



*Grandes são
as Obras
do Senhor*

Município do Sabugal

*Grandes são
as Obras
do Senhor*

Município do Sabugal



2016

Ficha técnica

EXPOSIÇÃO

Produção: Câmara Municipal do Sabugal e Diocese da Guarda

Textos e descrições: Joana Pereira

Montagem: Diocese da Guarda e Município do Sabugal

Design de comunicação: Município do Sabugal

Embalagem e transporte: Diocese da Guarda e Município do Sabugal

Apoios: ROBINIL

CATÁLOGO

Título: *Grandes são as Obras do Senhor* - Município do Sabugal

Textos: Joana Pereira

Revisão de textos: Milton Pacheco e Nazaré Aguilar

Design gráfico e paginação: Município do Sabugal

Fotografia: Bruno Santos e Jorge Torres

Tiragem: 500 exemplares

Pré impressão e impressão: Litorraia - Litografia e Publicidade da Raia, Lda.

ISBN: 978-972-95006-4-0

Depósito Legal: n.º 41766/16

Capa: pormenor da peça Relicário, n.º de inventário: DGASPB.ob.693

Apresentação

Às Comemorações do Dia do Concelho (a data de 10 de novembro é a data em que D. Dinis, no ano de 1296, confirmou o foral leonês do Sabugal) junta-se um novo motivo de interesse e que congrega aquilo que o dia deve celebrar: o concelho do Sabugal, desta vez numa vertente nunca explorada: a arte sacra.

A exposição *Grandes são as obras do Senhor* que aqui apresentamos, é uma organização conjunta entre a Diocese da Guarda e o Município do Sabugal. Partindo do inventário do património realizado pela Diocese da Guarda, surgiu a possibilidade de ser realizada uma exposição temporária no Museu do Sabugal, constituída por peças de arte sacra, objetos litúrgicos e paramentaria representativos de todas as paróquias pertencentes ao concelho do Sabugal e que integram o Arciprestado do Sabugal e o Arciprestado do Rochoso.

O Concelho do Sabugal possui uma infinidade de património histórico, cultural e humano, que nos permite desfrutar de inúmeras experiências sensitivas e emotivas. É um território onde podemos observar a marca do tempo em quase todo o lugar, a marca de séculos de história em cada canto... A Câmara Municipal do Sabugal agarrou esta oportunidade e quer proporcionar um excelente momento de preservação, valorização e conhecimento dum vasto património, verdadeiras “riquezas” das aldeias. Agradecemos toda a colaboração e gentil cedência das peças tão caras às populações, que fazem parte da sua memória coletiva, representam traços de fé, religiosidade e identidade das comunidades.

A exposição concentra num espaço nobre da cidade todos estes testemunhos, permitindo o usufruto despretenhoso aos visitantes que por aqui passarem nos próximos dois meses. É com extremo zelo e respeitoso louvor que apresentamos esta exposição seguros de que, quem a visitar, sairá, certamente, enriquecido tanto pela mera observação contemplativa das obras, como pela leitura atenta das informações que este catálogo reúne e que enriquece sobremaneira esta exposição, perpetuando-a para memória futura.

António dos Santos Robalo

Presidente da Câmara Municipal do Sabugal

Grandes são as obras do Senhor

Estamos perante uma exposição que é assinalável mostra do valioso património de arte sacra espalhado pelo concelho do Sabugal e a que se decidiu dar o nome, em boa hora escolhido, de “Grandes são as obras do Senhor”.

É de justiça registar, primeiro que tudo, a louvável e determinante cooperação do Município do Sabugal com o Departamento do Património Cultural da Diocese da Guarda. Depois de feito o inventário exaustivo da arte sacra presente em todas as paróquias que integram este concelho, temos diante de nós uma significativa mostra do seu vasto património.

É nosso propósito abrir as portas do contacto com este valioso património a todos os que nos visitam e a outros que, para o conhecer, decidem visitar-nos. Estamos perante notáveis expressões de fé das nossas gentes que, por si mesmas, são capazes de atrair às suas terras os visitantes de que elas precisam para terem vida.

Integra-se esta iniciativa conjunta do Município do Sabugal e da Diocese da Guarda num projecto de horizontes mais alargados que pretende levar quem nos visita ao encontro da abundante arte sacra que a Diocese da Guarda tem espalhado pelas suas numerosas Igrejas e capelas, bem como variados museus e outros lugares. Estamos convencidos de que todo o património, mas em particular a arte sacra, fala com tanto mais eloquência quanto mais continuar integrado no seu ambiente e quanto possível no cumprimento das funções para que foi criado. Por essa razão afastamos a ideia de criar um museu de estilo tradicional para acumular espólio trazido de diferentes lugares e pura e simplesmente retirado do cumprimento das suas finalidades.

É essa a razão pela qual estamos a apostar na criação de rotas e itinerários bem definidos, com registos escritos e sinalética adequada, a que pretendemos acrescentar guias devidamente preparados para levar os visitantes aos diferentes lugares onde se encontra a nossa arte sacra e quase sempre no exercício das funções para que foi criada.

É de louvar a iniciativa desta exposição temporária de arte sacra, sobretudo por se realizar na proximidade dos lugares habitados pelas diferentes peças que a integram e das suas gentes. Parabéns a quantos colaboraram na exposição “Grandes são as obras do Senhor”, particularmente à Câmara do Sabugal pelo mérito de ter compreendido, desde a primeira hora, o alcance da iniciativa para todo o concelho. Pela nossa parte, continuamos fixados no propósito de abrir as portas da arte sacra de toda a vasta Diocese da Guarda a quantos a desejam visitar e fruir.

18.10.2016

+Manuel R. Felício, Bispo da Guarda

Para aprender e se deliciar com obras de arte

Mais uma vez surgiu entre nós uma exposição com de teor sagrado. São objectos usados na liturgia ou nas devoções populares da nossa gente cristã.

Pertencem aos templos da região sabugalense, relativamente pobre, mas também com jóias dignas de atenção, estima e respeito, pela sua antiguidade e significado. Merecem a nossa consideração deferente não apenas pela sua antiguidade como ainda porque através delas perscrutamos a alma dos nossos antepassados e o pensamento do nosso povo, pois que nós somos a cadeia desses sentimentos e afectividade.

Ao contemplarmos os objectos expostos e ao lembrarmos as suas funções, ficaremos a conhecer um tanto de nós mesmos, dos nossos costumes e da nossa gente.

Quantos sacrifícios feitos pela nossa gente pobre, nos anos antigos, para confeccionar ou mandar fazer estas obras de arte que davam sentido e valor às festividades e às celebrações da fé.

Importante se torna um certo interesse para aprendermos tanta coisa que os tempos modernos não nos permitem olhar com delicadeza e solicitude.

Está aqui também a ambiência herdada dos nossos maiores e oferecida aos cuidados de agora.

Que não nos suceda como àquele jovem que ao visitar uma exposição de arte sacra deparou com a estátua de São Sebastião cujo corpo se apresentava todo chagado e com as setas do seu martírio, que logo exclamou: “que malvadez a destes cowboys!”

Necessário se torna aprofundarmos os nossos conhecimentos religiosos e litúrgicos para podermos compreender tantas coisas que raramente observamos.

