, composta por sulfato de cálcio.

Normalmente a sua cor é branca, podendo confundir-se com o mármore, mas uma observação cuidada deixa perceber significativas diferenças. Pode apresentar-se branco opaco, branco translúcido ou branco opaco com veios acastanhados. Quando fracturado mostra-se menos cristalino que o mármore. É facilmente destruído pelo fogo.

Encontra-se na Natureza em grandes jazidas, muitas vezes atingindo enormes espessuras. Logo após a extracção é bastante mole, sendo então fácil de trabalhar. Com o contacto com o ar endurece surpreendentemente, permitindo um intenso polimento sem se fracturar ou esfriar. Igualmente este primeiro estágio convida ao uso de colorantes, pois absorve-os com grande facilidade.

As principais jazidas britânicas situavam-se, e ainda se situam, se bem que a produção medieval tenha quase esgotado algumas das mais importantes, nos territórios de Nottingham, Stafford, Derby e York. Não é, porém, um produto exclusivo das Ilhas Britânicas, antes se encontra em quase todos os países da Europa e do Oriente. Simplesmente ali há uma excepcional abundância e a sua qualidade é verdadeiramente superior, razão pela qual o de origem inglesa é distin-

---

<sup>1</sup> Evelyn Stringer, *The composite nativity-adoration of english alabaster*, Bulletin of North Caroline Museum of Art, Vol. IX, n.º 3/4, 1970. A autora adianta que desses mais de três mil exemplares conhecidos, cem, aproximadamente, se encontram em museus americanos.

guível do restante. Em Espanha, por exemplo, também há grandes jazidas, sobretudo na Catalunha, junto a Gerona, material que também foi aproveitado na Idade Média para a produção de estatuária. Esta, no entanto, não se confunde com a de Nottingham e congénere, pois é de muito maior valia artística. além de que há diferenças no próprio alabastro.

## III

O primeiro testemunho do uso do alabastro em Inglaterra, em esculturas, no período medieval, é o portal oeste da igreja de Tutbury, ainda de estilo românico, e que deve datar de cerca do ano de 1160.

Porém, quanto às placas propriamente ditas, tal como posteriormente foram divulgadas, a mais antiga conhecida remonta aos anos próximos do de 1350 e encontra-se hoje na Walters Art Gallery de Baltimore: é um relevo representando a Trindade e os símbolos dos Evangelistas. Este trabalho, segundo Hernandez Perera, aparenta-se com os relevos românicos da igreja de Santa Maria Menor de Durham<sup>2</sup>.

Mas já anteriormente tinham sido feitas outras obras, como o túmulo de um cavaleiro, que parece ainda se conservar na igreja de Hanbury no Staffoshire e que data de 1280 ou de um ano pouco posterior<sup>3</sup>.

A fabricação não foi homogénea. Assim, durante o séc. XIV produziram-se sobretudo placas isoladas, esculturas de vulto inteiro e túmulos — os monumentos funerários, aliás, mantiveram sempre uma fabricação constante. Com a entrada do séc. XV as placas diminuíram de tamanho e começaram a fazer-se com elas pequenos retábulos, ao passo que as esculturas de vulto diminuíram de número. Finalmente, a partir do fim do primeiro quartel de quatrocentos incrementou-se a fabricação das placas, e também a montagem de grandes retábulos. Claro que estas regras gerais não invalidam a existência de casos diferentes, mas que são verdadeiras excepções.

Os problemas religiosos levantados em Inglaterra no início do séc. XVI, a que se juntou o esgotamento de algumas importantes jazidas, aniquilaram gradualmente esta indústria, que sofreu o golpe de miseri-

---

<sup>2</sup> Jesus Hernandez Perera, *Alabastros ingleses en España*, Goya, n.º 22, 1958. O autor segue a opinião anteriormente expressa por Hildburg.

<sup>3</sup> Clement Pitman, *Reflections on Nottingham alabaster carving*, The Connoisseur, 1954.



córdia em 1550, com o início da fase iconoclasta das lutas da religião nas Ilhas Britânicas. Só os túmulos mantiveram a produção.

E falando de monumentos funerários, podemos acrescentar, como mero dado estatístico, citando Gardner, que só em Inglaterra este autor inventariou trezentos e quarenta e dois, número a que correspondem quinhentas e sete esfingies ou jacentes: isto para o período gótico <sup>4</sup>.

Recorrendo à documentação coeva, pode atestar-se a fabricação de esculturas em alabastro desde 1367. Nesta data foi encomendado pelo monarca Eduardo III a Peter Manson de Nottingham um grande retábulo para a capela de S. Jorge no castelo de Windsor, obra pela qual recebeu a quantia de duzentas libras. Sabemos que o trabalho de execução levou quatro anos e o transporte de Nottingham a Windsor, em que foram empregues dez carros puxados por cavalos, demorou setenta dias. Relativamente a este retábulo conhecemos outros pormenores, nomeadamente o nome do artista, que dois anos depois o pintou, quando já estava montado: William Burdon <sup>5</sup>.

Os principais centros produtores das esculturas de alabastro encontravam-se perto das jazidas: Nottingham. Londres. Leicester. York, Burton-on-Trent, Norwick, etc.

O transporte das pedreiras para as oficinas era feito, quase sempre, por via fluvial, dado o adequado percurso dos rios Trent e Leen, mas depois da manufactura e até às povoações clientes e portos de embarque a deslocação era feita por terra — como aconteceu com o retábulo já referido, feito para o castelo de Windsor.