Visitar uma exposição de objectos de culto tanto de agora como de antigamente eleva o nosso conhecimento como aumenta a nossa cultura.

Apreciar esta exposição do concelho do Sabugal convidará outras terras a seguir-lhe o exemplo e, deste modo, se irão estreitando os laços de maior convivência e familiaridade.

Aprendamos a conhecer Sabugal e as suas gentes!

Cónego Eugénio Cunha Sérgio

I. Santíssima Trindade

“Dogma fundamental do Cristianismo o tema da Santíssima Trindade, pela sua complexidade, teria necessariamente de encontrar dificuldades na sua tradução iconográfica. Ao longo dos anos, múltiplas tentativas foram ensaiadas no sentido de encontrar uma imagem que representasse a pluralidade das pessoas divinas, sem prejuízo da sua unidade – Pai, Filho e Espírito Santo, três pessoas distintas em um só Deus verdadeiro.”¹

A Igreja condenou e repudiou alguns modos de representação – *Trindades Trifontes* – acabando por adotar a imagem fixada nos séculos XI / XII do Trono da Graça (*Sedes Gratiae*) o mais difundido em Portugal durante toda a Idade Média.

Neste exemplar, o Padre Eterno, sentado no trono, surge representado com tiara papal e rosto barbado, marcas visíveis da sua dupla autoridade e ancestralidade / intemporalidade. Ampara, com as mãos, a cruz na qual está o Filho incarnado no seu fim e justificação – Cristo Crucificado –, representado no momento da Sua morte, vestido com sendal e coroados de espinhos. No braço central da cruz, junto ao rótulo com a inscrição INRI, está a figura intermediária entre Deus Pai e Deus Filho, o Espírito Santo, representado na sua forma tradicional, uma pomba branca: “já referida como tal nos Evangelhos de Marcos e Lucas, emanação do Pai e do Filho é o elo aglutinador, vincando a unidade das três pessoas divinas.”²

O conjunto escultórico, embora siga os modelos produzidos abundantemente nos séculos XV e XVI, é uma peça do século XVII.



Inv: DGASLo.esc.372



Inv: DGASRc.esc.581

2. Sagrado Coração de Jesus

3. Imaculado Coração de Maria

Embora a devoção ao Sagrado Coração de Jesus e ao Imaculado Coração de Maria tenham raízes muito antigas, o culto foi institucionalizado pela Igreja de Roma, a partir do século XVII. Para o crescimento da devoção do Sagrado Coração de Jesus concorreram as revelações de Santa Margarida Maria Alacoque em Paray-le-Moniale (1672-1675), divulgadas por São Cláudio La Colombière; o apostolado de São João Eudes (1601-1680); o eco encontrado na piedade popular e o favor dos papas.

Em Portugal, a devoção do Sagrado Coração de Jesus, documentada desde pelo menos o ano de 1728, teve como grande impulsionadora a rainha D. Maria I, após ter obtido do “Papa a prescrição da festa do Coração de Jesus em todo o Reino e ergueu em sua honra a Basílica da Estrela”³. Também contribuiu para a sua expansão o Apostolado da Oração.

A devoção ao Imaculado Coração de Maria, embora tenha encontrado alguma resistência da Santa Sé, começou a crescer, sobretudo na piedade popular, juntamente com a devoção ao Sagrado Coração de Jesus.

As esculturas em exposição, referenciadas no arrolamento do bens culturais da Diocese da Guarda em 1912, enquadram-se na tipologia das imagens do Sagrado Coração de Jesus e de Maria que caracterizam a maioria da produção escultórica nacional dos séculos XIX e XX. Ambas as imagens devocionais estão representadas de pé e frontais a indicar ou a afagar o coração flamejante, tolhido de espinhos e cravado sobre o peito.

A escultura do Coração de Maria é, provavelmente, o número dezassete de uma série de cinquenta imagens produzidas pelo escultor / pintor viseense José Lopes ou Lopes Grilo (?-1905), vulgarmente conhecido pela alcunha “o Catavejo” por residir na Quinta desse nome, em Travasso de Baixo, junto a Mundão (Viseu). Morfologicamente a imagem do Sagrado Coração de Jesus, de madeira policromada e estofada, filia-se na oficina do mesmo escultor.

As peças expostas são de vulto pleno, trabalhadas em todas as faces, dinâmicas nos panejamentos, com excelente trabalho quer na modelação dos panos – pregas angulosas e fundas dobras – quer na aplicação da decoração marcada por motivos dourados, verdes e cor-de-rosa, sobre fundos azuis, bege e verdes.



Inv: DGASVm.esc.869

4. Santa Ana ensinando a Virgem a ler

Iniciado no Oriente em época remota e difundido no Ocidente pelos religiosos e soldados que regressaram das Cruzadas, o culto tributado a Santa Ana, mãe da Virgem Maria, popularizou-se em Portugal nos finais da Idade Média atingindo o seu ponto culminante durante o século XV.⁴

Durante o período medieval, Santa Ana era representada com a Virgem sentada sobre os seus joelhos, segurando, por sua vez, o Menino no seu colo, representação comumente designada de as Santas Mães. Contudo, a partir do século XVI, generalizou-se outra versão mais simplificada, que “reflete a evolução do culto a Maria, manifestando o interesse, próprio do Humanismo em pleno florescimento na época, com que a mãe se empenha na educação da Jovem para quem constituiu sempre um compêndio de todas as virtudes”⁵. Dessa forma, quer seja representada sentada ou de pé, é ela própria quem ensina a Virgem a ler num livro - igualmente designada por Santa Ana Mestra - à semelhança da iconografia personificada da gramática.

A proliferação destas imagens a partir do século XVII deve-se essencialmente a um amplo processo cultural e religioso impulsionado pelos reformadores pós-tridentinos em que o tema da religião e do ensino ganha uma nova atualidade programática.⁶

A versão em exposição apresenta Santa Ana, sentada, e a Virgem de pé, tentando seguir a leitura com o indicador da mão direita. Inspirada numa visão palaciana de representação e de acordo com a sua indicação de princesa do céu, a Virgem ostenta um laborioso penteado. O conjunto escultórico, de vulto pleno, revela uma conceção de inspiração barroca, tanto pela postura dinâmica das imagens como pela movimentação dos panejamentos coloridos, de padronagem têxtil, refletindo assim um gosto de tecidos estampados presente entre nós a partir do reinado de D. Maria I.



Inv: DGASBr.esc.217



Inv: DGAS.esc.734

5. São Joaquim (?) título atribuído pela paróquia

Omitido nos livros canónicos, o nome de Joaquim - assim como o de Ana -, pai de Maria, surge apenas referido nos textos dos evangelhos apócrifos. Estabelecido o vínculo parental entre São Joaquim e Santa Maria ficava satisfeita a curiosidade dos fiéis em relação ao parentesco das personagens sagradas e reforçado o dogma da Imaculada Conceição, simbolicamente traduzido no conhecido abraço, *sine macula*, entre Joaquim e Ana, junto à Porta Dourada.⁷

Em 30 de março de 1912, a imagem de São Joaquim, santo varão da Casa de David casado com Santa Ana e, portanto pai da Virgem Maria, encontrava-se já na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Conceição, no Soito.

Contrariando a produção serial das imagens do pai da Virgem, a escultura em exibição, identificada pelos habitantes da freguesia como sendo São Joaquim, não segue os modelos físicos e iconográficos propostos. Habitualmente, o Santo é representado como homem de idade avançada, envergando túnica e manto, a segurar a Virgem ao colo ou a entregá-la ao Sumo-sacerdote para ser consagrada no Templo.

Neste exemplar, São Joaquim é representado como adulto, envergando túnica e capa curta, ambas de cor castanha. Tem colocada a tiracolo uma bolsa, na mão direita segura uma vara com a extremidade volutada e aos seus pés está representado um edifício, provavelmente, um templo.

6. Nossa Senhora das Neves

A figura da Virgem, invocada com o título de Nossa Senhora das Neves, em termos artísticos enquadra-se na tipologia das imagens marianas executadas dentro da produção escultórica nacional do século XV, como alguns elementos o caracterizam: pregueado da túnica vermelha e do manto azul, os sapatos pontiagudos e a simetria conferida ao cabelo.

O escultor à maneira dos mestres do século XV quis realçar a intimidade entre mãe e Filho, explícita na proximidade das suas mãos. Coroada e toucada com parte de um amplo manto a Virgem, de rosto envolto na habitual serenidade, estende a sua mão direita para receber a flor que o Menino Jesus lhe oferece.

O Menino Jesus como Salvador do Mundo, segura orbe na mão esquerda.

O grupo escultórico da Virgem com o Cristo Menino foi, sem margem para dúvidas, produzido por uma oficina ativa na região de Coimbra no século XV. A peça demonstra a boa mestria do seu executor, anónimo, nomeadamente nos trabalhos dos panejamentos e da minúcia dos labores decorativos da coroa.



Inv: DGASSo.esc.778

7 a 10. Nossa Senhora do Rosário

A devoção a Nossa Senhora do Rosário está intimamente ligada à Ordem dos Pregadores, pelo facto da Virgem ter aparecido, no ano de 1210, a São Domingos de Gusmão. Durante a aparição, Santa Maria entregou a São Domingos uma coroa composta de rosas, oferta celestial que acabaria por determinar a usual designação de *coroa de rosas de Nossa Senhora*.

Contudo, mais tarde, já no século XV, o culto em torno da Virgem do Rosário difundiu-se fortemente por toda a Cristandade, nomeadamente



Inv: DGASPL.esc.458



Inv: DGASVT.esc.842



Inv: DGASRU.esc.634

em Portugal, a partir de 1484. Um novo impulso devocional seria promovido pelos padres da Companhia de Jesus, no século seguinte, atribuindo as origens do culto ao célebre dominicano Alain de la Roche. Para a difusão do culto também contribuíram fortemente as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, disseminadas por toda a Europa Cristã desde o final do século XV, e a vitória da Santa Liga sobre a armada turca de Lepanto, em 1571, triunfo militar que o Santo Padre atribuiria a Nossa Senhora do Rosário com o epíteto de Vitória.

As figuras da Virgem, em exposição, invocadas com o título de Nossa Senhora do Rosário, em termos artísticos enquadram-se na tipologia de imagens da Virgem que caracterizam a maioria da produção escultórica nacional seriada do século XVI: rosto redondo, grandes olhos, bocas pequenas, algo inexpressivo, e alguma rigidez nas pregas das roupas, ainda que assumam diversas forma escultóricas que as diferenciam entre si.

Em todos os exemplares a Virgem aparece de pé, a sustentar, sobre o braço esquerdo, o Menino Jesus ao colo.

No exemplar proveniente da Paróquia de Águas Belas (Inv. DGASABe.esc.18) a Virgem, invocada como *Regina Coeli*, está coroad e ergue-se sobre o crescente lunar, em alusão às crenças imaculista e assuncionista. O exemplar que temos vindo a descrever e a imagem da Virgem (Inv. DGASRU.esc.634) venerada na Capela de Nossa Senhora da Graça, em Ruivós, segurariam na mão direita um rosário, entretanto desaparecido. A Virgem da Paróquia de Penalobo (Inv. DGASPL.esc.458) ergue na sua mão direita um fruto, que aparenta ser uma romã (?), o fruto simbólico alusivo à fecundidade.

Na imagem proveniente de Vila do Touro - Abitureira (Inv. DGASVT.esc.842) o escultor à maneira dos mestres quatrocentistas procurou realçar a dimensão humana ao evidenciar os gestos de ternura materna entre a Mãe e o Filho, explícitos na mão da Virgem que se aproxima, carinhosamente, do pé de Jesus.

O Cristo Menino de atitude mais majestática ou mais ternurenta surge representado a segurar o orbe e/ou uma pomba em alusão ao Espírito Santo, enquanto abençoa com a mão direita.



Inv: DGASABe.esc.18

II. Nossa Senhora das Neves

Nossa Senhora das Neves é identificada na obra *O culto de Nossa Senhora na Diocese da Guarda*, da autoria do Padre José Quelhas Bigotte, como sendo o orago da Freguesia do Seixo do Côa. A atual igreja paroquial daquela localidade, construída recentemente, foi dedicada a Santa Maria Madalena, referida como orago no arrolamento dos bens culturais da igreja realizado aos vinte e seis dias do mês de março de 1912.

A imagem da primeira padroeira, em exposição, ocupa, atualmente, o retábulo lateral esquerdo da nave da igreja, materializando-se numa escultura de vulto pleno, de madeira, representada de pé sobre nuvens estilizadas. Sustenta ao colo o Menino Jesus representado com atitude e atributos de Salvador do Mundo.



Inv: DGARS.esc.213



Inv: DGARC.met.60

12. Coroa *(de Nossa Senhora do Monte)*

O costume de coroar imagens é conhecido desde o Concílio de Éfeso (431). Esta prática teve larga aceitação, tanto no crepúsculo da Idade Média como nos alvares da Época Moderna, vindo, no entanto, a ganhar maior projeção no final do século XVI e início do século XVII. Em Portugal, esta tradição foi implementada logo a partir da segunda metade de quinhentos ⁸, muito embora tenha auferido de uma maior ritualização na década de 1640, muito provavelmente, associada ao episódio da entrega da coroa real por D. João à Imaculada Conceição, eleita padroeira da Nação. A decisão foi confirmada nas cortes de 1645 e, desde então, deixaram os Reis de Portugal de usar a coroa para a colocarem na Virgem.

A coroa em exposição, de fabrico vimaranense, executada no século XVIII, segue o formato dos exemplares fabricados: coroa fechada cujas hastes, ditas imperiais, decoradas com pontilhado e flores, arrancam do cesto e convergem em feixe no topo. Este exemplar de prata branca é enriquecido com aplicações de cabochões de pedras semipreciosas (?) de cor rosa. O corpo da coroa com rebordo superior mistilíneo, recortado, é ornamentado por flores, volutas e motivos concheados.