Os principais centros tinham várias oficinas, empregando grande número de operários, numa organização perfeita, do tipo corporativo, com regras claramente estabelecidas para a prática dos misteres. Para se ser alabastreiro era necessária uma autorização que sabemos custar, em 1478, oito dinheiros, tanto quanto pagou Nicholas Goodman <sup>6</sup>.

A posição social destes homens, pelo menos dos proprietários das oficinas, era elevada: o que se prova pelos factos de Edward Hilton ter sido sheriff de Nottingham em 1484, e Walton ter sido mayor da mesma cidade por duas vezes, de 1489 a 1490 e 1496 e 1497 <sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Arthur Gardner, *Alabaster Tombs*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940.

<sup>5</sup> A. Gardner, op. cit., p. 4, e outros.

<sup>6</sup> Francis W. Cheetam, *Medieval english alabaster carvings in the Castle Museum Nottingham*, Nottingham, 1973, p. 10.

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 11.

Como nas outras corporações medievais igualmente nesta a arte passava de pais a filhos, do que parece ser indicação segura a persistência de certos nomes durante várias gerações nos documentos que se conhecem.

Também já hoje não é segredo o método de fabricação dos alabastros, ou melhor, das placas, graças à descoberta de uma inacabada por baixo do chão da igreja de St. Peter na Ilha de Thanet. O desenho era primeiramente feito na superfície lisa e posteriormente as partes circundantes eram cavadas, formando-se assim o relevo. Gardner crê que os blocos mais pequenos, normalmente extraídos nas pedreiras mais próximas de Nottingham, se destinavam à fabricação das placas, enquanto para os túmulos se utilizavam as de maiores dimensões, que se conseguiam obter perto de Challeston<sup>8</sup>, povoação que parece ter desempenhado o papel de principal centro de distribuição das esculturas, já na fase de comércio.

A esculturação e a pintura das obras eram feitas quer pelo mesmo operário ou oficina quer por artistas diversos. Também neste campo os documentos são claros; o retábulo de Windsor foi feito por um homem e pintado por outro dois anos depois, mas em contrapartida o já citado Edward Hillton ora se encontra referido na documentação como pintor ora como imaginário.

#### IV

A comercialização das peças acabadas só ocasionalmente era feita pelo próprio produtor, sendo normalmente reservada a terceiros, e desenvolvia-se segundo esquemas diversos. Vejamos este assunto um pouco detalhadamente, pois tem particularmente interesse para tentar compreender o seu modo de chegada a Portugal.

São três fundamentalmente os processos documentados: a venda directa ao cliente devido a expressa encomenda deste a certo fabricante; a venda a um cliente que procura a mercadoria na origem; e a venda por grosso, devido à acção de um comerciante com a função de intermediário.

Para o primeiro caso, e como exemplo, podemos citar a encomenda de Eduardo III a Peter Manson, já atrás referida, e outra feita a Thomas Colyn, Thomas Holewall e Thomas Popehow pela Rainha Joana,

---

<sup>8</sup> A. Gardner, op. cit., p. 45.

mulher de Henrique IV de França, em 1405, de várias peças de alabastro para o túmulo de seu marido, que então ela construía em Nantes e pelas quais pagou quarenta marcos<sup>9</sup>. Um outro bom exemplo é a compra feita pela viúva de Ralph Green a Thomas Parentys e Robert Sutton em 1420 — um túmulo — pela qual pagou quarenta libras<sup>10</sup>.

A procura das esculturas na origem está por seu turno atestada pela autorização passada em 1382 por Ricardo III a Cosmato Gentili, enviado do Papa Urbano II, a fim de que este levasse consigo três imagens<sup>11</sup>. Também em 1414 o abade de Fecamp, situada na Normandia, comprou através de um seu agente algumas imagens ao alabastreiro Thomas Parentys<sup>12</sup>.

O terceiro dos processos que enunciamos, e que era seguramente o que envolvia maiores somas, está atestado quer a nível de mercado interno quer a nível de exportação para o Continente Europeu. Excelente documento, para ilustrar a comercialização por grosso, é o do processo judicial que dá conta da queixa de Nicholas Hill, em 1491, contra um intermediário que lhe ficara a dever cinquenta e oito placas representando a cabeça de S. João Baptista e que valiam cinco marcos<sup>13</sup>.

O comércio de longo curso, a exportação, está atestado por diversos instrumentos legais, bem como por simples notícias. Dois documentos datados de 1390 comprovam estes factos: o primeiro refere a saída de Dortmund de um navio que se dirigia a Sevilha e que entre outras mercadorias levava esculturas em alabastro<sup>14</sup>; o segundo é uma licença passada a Henry e William Mayn, para exportarem imagens e placas no navio George, que zarpava de Dortmund<sup>15</sup>.

Mas não era unicamente através do comércio organizado que as esculturas inglesas de alabastro chegaram ao estrangeiro; outras formas houve. Certamente, que alguns nobres britânicos as levaram nas suas bagagens, quando em embaixadas ou quando partiam a viver fora da Pátria, indo na comitiva de alguma princesa ou senhora de alta linhagem. Ofertas a santuários famosos, deviam ser também relativamente fre-

---

<sup>9</sup> W. John St. Hope, *On the working of alabaster in England*, no *Illustrated Catalogue of the exhibition of medieval alabaster work*, Londres, 1913, pp. 6-7, e outros.