Inv: DGASVE.ouc.217

13. Pendente

Maria, a Mãe de Deus, honrada com um culto muito especial, foi exaltada pela graça divina acima de todos os anjos e de todos os homens. A ela recorrem os fiéis, invocando-a como padroeira de todos os locais, modelo de todas as virtudes e advogada de todas as necessidades, motivo das inúmeras ofertas feitas, para solicitar algum favor celestial ou para agradecer uma benesse recebida. Em todo o caso, as oferendas feitas tornam-se, assim, no símbolo da aliança com a Virgem.

A jóia que damos a conhecer, proveniente da Freguesia de Vale de Espinho, resultou de uma oferta votiva a Nossa Senhora do Rosário, cuja imagem é venerada na Igreja Paroquial, segundo a tradição transmitida pelos habitantes daquela localidade.

14. Cristo Crucificado

Esculpida em calcário branco, frequentemente referido como pedra de Ançã, a imagem de Cristo Crucificado foi executada numa oficina quinhentista do círculo de Coimbra. Apesar das marcas dos severos estragos na peça escultórica, com ambos os braços mutilados, é perceptível a configuração da figura do Crucificado. O tratamento plástico conferido ao pano de pureza ou *perizonium*, preso lateralmente com nó pouco volumoso, a conceção serena do rosto com barba bifurcada e cabeleira ondeada e coroada de espinhos, mostram um labor aprimorado.

No remate superior da haste da cruz lê-se “NR”, duas das letras que completariam a inscrição **INRI** (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* – *Jesus Nazareno Rei dos Judeus*).

Na Antiguidade era costume pendurar-se ao pescoço do condenado à crucifixão, enquanto este seguia para o lugar da execução, uma tabela que indicava o motivo pelo qual tinha sido sentenciado que posteriormente era fixada na parte superior da cruz.

São João, que acompanhou os momentos que anteciparam a morte de Jesus Cristo, descreve como Pôncio Pilatos mandou colocar a cartela sobre a cruz de modo a ser bem visível para quem subia ao Gólgota⁹, apesar da declarada oposição das autoridades religiosas judaicas:

“Jesus, levando a cruz às costas, saiu para o chamado lugar da Caveira, que em hebraico se diz Gólgota, onde o crucificaram [...]. Pilatos redigiu um leteiro e mandou pô-lo sobre a cruz. Dizia: “Jesus Nazareno, Rei dos Judeus”. Este leteiro foi lido por muitos judeus [...] e [...] estava escrito em hebraico, em latim e em grego. Então, os sumos sacerdotes dos judeus disseram a Pilatos: “Não escrevas “Rei dos Judeus”, mas sim: “Este homem afirmou: Eu sou Rei dos Judeus”. Pilatos respondeu: “O que escrevi, escrevi.” (Jo. 19,17-22).

Os outros autores dos Evangelhos referem versões mais simplificadas (Cf. Mt. 27,36; Mc. 15,26; Lc. 23,38).

Inúmeras fontes bibliográficas indicam-nos que a partir do Renascimento o leteiro aparece quase sempre só em latim *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, de acordo com a versão joanina, a que corresponde de forma mais usual a abreviatura “INRI”, que começara a ser utilizada no século XI. Esta fórmula, foi posta em causa pelos eruditos e artistas da Contrarreforma que defendiam a utilização da variante trilingue em hebraico (na verdade, aramaico), latim e grego, mas acabou por perdurar.



Inv: DGASBed.esc.268



Inv: DGASAf.or.231

15. Cruz processional

Desde os tempos mais remotos, o ato inaugural das cerimónias religiosas é precedido por um cortejo processional no qual ganha destaque a presença do crucifixo, ou cruz, ladeados por dois círios.

“As primeiras cruzes processionais eram simplesmente levadas nas mãos, sem recurso a qualquer haste, não se diferenciando, portanto, das cruzes pênseis que ornamentavam as *pergulae* junto ao altar.”¹⁰

O modelo que hoje conhecemos deriva de um tipo denominado *cruzes da bênção*, com empunhadura curta. A partir do século VI, ou pouco antes, começam a apresentar um encaixe na parte inferior que permitia que fossem alçadas sobre hastes, surgindo assim as primeiras cruzes processionais, destinadas às procissões estacionais.

A cruz processional que aqui se mostra, datada do século XVII, deriva de uma linguagem oriunda do século XVI, com haste e braços de secção retangular, assentes diretamente em nó em forma de urna. O exemplar é enriquecido com laçarias cujo estilo recorda os labores bordados dos paramentos seiscentistas, com faixa de folhas e flores e com losangos em ponta-de-diamante.

O ponto de cruzamento da haste e dos braços é assinalado por resplendor que enquadra a figura de Cristo morto. No verso da cruz, cede Jesus Cristo o lugar ao médio relevo da Virgem orante, coroada e a pisar o crescente lunar, em alusão à Imaculada Conceição.



Inv: DGASB.or.379

16. Toalha de altar

Toalha de altar retangular e fímbria de recorte ondulante. Encontra-se bordada a fio de metal dourado, predominando os motivos eucarísticos (cachos de uvas) e custódias rematadas por cruzes.

17. Galhetas e salva

As galhetas são utilizadas para a água e o vinho no momento da apresentação dos dons, também designado por ofertório.

O seu uso encontra-se bastante documentado desde o século XI. Mais tarde, no *Missal* de São Pio V, impresso em 1570, ficou institucionalizada o uso complementar de uma salva para transporte e suporte das galhetas.

Quanto ao material, as normas litúrgicas recomendam que as galhetas sejam feitas em materiais transparentes como o vidro ou o cristal, permitindo-se, no entanto, a utilização de outros materiais opacos como o ouro, a prata e o estanho, devendo, nesses casos, apresentar um sinal que permita ao clero identificar a água e o vinho.

As galhetas expostas, depuradas ao nível da decoração, refletem sentido estético e prático. A salva, em prata lisa, apresenta reserva ovalada, funda, sendo a aba mais larga nas asas. Os vasos troncocónicos dotados de gargalos pouco pronunciados, encontram-se assentes sobre círculos vazados dos quais arrancam singelas asas em forma de cruz latina.



Inv: DGASB.or.379

18. Cálice

“Considerado na tradição da Igreja como o mais importante dos vasos sagrados, símbolo por excelência da Eucaristia, o cálice serviu desde os primórdios do Cristianismo para consagrar o vinho, à semelhança do que fez Jesus quando instituiu o Sacramento dos Sacramentos no decurso da Última Ceia.”¹¹

Os primeiros cálices propriamente litúrgicos encontram-se referenciados no século VI, no *Liber Pontificalis* que “alude a inúmeros exemplos sob a dupla terminologia *calices* e *scyphi*, especificando que se distribuíam em várias categorias: *maiores* ou *minores* (de acordo com as dimensões), *sacri* ou *sancti* (reservados à consagração), *ministeriales* (para a administração dos sacramentos aos fiéis), *offertorii* (para oferta do vinho a ser consagrado), *quotidiani* (para



Inv: DGASN.or:613

utilização nos dias não festivos), *stationales* (para as funções dos ritos estacionários), *ad baptismum* (destinado aos ritos dos neófitos) e *pendentiles ou appensorii* (objetos votivos que se penduravam na pergula).”¹² Nos séculos XII e XIII surgem referidas outras variantes: o cálice *ad communicandos infirmos* (para a comunhão dos doentes), o cálice *viaticus* (utilizado nas viagens), e ainda o cálice *funerarius*, destinado ao túmulo dos sacerdotes.