<sup>10</sup> A. Gardner, *op. cit.*, p. 45.

<sup>11</sup> F. W. Cheetam, *op. cit.*, p. 12, e outros.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 13, e outros.

<sup>13</sup> W. John St. Hope, *op. cit.*, p. 10.

<sup>14</sup> F. W. Cheetam, *op. cit.*, pp. 12-13, e outros.

<sup>15</sup> A. Gardner, *op. cit.*, p. 6, e outros.



quentes. Assim aconteceu em 1456, quando John Goodyear doou à Catedral de Santiago de Compostela um retábulo alusivo ao martírio do apóstolo, e que ainda hoje aí se conserva <sup>16</sup>.

## V

Passemos agora a ver concretamente os diferentes aspectos que as esculturas de alabastro então tomavam. Podem distinguir-se fundamentalmente três tipos: placas com cenas religiosas esculpidas em relevo levemente achatado; esculturas de vulto redondo ou um pouco espalmadas; e túmulos.

A forma e as dimensões das placas, bem como o tratamento das figuras e dos temas variaram no tempo. Inicialmente, no séc. XIV, fizeram-se isoladamente e atingiam regulares dimensões — com um metro ou mais de largo eram frequentes. Posteriormente diminuíram de tamanho e foram-se agregando de modo a constituir retábulos, logo com três, cinco ou sete elementos, depois com grande número que chegava a ultrapassar uma dúzia. Estes conjuntos eram cingidos por uma armação de madeira. Numa primeira fase, em que a tendência era para a disposição horizontal, na base da madeira colocavam-se inscrições em caracteres góticos, normalmente alusivas às cenas versadas nas placas.

A vulgarização destes retábulos é coeva e paralela à das pequenas tábuas pintadas na Flandres, mas os preços que atingiam eram substancialmente mais baixos, podendo chegar a uma mais vasta e diversificada clientela. Aliás, a divulgação destas peças está intimamente ligada ao aumento do potencial económico da burguesia comercial europeia, que passou a poder dispôr também nas suas moradas citadinas de oratórios particulares, vistosos como os de marfim ou metais preciosos que os grandes senhores laicos e eclesiásticos possuíam, mas ao nível das suas posses, na maioria dos casos, ainda então, menores.

O período de maior produção de placas, e também das restantes espécies, situa-se entre 1420 e 1460. Esta grande produção em série levou o artista a não se preocupar com o nível artístico da obra nem com a temática, limitando-se à repetição exaustiva, o que provocou a perduração dos formalismos e a ausência de novas experiências no campo da iconografia.

---

<sup>16</sup> C. Pitman, *op. cit.*, p. 29.

As esculturas de vulto redondo que se fizeram sobretudo na segunda metade do séc. XIV e no início do séc. XV sofreram modificação assinalável, pois passaram a ter polimento traseiro, o que não ocorria normalmente na primeira época — séc. XIV. Igualmente muitas se encontram com uma forma levemente achatada, como as imagens de Malines, pois também muitas eram feitas para aplicar em retábulos, servindo de divisória e ligação entre as placas.

Finalmente temos os túmulos. Gardner no seu livro *Alabaster Tombs*, já anteriormente citado, refere que é muito provável que as arcas e os jacentes fossem executados por artistas ou oficinas diferentes, tais são as suas tão distintas características. Dada também a sua feitura em série, e muitas vezes a muitos milhares de quilómetros do encomendante, as estátuas não tinham qualquer parecença com o tumulado. Só quando havia encomenda específica é que certos atributos ou características correspondiam àquele cuja memória a obra se destinava a perpetuar.

Por tudo isto ressalta que as esculturas de alabastro produzidas na região de Nottingham e suas confinantes, durante o fim da Idade Média, qualquer que fosse o seu tipo eram completamente estereotipadas, fruto de uma produção estandardizada, não se revelando nunca o cunho pessoal do artista, antes sendo obras colectivas em que a tradição técnica e iconográfica de toda a comunidade a ele se sobrepunha e o esmagava. Mas, e apesar de tudo, não se encontram dois alabastros exactamente iguais.

Para uma tentativa de sistematização preferimos apoiarmo-nos fundamentalmente na proposta por Alcolea<sup>17</sup> e não na de Cheetam<sup>18</sup> apesar desta ser mais moderna. A primeira, muito embora o autor inglês a considere demasiado rígida, parece-nos, apesar de tudo, adequada, por apresentar um maior número de divisões, que quanto a nós estão longe de ser forçadas embora possa levar a algumas confusões. Alcolea, aliás, segue, embora com alterações a proposta de Prior feita em 1913<sup>19</sup>.

Assim podemos dividir estas esculturas em quatro grupos.

*Primeiro. De cerca de 1340 a cerca de 1380.*

As figuras dos retábulos tem as pregas das vestes graciosamente ordenadas, tratadas com elegância, sem os formalismos que se intro-

<sup>17</sup> Alcolea, op. cit.

<sup>18</sup> F. W. Cheetam, op. cit.

<sup>19</sup> E. S. Prior, op. cit.

duziram posteriormente na fase de industrialização; é a época dos relevos de maiores dimensões e de factura mais cuidada. A policromia é rara, e mesmo assim quando aparece é pouco abundante. Os personagens ainda não têm os olhos bolbosos como na época seguinte.