Por entrar em contacto direto com a espécie divina, o valor litúrgico que estes vasos sagrados detêm é exponencial e reflete-se nos materiais em que são fabricados, nomeadamente, os metais preciosos e adornados com gemas preciosas.

A sua morfologia alterou-se segundo as exigências rituais e litúrgicas, tendo-se, no século XIII, adotado decididamente a caracterização estrutural em três elementos que acabaria por se fixar – copa, fuste (destacando-se o nó) e base.

As marcas materiais inscritas, na peça em exposição, permitem identificar a sua proveniência: uma oficina de ourives vimaranense e a data de execução no século XVIII. A este espécime de proporção alongada e esguia, com copa campaniforme, nó periforme e base arredondada, mistilínea, acresce uma decoração profusa de concheados, cartelas e florões. A peça ostenta copa alteada e lisa que contrasta, nitidamente, com a exuberância da falsa copa – decorada com símbolos eucarísticos (espigas e uvas) – e da restante estrutura, fórmula corrente no reinado de D. José.

19. Píxide

Vaso sagrado destinado a guardar a Sagrada Reserva, a píxide, também designada de cibório, tem uma longa história que remonta aos primeiros tempos da Igreja. No início, utilizaram-se para aquele efeito quer “recipientes de carácter doméstico, como o *canistrum*, um cesto de vime que servia para a colocação dos pães abençoados”¹³, quer “receptáculos, ainda mais pequenos e frequentemente de origem profana – por exemplo, com feito de arquetas –, a que os cristãos recorriam para transportar o Corpo do Senhor ou para O

recolherem em suas casas.”¹⁴

Durante a Alta Idade Média, a píxide era, regularmente, um pequeno vaso, de forma cilíndrica, dotado com uma tampa presa por uma dobradiça, formato que estaria na origem de uma outra designação: *turris* ou *turriculum*; ou por *arca*, *capsa*, *tabernaculum* ou *custódia*.

À semelhança do que aconteceu com outras alfaia litúrgicas utilizadas desde os primórdios do Cristianismo, a tipologia do vaso a que vimos aludindo evoluiu em função dos condicionalismos históricos da veneração eucarística.

¹⁵ “Com a entrada na centúria de Duzentos, porém, generalizou-se a solução dotada de um pé (*pediculatae*), primeiro baixo e redondo, depois mais alto e poligonal ou mistilíneo, em conformidade com o desenho da copa – adição que permitiu conferir maior visibilidade e ergonomia ao objeto e facilitou que este passasse a servir quer para a conservação das partículas, quer para a adoração da hóstia consagrada que começava a estar em voga.”¹⁶

A intensificação do culto eucarístico, no final da época medieval, e a difusão da prática da comunhão *extra missam*, após o Concílio de Trento, também contribuíram para a transformação destes objetos, aproximando-os do cálice. “Manteve, porém, certos aspetos específicos, como o maior diâmetro da copa dotada de uma boca larga e da tradicional tampa.”¹⁷

Este modelo fixou-se ao longo do século XVI. O facto de este objeto estar destinado a guardar as espécies consagradas levou São Carlos Borromeu a estabelecer normas rigorosas: “a copa deverá ser dourada, mantendo-se a indicação dos restantes materiais – prata ou outro material condigno – para a feitura da píxide. Na *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* insistiu-se que a alfaia possua um nó decorosamente ornado mas destituído de ressaltos com arestas vivas, de modo a facilitar a manipulação, uma copa redonda ou oval, com ligeira superfície circular no fundo e o rebordo um pouco alteado, e uma tampa bem ajustada e encimada por uma cruz ou uma estatueta de Cristo.”¹⁸

A peça em exposição saída da oficina do mestre portuense Serafim Teixeira e Melo, no final do século XVII ou princípio do século XVIII, apresenta base circular, haste periforme, copa circular e tampa campaniforme rematada por cruz latina, raiada e com as extremidades trilobadas. A nível ornamental, imperam as aletas e os motivos vegetalistas estilizados, caraterísticos da gramática barroca.



Inv: DGASQSB.or:817



Inv: DGASFor.465

20. Píxide

Esta píxide de prata branca no exterior e dourada no interior conforme as normas emanadas por São Carlos Borromeu, saiu da oficina do mestre portuense Crispim Moreira Pinto, no século XIX, e destaca-se pelo despojamento extremo e pela concisão construtiva: a base circular, nó periforme e copa larga acresce uma finíssima decoração pontilhada levemente cingida.



Inv: DGARVI.doc.6

21. *Missale Romanvm*

“Com a reforma tridentina, no que à liturgia diz respeito profusamente secundada pela acção de Pio V, tornou-se verdadeiramente universal o uso do missal segundo a *consuetudo romana*, que substituiria praticamente, de um golpe, os próprios diocesanos então vigentes, testemunhos das medievais tradições locais. No último quartel do século XVI e primeira metade do século XVII, assiste-se à divulgação em escala de edições de aparato, gosto que continuaria, aliás, a frutificar ao longo da centúria seguinte.”¹⁹

O manual litúrgico, agora apresentado, foi impresso em 1675, um ano antes da morte do Papa Clemente X, na oficina tipográfica universitária de Coimbra, segundo assevera o formulário: *Ex Officina Roderici de Carvalho Coutinho, Vniuersitatis Typographi*.

Enquadrada por um friso, a folha de rosto a negro e vermelho, apresenta uma gravura com o brasão do Papa Clemente X (1670-1676) ladeado pelos príncipes dos apóstolos Pedro e Paulo, chamados a conduzir o povo de Deus. Originalmente, as representações do brasão de armas de fé do sumo pontífice são encimadas por uma tiara papal, sendo que nesta representação foi substituída por uma coroa aberta.

22. Naveta

23. Turíbulo

“O incenso (resina odorífera colhida no Oriente) é símbolo, acima de tudo, de atitude de oferta e sacrifício dos crentes perante Deus. Na liturgia, a Igreja emprega para nele se queimar o incenso, um vaso suspenso de delgadas correntes que se designa por Turíbulo ou Incensório.”²⁰ Como vaso acessório deste, com o fim exclusivo de acondicionar o incenso, surge a *naveta* ou *acerra*.

O turíbulo encontramos-lo referenciado *in sacram ecclesiam* já no tempo do Papa Silvestre (314-335). O recurso à incensação é relativamente tardio por esta prática estar durante largo tempo associada ao culto pagão. A utilização estritamente litúrgica do incenso foi introduzida em Roma, apenas no século VII.²¹ “No século IX tornou-se hábito incensar no decurso da missa”²² o altar, o clero e os oblatos. Nos ofícios noturnos, o fumo era tido como imagem visível da oração que se elevava até ao Alto e deixa um rasto odoroso, na assembleia reunida. Na passagem para a Baixa Idade Média o incenso era bendito, adquirindo um caráter “sacramental”, e ao objeto que o continha atribuía-se um significado complexo. “Um teólogo do século XII, Honório de Autun, comparou na *Gemma Animae* esta alfaia ao corpo de Cristo, o incenso à Sua divindade e o fogo ao Espírito Santo.” Estes conceitos foram desenvolvidos por Inocêncio III e retomados por Durando de Mende, que relaciona as quatro cadeias que suspendem o turíbulo às quatro virtudes cardeais (Prudência; Temperança; Fortaleza e Justiça) e o fumo às orações que sobem à presença do Senhor. A naveta individualizou-se pela primeira vez na tipologia das alfaia litúrgicas durante a época carolíngia.²³ Nesta época, a *acerra*, assim designada, era formalmente semelhante a uma píxide, evoluindo, a partir dos primórdios do século XIII, para a configuração de uma nave, variante que acabou por se tornar comum entre os vasos sagrados e alusiva ao meio de transporte das substâncias do Oriente.

As duas peças expostas, embora não apresentem uniformidade estilística, testemunham a importância da utilidade destas alfaia, conhecidas no uso litúrgico, desde há muito tempo e associadas aos mais solenes momentos do serviço religioso, designadamente aos que se ligam ao Sacramento da Eucaristia.



Inv: DGASFo.or.480



Inv: DGASL.or.507

A naveta em exposição configura um modelo estilizado, dentro do despojamento decorativo típico do século XVII, dos exemplares quatrocentistas e quinhentistas em que se filia.

O turíbulo, embora apresente linhas formais consentâneas com o formulário gótico, trata-se de uma peça do início do século XVII.



Inv: DGASSE.or:973

24. Caldeirinha de água benta

Caldeirinha com base circular alteada, moldurada por filetes incisos concêntricos. Bojo tronco-cônico com anel de meia-cana relevado e bordo de perfil convexo. A asa trilobada encaixa em dois mascarões quadrangulares, soldados no colo.

Consideradas como uma variante portátil das pias de água benta fixas, as caldeirinhas, já existentes nas catacumbas romanas e documentadas na liturgia cristã desde o século IX, em termos simbólicos surgem como objetos cuja função atua e prolonga a memória do Sacramento do Batismo.²⁴

25. Santo André

Nos primeiros tempos do Cristianismo, os irmãos André e Pedro (originalmente Simão) dedicavam-se à atividade de “pescar peixe” no mar da Galileia.

Foram eles os primeiros a ser convidados por Jesus Cristo para que O seguissem, integrando o grupo de discípulos mais próximos do Mestre. Contudo, André foi de todos o primeiro a conhecê-LO e a ouvi-LO, embora posteriormente na hierarquia apostólica ceda lugar a Pedro.

Respondendo à chamada do Messias “Vinde comigo, e Eu farei de vós pescador de homens” (Mt 4,19) André deixa o barco e as redes preparando-se assim para O seguir.

André evangelizou para as regiões a norte do Mar Negro e para Acaia (na atual Grécia) onde terá sido martirizado por crucifixão, por volta dos sessenta anos, em Patras. “Provavelmente com a preocupação de estabelecer distinções com a morte de Cristo, a Idade Média criou versões distintas da crucifixão, fazendo morrer [...] Santo André numa cruz em aspa (X) [...]”²⁵ tal como surge representada à direita da imagem em exibição.

Esta escultura foi produzida em calcário brando das pedreiras de Ançã, vila situada nos limites da cidade de Coimbra, local onde os escultores da escola regional coimbrã da centúria de quatrocentos estabeleceram as suas oficinas, não só favorecidas pela abundância de material, como pelas facilidades de transporte das obras realizadas através da via fluvial do Mondego.

Seguindo os preceitos dos cânones góticos, a imagem apresenta-se em posição frontal, com os panejamentos talhados em pregas rígidas e pouco profundas, com a cabeça inclinada à direita, numa concessão ao característico requebro goticista. A peça é individualizada, sobretudo, no tratamento privilegiado dos atributos, na mão esquerda sustenta um livro e na direita a designada cruz de Santo André.



Inv: DGASQ.esc.542

26. São Francisco de Assis

Os propósitos de conquista territorial e de domínio de rotas comerciais de grande interesse estratégico, associados ao desejo do alargamento da Cristandade no Oriente, animaram decididamente a expansão portuguesa. “No que diz respeito à Índia, começou a dar-se corpo, logo a partir dos primórdios de Quinhentos, a um movimento de gradual evangelização das novas regiões ocupadas cujo protagonismo coube, desde cedo, aos religiosos recrutados em diversas ordens regulares, entre as quais a franciscana [...]”²⁶



Inv: DGASRD.esc.612

Para conversão dos povos “gentios” ou “infieis” recorria-se frequentemente a meios catequéticos eficazes, nomeadamente através do uso da imagem pictórica e escultórica. Este facto desencadeou o progressivo aparecimento, no Oriente, de oficinas dedicadas à produção de escultura devocional, de pequena e média dimensão e executada nos mais diversos materiais. Para o seu fabrico utilizavam o marfim, importado de África, e madeiras, de excelente qualidade, indianas. Inicialmente produzidas com um objetivo específico e destinadas à avultada procura local e regional, “a sua produção revelou-se tão feraz e tão apreciada no Ocidente que acabou por alimentar, já ao nível de uma indústria artesanal, o pingue comércio que promoveu a circulação de peças feitas ao gosto português na Índia e noutras paragens orientais, como o Ceilão [...]”²⁷

A imagem de São Francisco de Assis que damos a conhecer deverá ter sido produzida na Índia ao longo do período mais fecundo da sua evangelização. “A devoção ao Poverello foi levada para o Oriente pelos missionários da Ordem dos Frades Menores, tornando-se este um dos santos preferidos e, por conseguinte, mais representados na arte indo-portuguesa.”²⁸

Na Idade Média, São Francisco era representado como um jovem imberbe e resplandecente de alegria. Porém, a Contrarreforma privilegiou a representação do êxtase místico de São Francisco face à Paixão e Morte de Cristo e, consequentemente, o seu próprio sofrimento, de modo a apelar à piedade dos fiéis.

“Posto que a imaginária indo-portuguesa adotasse as duas tipologias iconográficas de que fizemos menção, a versão estática tornou-se mais corrente [...] a partir da primeira metade do século XVII, sendo glossada em inúmeros exemplares que mostram o santo de braços cruzados sobre o peito ou, inclusivamente, expondo as palmas das mãos com os estigmas.”²⁹ A imagem em exposição enfileira claramente neste modelo, representando um São Francisco de Assis de rosto barbado, larga tonsura e braços cruzados sobre o peito, sugerindo assim a divisa brasonada franciscana. Ao nível da indumentária enverga o capuchinho com capa curta e capuz sendo a túnica cingida por cordão com três nós, alusivos aos votos de pobreza, obediência e castidade. De acordo com os modelos da imaginária indo-portuguesa, executada no Oriente sob a encomenda portuguesa, a escultura devocional foi talhada numa única peça de madeira, com exceção da cabeça e das mãos, executadas em marfim.

27. São Miguel

Na Memória Paroquial datada de 25 de maio de 1758 ³⁰, o Cura António Gonçalves Basílio, refere que o lugar de Aldeia do Bispo “he provincia da Beira Alta Bispado da cidade de Lamego He comarca de Castelo Branco he termo da Vila do Sabugal he freguezia de San Miguel Arcanjo”.