*Segundo. De cerca de 1380 a cerca de 1420.*

Os relevos apresentam ainda muitas das características do período anterior. Em muitas placas aparecem uns montículos de gesso nos fundos, preenchendo os espaços vagos. Os globos oculares passam a ter uma acentuada bolbosidade para poderem receber cor; começa a fazer-se o enriquecimento das composições com douramentos em certas partes.

Dentro deste grupo destaca-se um sub-grupo, que apareceu entre aproximadamente 1380 e 1400, caracterizado por ter a base chanfrada, nas placas, é evidente, e na parte superior um coroamento de ameias.

*Terceiro. De cerca de 1420 a cerca de 1460.*

Nas placas desaparece o coroamento do tipo anterior que é muitas vezes substituído por outro muito mais sofisticado, de tipo arquitectural claramente gótico e frequentemente feito em blocos de alabastro separados. Usa-se amplamente a policromia; acentua-se a tensão entre os personagens das cenas representadas; aumentam os montículos nos espaços vazios, estendendo-se agora por toda a superfície disponível; amplia-se a temática à vida de muitos santos, até então não tratados. É a época dos grandes conjuntos retabulares, por vezes com mais que um andar.

*Quarto. De cerca de 1460 ao fim da produção.*

Há uma progressiva perda de qualidade das imagens e das placas. Aumentam os temas versados, sobretudo os alusivos aos martírios cruentos de santos; há uma particularmente intensa difusão das placas com a cabeça de S. João Baptista.

Quanto à iconografia os temas mais comuns eram os alusivos à Vida da Virgem, ao Nascimento e Paixão de Cristo e ao Martírio de S. João Baptista. É evidente que os fabricantes tentavam produzir os mais populares, o que lhes facilitava as vendas; se as cenas ou imagens esculpidas só tivessem devoção local o potencial mercado restringia-se; digamos que a área de mercado era directamente proporcional à popularidade do tema.

Se muitas placas se destinavam a igrejas, ao culto público, muitas também eram adquiridas por particulares, para seu uso exclusivo,

como atrás já referimos. Para melhor concretizar essa afirmação podemos citar dois documentos, bem elucidativos. Um refere que em 1394 Sir Brian of Stapleton deixou em testamento a um familiar seu uma imagem de Nossa Senhora, em alabastro<sup>20</sup>. Outro relata que Anne Buckenham de Bury St. Edmonds legou a uma capela uma «tábua de alabastro» com a Trindade, S. Pedro e S. Nicolau<sup>21</sup>.

Na temática e na composição das cenas das placas de alabastro influenciaram seguramente outras artes. Já no início deste trabalho vimos, quando se tratou das primeiras experiências que um autor tinha ligado esses relevos a outros de estilo românico e feitos de material mais duro. É perfeitamente natural que estas obras que aqui tratamos seguissem relativamente de perto, apesar das suas particularidades, a evolução geral da escultura inglesa do gótico final. Aceitamos, porém, que quer os marfins quer as iluminuras quer a própria pintura em tábua influenciaram a arte dos alabastreiros de Nottingham e regiões circunvizinhas. Já mais difícil será de aceitar a posição defendida por alguns autores, e que Hildburg tratou em 1949, do contributo das representações teatrais; esta discussão ultrapassa a finalidade deste estudo, pelo que não iremos entrar nela<sup>22</sup>.

## V I

Creemos que a existência dos alabastros ingleses em Portugal se explica pelas variadas relações mantidas pelo nosso país com o Reino Unido durante a Idade Média, relações que estão hoje suficientemente estudadas e divulgadas, pelo que não iremos mais que enuncia-las, para situar, para enquadrar o tema que aqui tratamos.

Eram fundamentalmente de dois tipos: políticas e comerciais, embora muitas vezes seja impossível distinguir qual a determinante no estabelecimento de tratados e alianças.

Recordemos alguns dos momentos mais importantes da vida comum das duas nações. Foram os cruzados ingleses que se dirigiam para a Síria e que devido a uma tempestade ancoraram no Douro em

<sup>20</sup> F. W. Cheetam, op. cit., p. 6.

<sup>21</sup> Idem, ibidem.

<sup>22</sup> W. L. Wildburg, *English alabaster carving as records of the medieval religious drama*, Archaeologia, Vol. XCIII, p. 51 sqq.



Junho de 1147, que auxiliaram Afonso Henriques na conquista de Lisboa. Igual sistema se verificou no reinado seguinte durante as campanhas militares de D. Sancho I. Só em 1190, fundearam no Tejo 63 embarcações britânicas.

Em 1203 João Sem Terra, por uma carta patente, autoriza os portugueses a comerciar em Inglaterra, e dispensa-lhes particular protecção. A partir de então, as relações bilaterais não param de ser incrementadas, embora de tempos em tempos surgissem problemas que faziam descer o volume do comércio.

A época de D. Dinis foi sobretudo fecunda no estreitamento dos laços entre as duas nações e preparou, pela via diplomática, o futuro Tratado da Aliança, que já completou seiscentos anos de vigência.

Entre 1325 e 1357 houve várias tentativas para ligar por casamento as duas famílias reinantes, mas tal logo não se concretizou.

Mas, foi durante o reinado de D. Fernando que as relações anglo-lusas se estreitaram definitivamente. É esta também em Inglaterra a época em que a fabricação dos alabastros começa a ter efectivo volume.

Em 1381 havia tropas inglesas combatendo ao lado dos portugueses, e durante toda a crise dinástica a sua acção foi preponderante, nomeadamente na vitória de Aljubarrota. No ano seguinte a esta batalha o Duque de Lancaster entrou em Portugal com a sua família e pouco depois realizaram-se os esponsais do monarca português com D. Filipa. A partir daqui, e mais que nunca na nossa História, os costumes, a moda, a arte, enfim o gosto britânico marcaram tanto a sociedade portuguesa.

O comércio com as Ilhas Britânicas manteve-se florescente durante toda a Idade Média. Portugal enviava sal, vinho, frutas, mel, azeite, pez, cera, cortiça, grã, couro, peles, etc.; dos portos ingleses vinham, em contrapartida, produtos manufacturados e sobretudo lanifícios e armamento. Não nos custa a aceitar que igualmente viessem esculturas de alabastro, pois tal acontecia para Espanha, como atrás vimos. Aliás, a quantidade de alabastros de Nottingham que ainda se conservam entre nós, faz crer que devem ter sido aqui bastante numerosos, o que justifica que acreditemos ter havido efectivo comércio deles. Não temos, no entanto, qualquer notícia concreta sobre a chegada das obras, ao contrário do que acontece relativamente a outros países, como a Espanha e a França, por exemplo.

Vejamos alguns casos curiosos de relação entre alabastros e personagens ligadas à Grã Bretanha.

Diogo de Macedo<sup>23</sup> baseando-se na tradição (e na Crónica de S. Domingos) refere o túmulo de alabastro de Nuno Álvares Pereira, que existiu no mosteiro do Carmo e foi destruído pela terramoto de 1755, como sendo originário da Flandres. Quanto a nós poderá ser posta em causa a origem dada pelo ilustre historiador, dado que se limitou a seguir o que anda escrito nas crónicas e em velhos catálogos. É mais provável que fosse uma obra inglesa. Aliás já no início referimos que só no fim do século passado, por volta de 1890, é que se descobriu serem estas obras de alabastro de origem inglesa e não flamenga, o que de certo modo pode justificar a confusão num país onde o tema é praticamente desconhecido. Da Flandres vinham de facto monumentos funerários, mas sobretudo de outro cariz. Lembremos, como mero exemplo as três placas de bronze da Galeria de Arte da Casa Cadaval em Évora, do período gótico final, e o bellissimo túmulo do infeliz Infante D. Afonso, hoje na Catedral de Braga<sup>24</sup>. Não deixa, no entanto de ser possível tratar-se de um trabalho flamengo ou borguinhão; em Espanha há alguns exemplos.

Um outro alabastro que tem manifesta ligação com um personagem inglês é o de Cernache — e aqui entramos no estudo das esculturas da zona das Beiras — e que no capítulo seguinte trataremos com maior detalhe. É uma obra que podemos classificar como sendo do segundo grupo, isto é, feita entre 1380 e 1420. Não é de desprezar a hipótese de ter sido oferecida por Guilherme (ou William) Arnao, cavaleiro inglês a quem o Infante D. Pedro deu o senhorio dessa vila, e que já noutro local referiramos<sup>25</sup>. Este fidalgo morreu na batalha de Alfarrobeira, ao lado do malogrado Duque de Coimbra.

<sup>23</sup> Diogo de Macedo, *A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII*, edição da Revista «O Ocidente», Lisboa, 1945, p. 23. «Do artista que lavrou o túmulo primitivo, em alabastro, de D. Nuno, sabe-se que era flamengo, e a obra viera de longe, ofertada por D. Isabel, Senhora da Flandres e da Borgonha».

<sup>24</sup> Manuel d'Aguiar Barreiros, *A Cathedral de Santa Maria de Braga*, Edições Marques de Abreu, Porto, 1922, p. 21. «... para o lado opposto, o do Evangelho, onde, em 1400, sepultaram o Infante, que a morte ceifou no frescar dos seus dez annos apenas».

O túmulo, que é de bronze dourado, único exemplar conhecido no género, em Portugal, veio de Flandres».

<sup>25</sup> Cernache em *Tesouros Artísticos de Portugal*, Reader's Digest, Lisboa, 1976, p. 195. Escrevemos nessa altura a seguinte nota: «Este baixo-relevo, a Coroação da Virgem, foi, possivelmente oferta do fidalgo inglês William Arnao que fazia parte da comitiva de D. Filipa de Lencastre».

Ligado ao Infante D. Pedro está também o alabastro da Sé de Aveiro, que cremos ser do início do séc. XV, conhecido por Senhora das Escadinhas. Segundo a tradição popular, D. Pedro, ao passar ao largo da cidade, vira a Virgem sobre a muralha, o que tomou como bom presságio para as suas campanhas, e logo nesse local mandou elevar um templete onde colocou esta imagem. Após a destruição dos muros defensivos a escultura foi recolhida no convento de S. Domingos. Não vale a pena dissertar sobre o pouco valor histórico desta tradição popular, mas não deixa de ser curiosa a ligação, sabendo nós que o Infante trazia sistematicamente na sua comitiva nobres ingleses.