À questão número sete na qual se pergunta “Qual o orago, quantos altares tem e de que Santos” o cura descreve que “O Orago he San Miguel Arcanjo. A igreja tem três altares. Ho principal he do Senhor San Miguel. Os colaterais he o da parte da direita da Senhora do Rosário O da parte esquerda he do Menino JESUS.”

Considerando que a Igreja Matriz de Aldeia do Bispo, dedicada a São Miguel, foi, muito provavelmente, edificada no século XVII, é possível associar a existência da imagem em exposição a este templo, devendo ter sido mesmo uma das primeiras obras a ter sido executada para a igreja.

A peça escultórica revela um avançado estado de degradação material. Na imagem faltam, para além do braço direito e das asas, a multiplicidade de atributos com que o mensageiro da vontade divina é habitualmente representado: a lança, o escudo e a balança com as almas.

São Miguel, arcanjo, encontra-se trajado de soldado a esmagar a figura diabólica sob os seus pés. Elmo na cabeça, vermelho. Peitoral escuro, decorado com flores vermelhas e amarelas, debruado na parte inferior com galão dentado. O saio é bege com remate e decoração semelhante ao peitoral. Botas encanadas, rematadas por molduração dourada, abertas sobre os dedos deixando-os a descoberto.

A imagem em exposição, produzida numa oficina portuguesa no século XVII, revela uma conceção de inspiração barroca, tanto pela postura como pelo tratamento dos panejamentos. No entanto, revela contenção expressiva e gestual.



Inv: DGASAB.esc.138



Inv: DGASAr.esc.83

28 e 29. Santo António

Santo António de Lisboa, de seu nome próprio Fernando Martins ou Fernando Bulhões, nasceu em Lisboa, no final do século XII, por volta de 1190-1195. Muito cedo opta pela vida religiosa, que o leva a ingressar no Mosteiro de São Vicente de Fora, casa-mãe dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho (1209). Pouco tempo depois, entra para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1211-1212), da mesma ordem. Entretanto ordenado presbítero, conhece os frades menores, recém chegados a Coimbra, o que, aliado à impressão causada pelo exemplo dos Cinco Mártires de Marrocos, o leva a envergar o rústico burel franciscano.

António é o Santo mais popular em Portugal, não obstante da popularidade granjeada em Pádua, onde viveu os últimos anos da sua vida, em Espanha e em muitos outros países, dentro e fora da Europa, depois do século XVI. Este fenómeno, associado à rapidez vertiginosa da sua canonização (1232, um ano após a sua morte), levou a uma produção vastíssima de imagens que se pautam mais pela quantidade do que pela originalidade.

No que se refere à indumentária Santo António é representado, raramente, como Menino de Coro e Cónego Regrante e, habitualmente, como Franciscano. Como adereço da veste acrescenta-se, por vezes, o rosário vulgarizado a partir de uma água forte de Klauber, do século XVIII, e de gravuras do século XIX.

Iconograficamente, as representações antonianas portuguesas apresentam, desde o século XV, o taumaturgo com o atributo da cruz “reveladora de um seguidor de Cristo pobre e crucificado”³¹; com o livro que “caracteriza um depositário da doutrina evangélica”³² e com a açucena símbolo de pureza, transparência, brancura e leveza.

O Menino Jesus é, desde o século XV, o atributo preferido da iconografia antoniana. Este tema, um dos mais comuns e da predileção dos séculos XVII e XVIII, deriva da *Visão de Santo António*, alusiva à aparição do Menino no decurso de uma viagem do Santo por terras de França, como se narra no *Liber miraculorum* ou *Florinhas de Santo António de Lisboa*, escrito por Arnaldo de Serrano entre 1369 e 1374. Outro dos atributos vulgarizados por aquela obra é o pão. Nela se narra que “[c]erta mãe consegue a ressurreição do filhito, naufragado numa banheira. Para isso promete ao

Santo dar aos pobres o peso da criança em trigo. A partir do fim do século XIX este movimento ganhou desenvolvimento por obra de Louise Bouffier di Tolone, após uma graça obtida, e foi promovida pelo Padre António Locatelli.”³³

Nos exemplares escultóricos, em análise, evidenciam-se os elementos de origem popular, como a “Aparição do Menino” e o “Pão” dos pobres.

De particular interesse no exemplar setecentista (Inv. DGASAr.esc.83) é a figura do Menino Jesus que olha para o Santo e toca no capucho erguido do hábito franciscano, numa atitude de extraordinária familiaridade e cumplicidade.

No exemplar proveniente da Aldeia de Santo António (Inv. DGASASA..esc.112) a inclinação do Menino Jesus e do Santo sugere-nos a cumplicidade, entre ambos, na partilha do pão. Como Carlos A. Moreira Azevedo, podemos entender que “[c]olocar um Santo, com tanta devoção popular, a dar pão, é fator provocante que entra pelos olhos e convida a imitar o gesto de partilha que se contempla.”³⁴



Inv: DGASASA.esc.83

30. Quarenta Santos Mártires de Sebaste

A peça escultórica intitulada Quarenta Santos Mártires de Sebaste representa os quarenta soldados da *Legio XII Fulminata* martirizados em Sebaste (atual cidade de Sivas, na Turquia), no século IV.

O grupo escultórico apresenta no topo da composição três figuras associadas ao momento do martírio dos quarenta mártires de Sebaste. No flanco esquerdo surge a figura do governador Licínio, representado como um rei entronizado, coroado, de rosto barbado e vestindo túnica azul, no momento em que ordena a detenção, e consequente morte, dos soldados romanos cristãos que se recusaram a prestar culto às divindades profanas. A ordem é recebida por um soldado, ao centro, trajando ao modo romano – túnica vermelha sob a armadura azul, elmo com plumas e botins igualmente vermelhos – a empunhar um objeto utilizado nos



Inv: DGASSR.esc.603

combates. Ele próprio viria a converter-se ao Cristianismo elevando assim o número de martirizados para quarenta.

No flanco direito surge a figura de um anjo, representado sobre uma composição de nuvens, a anunciar o martírio físico como entrada simbólica no Reino de Deus.

A composição narrativa da base do conjunto escultórico apresenta as cabeças dos respetivos soldados martirizados, inseridas numa moldura oval, e sugerindo assim a forma de execução perpetrada (num lago / tanque gelado). Na secção traseira da base foi colocada a inscrição: “SANTOS 40 MARTIRES DE SEBASTE”.



Inv: DGASAv.esc.107

31. São João Batista Degolado (nome atribuído)

“A singularidade da figura de São João Batista advém do estatuto especial auferido por ser considerado como o elo de ligação do Antigo ao Novo Testamento, o último dos profetas e seguidor de Jesus, mas também como primeiro grande mártir, anterior a Santo Estevão.”³⁵

Este santo é celebrado pela Igreja em dois momentos importantes da sua biografia, na data que recorda o seu nascimento, ocorrido em 24 de julho, e a sua degolação em 29 de agosto.