Finalmente cumpre referir a escultura de S. Brás de Pinheiro da Bemposta. Nessa povoação, ou melhor, no lugar de Curval, a escassa distância, esteve doente D. João I após o seu casamento com D. Filipa de Lencastre. O monarca esteve à beira da morte, mas felizmente acabou por recuperar. Sabendo que S. Brás é tido por salvador dos doentes com males de garganta, podemos admitir, como remotíssima hipótese, ter sido a escultura uma oferta à igreja local, por acção de graças. Aliás o cronista Fernão Lopes diz que o Rei estava de facto muito fraco<sup>26</sup>. Pode no entanto mais não ser que uma simples coincidência.

É possível que algum dia se encontrem documentos verdadeiramente elucidativos sobre a vinda para Portugal destes alabastros ingleses. Para já ficam hipóteses e suposições.

## VII

Apresentemos seguidamente as catorze esculturas inglesas medievais de alabastro que conhecemos na região das Beiras, acompanhadas

---

<sup>26</sup> Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, edição preparada por M. Lopes de Almeida e A. de Magalhães Basto, Livraria Civilização Editora, Porto, 1949, Vol. II, pp. 256-257. «Como el Rei partio caminho de Coimbra e adoeceo no Curvall. Partio el Rei de Guimarães pera o Porto, e dahi caminho de Coimbra homde estava a Rainha sua molher, que eram dezoito leguas de hua cidade a outra. E ele nos Paços do Curvall, que sam em meio do caminho, adoeceo de gramde dor de quentura a que nã podiam poer cobro; e era esto na fim do mes de Junho. Da Rainha, como taes novas ouvio do seu muito amado marido que ella tamto prezava, triguosamente partio pera aquel loguar, e o Duque seu padre com ella. E quãdo chegarã e o virã tam sfrac e sem esforço que adur lhe pode fallar, ficaram tam nojosos e tristes...»

de pequenas notas. É possível que outras existam, quer em regiões menos exploradas quer em colecções particulares, mas apesar de todos os nossos esforços, só conseguimos inventariar estas.

Nunca nenhuma delas foi particularmente estudada, apesar de sobre quase todas haver referências escritas. Assim as dos Museus de Coimbra e Viseu estão suficientemente divulgadas desde longa data. O relevo de Cernache e a escultura da Virgem da igreja da Apresentação de Aveiro foram publicitadas pelo Prof. Nogueira Gonçalves nos volumes do *Inventário Artístico de Portugal* referentes aos Distritos de Coimbra e Aveiro-Sul. O Calvário do Caramulo figura no *Catálogo* do Museu, embora com a indicação de trabalho flamengo. A Coroação da Virgem de Gouveia, por seu lado, conheceu a publicidade através da edição de um postal ilustrado. Cremos que só a Virgem da Sé de Aveiro e a placa de Fornos de Algodres são verdadeiramente inéditas, pois mesmo a Trindade de Leiria e a de Cedrim já tiveram divulgação: a primeira foi reproduzida pelo Académico Matos Sequeira no volume do Distrito de Leiria do *Inventário Artístico de Portugal*, e a segunda esteve numa exposição de Arte Sacra em Aveiro, muitas décadas atrás, em 1895, juntamente com outras que desapareceram e quatro que pertencem ao Museu Arqueológico do Carmo.



## CATÁLOGO

## 1 — PRESÉPIO

Segundo grupo, entre 1380 e 1400 aproximadamente.

Altura aproximada: 40 cm.

Coimbra. Museu Nacional Machado de Castro.

Placa pertencente ao sub-grupo do fim do séc. XIV em que é típico e frequente o coroamento de ameias. Está fracturada, mas completa.



A composição é sumária e segue um esquema arcaizante; S. José, de pé, serve de eixo de simetria. Dois grupos equilibram os volumes numa segunda linha: de um lado a cabeça da Senhora e do outro os animais e a mangedoura. Finalmente num plano ainda inferior, encontra-se o Menino deitado num leito distinto do da Virgem, tendo à cabeça um personagem que não conseguimos identificar. O equilíbrio é conseguido pelo aumento do volume dos pés da Mãe de Cristo e da roupagem que por trás deles caem.

Pode considerar-se esta iconografia, com a Virgem ainda reclinada num leito distinto do do Salvador, como grandemente influenciada pela arte bizantina.

## 2 — COROAÇÃO DA VIRGEM

Segundo grupo, entre 1380 e 1420 aproximadamente.

Largura aproximada: 1 m.

Cernache (Distrito de Coimbra). Igreja Paroquial.

Esta placa, que era talvez um frontal de altar, pertence à fase anterior ao grande surto de industrialização das esculturas de alabastro, apresentando uma superior qualidade plástica que o normal das conhecidas em Portugal. Está em bom estado de conservação.



As figuras estão à cor natural do material, só avivadas a dourado, e o fundo é azul. A Virgem está sentada ao lado de Deus Pai que lhe coloca a coroa sobre a cabeça. Lateralmente dois anjos espalham incenso.

Na linha de evolução da Coroação da Virgem podemos considerar esta obra numa época intermédia. Assim, primeiramente, a Senhora era só coroada por um anjo, seguindo-se-lhe pela ordem de aparecimento, Cristo, Deus Pai (como neste caso) e a Trindade (como na placa de Gouveia).

Este tema é completamente estranho à Bíblia. A sua fonte é a obra do bispo Metilão de Sardes, que foi popularizada por Gregório de Tours e por Jacques de Voragine na *Legenda Dourada*.

## 3 — S. BRÁS

Segundo grupo, entre 1380 e 1420 aproximadamente.

Altura aproximada: 60 cm.

Pinheiro da Bemposta (Distrito de Aveiro). Igreja Paroquial.

Escultura de vulto redondo, repintada e parcialmente mutilada.

S. Brás, de pé, com mitra e báculo (fragmentado) tem aos pés a figura de uma criança.



Este santo é de origem arménia e foi bispo de Sivas, tendo morrido em 316. A criança deve ser alusão ao milagre que lhe é atribuído de ter salvo uma que se estrangulava com uma espinha de peixe alojada na garganta.

Foi extraordinariamente popular na Europa, sobretudo como intercessor nas doenças da garganta. Em Inglaterra era igualmente tido por inventor do pente de cardar, o que o fez gozar de grande fama nos centros lanífero do Yorkshire.

## 4 — SANTA CATARINA

Segundo grupo, entre 1380 e 1420 aproximadamente.

Altura aproximada: 60 cm.

Coimbra. Museu Nacional Machado de Castro.

Esta escultura devia pertencer a um conjunto retabular pois a parte de trás é completamente plana. A santa apresenta-se de pé, coroada, de vestido e manto, espada ao longo do corpo, do lado direito, e com a roda do martírio na mão esquerda.

Apresenta vestígios da policromia original e tem pequenas mutilações.

Santa Catarina, de linhagem real, depois e por causa do despreso a que votou o Imperador Maximiano foi morta. A primeira tentativa do seu martírio, pela roda das navalhas falhou, e só a degolação pela espada teve sucesso. Outros passos da sua legendária existência dão-na como tendo feito votos de castidade e tornando-se noiva de Cristo, e por ter mantido acesa disputa filosófica com ideólogos pagãos. A divulgação da sua história deve-se a Jacques Voragine.

Foi muito popular tanto no Oriente como no Ocidente, sendo tida por patrona das jovens, dos moribundos, dos barbeiros e de estudantes e professores, vendo cada grupo, nos trágicos passos da vida da Santa, emblema da sua actividade.





## 5 — VIRGEM EM MAGESTADE

Segundo grupo, entre 1380 e 1420.

Altura aproximada: 70 cm.

Aveiro. Sé.

Esta escultura é conhecida localmente por Senhora das Escadinhas, como anteriormente referimos. É uma imagem de vulto redondo,



embora achatada na parte de trás. Encontra-se em muito mau estado de conservação, por ter estado muito tempo sob a acção da chuva, na frontaria do templo. Perdeu todos os vestígios de coloração.

Esta temática, da Virgem em Magestade, remonta na história da arte cristã ao séc. IV, e caracteriza-se pela atitude da Senhora, sentada no trono, com o Menino no regaço, fria e distante dum hieratismo pétreo. Deve seguramente grande influência à iconografia bizantina.

6 — VIRGEM EM MAGESTADE

Segundo grupo, entre 1380 e 1420.

Altura aproximada: 70 cm.

Aveiro. Igreja da Apresentação.

Esta imagem é muito semelhante à anterior, também de vulto redondo, mas em muito melhor estado de conservação que a da Sé.



Apresenta desta, fundamentalmente, três diferenças: a Virgem está coroadada; existe um limbo envolvendo a cabeça do Menino; e a Senhora sustenta na mão esquerda um fruto (talvez uma romã).

Está muito repintada, o que lhe altera significativamente o carácter.

## 7 — CALVÁRIO

Segundo grupo, entrè 1380 e 1420 aproximadamente.

Altura aproximada: 66 cm.

Caramulo. Museu da Fundação Abel Lacerda.

Esta placa é uma das mais belas de quantas existem em Portugal; encontra-se em bom estado de conservação, e apresenta vestígios da policromia original. Pertenceu à Colecção Ernesto Vilhena.



A figura serena de Cristo Morto, crucificado domina toda a composição. Este tipo iconográfico, representando Jesus depois da morte, só se vulgarizou depois do séc. XI, sendo até então figurado sempre vivo. A Cruz serve simultaneamente de eixo de distribuição dos volumes. Fica assim a cena dividida em dois panos.

À esquerda do observador, em primeiro plano, esta a Mater Dolorosa, entre as duas Santas Mulheres; atrás destas é visível a figura de S. João Baptista. No plano imediatamente superior, um soldado fere com uma lança o peito de Jesus. O agrupamento de todas estas figuras

de um só lado da composição foi introduzida na iconografia cristã só no séc. XIV.

Do lado contrário, no plano inferior, domina a figura masculina com uma larga espada. Por trás está outro soldado, identificável pelo elmo.

Completam a cena os dois ladrões, um de cada lado, e representados no momento do seu passamento. Do Bom-Ladrão, do lado da Senhora, sai pela boca a alma, materializada, que é recebida por um anjo. Ao contrário, o Mau-Ladrão exala o último suspiro, que é imediatamente recolhido por um demónio. Ao pé da Cruz, um anjo ajoelhado, fragmentado, está em posição de receber no Santo Graal o sangue do Redentor, tema introduzido no séc. XIV na iconografia europeia.



8 — TRINDADE

Segundo grupo, entre 1380 e 1420 aproximadamente.

Altura aproximada: 60 cm.

Leiria. Igreja do Espírito Santo.

Escultura de vulto redondo em bom estado de conservação e com restos da policromia original.



Deus Pai, sentado num trono, com atitude hierática, sustem o Filho Crucificado; entre os dois a pomba do Espírito Santo faz a ligação.

A iconografia da Trindade foi extremamente difícil de estabelecer. A particular desta peça designa-se por Trindade vertical ou Trono de Graça.

A Trindade manifestou-se pela primeira vez no Baptismo de Cristo, quando Este disse aos apóstolos: *Ide e ensinai a todas as nações, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*. Mas foi só na obra de Tertuliano que a expressão Trindade surgiu; a sua doutrina, por seu lado, foi estabelecida no Concílio de Niceia, em 325.



## 9 — COROAÇÃO DA VIRGEM

Terceiro grupo, entre 1420 e 1460 aproximadamente.

Altura aproximada: 40 cm.

Gouveia. Museu Municipal.

É uma placa, em muito bom estado de conservação, mas repintada. A Senhora em Magestade, em primeiro plano e dominando toda a



composição, tem por trás de si, três figuras masculinas, representando Deus Pai, ao centro, e Cristo e o Espírito Santo, respectivamente à direita e à esquerda.

Como atrás dissemos, ao tratar da Coroação de Cernache, este tipo é o mais evoluído, que só começou a ser representado no início do séc. XV. Aqui, o Espírito Santo, normalmente sob a forma de uma pomba, aparece com aspecto humano, o que é bastante raro. Cremos que nos alabastros tal acontece sobretudo por uma questão de simetria da composição.

10 — TRINDADE

Terceiro grupo, entre 1420 e 1460 aproximadamente.

Altura aproximada: 50 cm.

Paradeiro desconhecido. Foi roubada da Igreja de Cedrim (Concelho de Sever do Vouga, Distrito de Aveiro).

Ao contrário da de Leiria esta é uma placa. Como geralmente acontece a composição tem rigorosa simetria, com os volumes correc-



tamente distribuídos. O tipo é o mesmo da anteriormente apresentada: o Trono da Graça. Nesta a pomba alusiva ao Espírito Santo desapareceu, foi quebrada.

Associam-se à Trindade seis anjos. Os dois do nível superior possuem incensores enquanto os restantes recolhem o sangue de Cristo em cálices. Quando foi feita a fotografia, em 1955, a placa estava em muito bom estado e apresentava restos da policromia original.

## 11 — CALVÁRIO

Terceiro grupo, de 1420 a 1460 aproximadamente.

Altura aproximada: 40 cm.

Viseu. Museu Nacional Grão Vasco.

É uma representação tradicional do Calvário medievo. Cristo, ao centro, domina a cena, pregado à Cruz, com um ar sereno — é o



Cristo triunfante. A seu lado direito, a Virgem, de mãos postas; do lado oposto, S. João, segurando com a esquerda um livro e com a mão direita no rosto.

Saindo da terra, por debaixo da Cruz e também sob os pés dos outros dois figurantes, aparecem duas caveiras e outros ossos. Pode ver-se aqui uma alusão aos esqueletos de Adão e Eva, que por vezes andam associados à iconografia do Calvário, pois teria sido no Gólgota que o primeiro homem fora enterrado; ou pode ser, mais provavelmente, uma alusão à vitória de Cristo sobre a morte.

A placa está em bom estado de conservação e apresenta restos da policromia original.



12 — INCREDELIDADE DE S. TOMÉ

Terceiro grupo, de 1420 a 1460 aproximadamente.

Altura aproximada: 40 cm.

Coimbra. Museu Nacional Machado de Castro.

Placa em bom estado de conservação, apresentando vestígios raros da primitiva policromia.

Cena convencional, simplesmente tratada só com dois personagens:



Cristo e S. Tomé. Como pano de fundo vê-se uma cidade murada. O Salvador está de pé, vestido de simples túnica, descalço e de flamula na mão esquerda; S. Tomé, ajoelhado ao seu lado direito, toca com os dedos na chaga de Cristo. Foi, dentro do ciclo das aparições, o tema mais popular na arte da Idade Média.



## 13 — CENA NÃO IDENTIFICADA

Terceiro grupo, de 1420 a 1460 aproximadamente.

Altura aproximada: 50 cm.

Fornos de Algodres. Seminário.

Não conseguimos identificar a cena representada nesta placa, que cremos ser a parte esquerda de um tríptico ou de um retábulo maior.



A árvore que se vê à direita indica que a cena se passa na terra, por oposição à muralha que delimita o lugar ocupado pela figura masculina coroada, no topo direito, e que representa Deus Pai.

A personagem que se vê em primeiro plano tem uma coroa, o que corresponde a alguém de linhagem real. Todos os outros — homens e mulheres que parecem acompanhá-la — devem ser familiares ou antepassados, pois nenhum tem a aureola da santidade ou a palma do martírio.

14 — FRAGMENTO

Provavelmente do terceiro grupo, de 1420 a 1460 aproximadamente.

Altura aproximada: 25 cm.

Viseu. Museu Nacional Grão Vasco.



Fragmento inferior esquerdo de uma placa. São visíveis quatro personagens, duas das quais estão decapitadas. Na base há uma inscrição em caracteres góticos em muito mau estado e de difícil leitura.

Pelo que se percebe, mostra grande semelhança com a placa de Fornos de Algodres.

PEDRO DIAS