Iconograficamente São João Batista é representado em escultura, sobretudo, segundo dois modelos figurativos que, geralmente, partilham os mesmos atributos e atitudes distinguidos pela diferença de idades. Enquanto adulto firmando o chamamento para espalhar “a palavra de Deus foi dirigida a João Filho de Zacarias, no deserto” (Lc 3,1), ou como menino que neste contexto pode encontrar eco nas palavras de Lucas

“[...] o menino crescia, o seu espírito robustecia-se, e vivia em lugares desertos, até ao dia da sua apresentação em Israel” (Lc 1,80).³⁶

Na pintura sobre madeira ou cobre a representação da cabeça de São João Batista (degolado) num prato é a mais vulgar, evocando um dos aspetos mais recorrentes da narrativa do seu martírio refletida nas palavras de São Mateus: “De facto, Herodes tinha prendido João, algemara-o e metera-o na prisão, por causa de Herodíade, mulher de seu irmão Filipe. Porque João dizia-lhe: “Não te é lícito possuí-la”. Quisera mesmo dar-lhe a morte, mas teve medo do povo, que o considerava um profeta. Ora, quando rei Herodes festejou o seu aniversário, a filha de Herodíade dançou perante os convidados e agradou a Herodes, pelo que ele se comprometeu, sob juramento, a dar-lhe o que ela lhe pedisse. Induzida pela mãe, respondeu: “Dá-me, aqui num prato, a cabeça de João Batista.” (Mt 14,3-8).

Radcada no primeiro tipo iconográfico, supra descrito, na imagem em exposição São João é representado como um adulto, com a aparência de um asceta, descalço, vestido com o tradicional traje que imita pele de carneiro/camelo, deixando a descoberto parte da anatomia. Ao contrário da produção em série destas imagens, São João não se encontra envolto num manto vermelho, símbolo do martírio. A seus pés, encontra-se o cordeiro, atributo que, tal como a frase inscrita no livro e neste caso reproduzida na filacteria vermelha – “Eis o cordeiro de Deus” (Jo 1,29) –, alude ao testemunho profético de precursor, no seu encontro com Cristo, enquanto



apresenta a cruz, que será o instrumento desse sacrifício supremo.

A alusão, ainda que breve, a períodos marcantes da história da Igreja Paroquial de Aldeia Velha pode ajudar-nos a entender, melhor a

denominação de *São João Batista Degolado*.

As fontes documentais datadas de 1758 e subscritas pelo pároco Luís da Fonseca de Frias referem que a Igreja Paroquial de Aldeia Velha “estando alguns passos afastada da população é dedicada a São João Baptista”. Volvidos cento e cinquenta e quatro anos, no arrolamento judicial realizado aos trinta e um dias do mês de março de 1912, verificamos que aquela igreja é denominada de “São João Degolado (seu orago)”. A afirmação de tal denominação encontra-se também no sino, existente na torre sineira seiscentista, fundido em 1979, na Fábrica de sinos de Rio Tinto de P.M. da Costa, pode ler-se a seguinte inscrição “SÃO JOÃO BATISTA DEGOLADO ALDEIA VELHA”.

A memória coletiva do povo de Aldeia Velha mantém, nas suas manifestações de fé, a ligação ao São João Batista Degolado festejando-o a vinte e nove de agosto.



Inv: DGASVB.esc.831

32. São Pedro

“No anedotário que popularmente se refere ao Céu, São Pedro assume a função capital de porteiro, hospedeiro principal ou guardião, responsável pelas chaves que abrirão as portas do reino eterno de salvação prometido por Deus.”³⁷

As representações mais comuns do Príncipe dos Apóstolos, São Pedro, contribuem assim para aquela leitura hagiográfica, na qual surge com o seu atributo mais comum – a (s) chave (s), por referência às palavras do Mestre “Dar-te-ei chaves do Reino do Céu.” (Mt 16,19).

A imagem em exposição executada por J. Moreira Costa, numa oficina bracarense, na primeira metade do século XX (1944), apresenta-o segurando as chaves na mão esquerda e indicando o caminho para o Céu com a direita.

Em termos de representação plástica a cabeça e os panejamentos são tratados com rigor, conferindo-lhes realismo.

33. Custódia

O fabrico de custódias generaliza-se no começo do século XVI em virtude da Procissão do Corpo e sangue de Cristo, conhecida popularmente como Corpo de Deus, e da instituição das Confrarias do Santíssimo Sacramento. A custódia, também designada de ostensório, é um vaso sagrado destinado às procissões eucarísticas e à exposição do Santíssimo Sacramento.

Esta Custódia apresenta base circular alteada dividida em registos, haste em forma de urna e viril circular com remate arquitetónico.

Na base, o primeiro e segundo registos, convexos e moldurados, são decorados, respetivamente, por semicírculos de pontas enroladas e folhagem sobre punção e por renque de gordões, sendo o terceiro registo, em forma de anel troncocónico, liso.

O pé da urna é liso e está decorado por costelas e por semicírculos de pontas enroladas, confrontantes. A secção superior apresenta decoração de ovados e é rematada por haste tubular com raiado e terminação em anel circular onde assenta o viril. Este é contornado por renque de ovados, sendo o hostiário, contornado por “C”, que sustém dois tintinábulo em forma de campainha. O viril é sobrepujado por um elemento arquitetónico com frontal semicircular decorado por vieira, no tímpano, ladeado por duas aletas e rematado por cruz com haste e braços balaustrados.

Esta tipologia de custódias, liberta de edículas, surge “no século XVI na região de Coimbra”. Estas definem-se por apresentarem “um simples hostiário circular, desprovido de caixas retangulares ou das estruturas poligonais dos templos, e a sua especificidade regional e estrutural”³⁸ fez com que Nogueira Gonçalves as atribuisse às oficinas auríferas de Coimbra.

A peça em exposição revela a permanência de um modelo vindo do final do século XVI, em termos de estrutura, mas cuja decoração se insere na gramática vigente na centúria de Seiscentos.



Inv: DGASM.or.579



Inv: DGASML.or.533

34. Custódia-cálice

Esta alfaia enquadra-se na tipologia que une dois dos mais importantes objetos utilizados na liturgia cristã: o cálice e a custódia destinados a receber o “Corpo e o Sangue de Cristo”. “A necessidade de afirmação do dogma da transsubstanciação do pão e do vinho no corpo e sangue de Cristo” ³⁹ está ligada à sua produção em larga escala.

“Se nos primeiros exemplares conhecidos desta tipologia de peças a forma do cálice ainda se desenha quase autónoma do hostiário, tendo também este uma forma essencial, circular ou oval simbolizando a própria hóstia, rapidamente a custódia passará a ser “protegida” por um templete.” ⁴⁰

A Custódia-Cálice que se expõe apresenta base circular alteada em dois registos, com arranque da haste em tambor, nó cilíndrico, corpo em forma de templete e cúpula com lanternim sustentado por quatro colunas jónicas. No enfiamento das colunas encontram-se quatro balaústres. Ao centro apresenta um hostiário circular revestido por lunetas de vidro que encerram uma lúnula destacável, peça fundida e cinzelada com o habitual modelo de querubim de largas asas abertas.

A componente arquitetónica está marcadamente presente nesta peça cujo modelo deriva de criações espanholas e italianas produzidas entre a segunda metade do século XVI e o final do século XVII.

A linguagem mais despojada, afirmando o predomínio da forma, nesta peça lisa quase destituída da ornamentação, insere este exemplar no denominado estilo chão.

35. Custódia

À semelhança de outros exemplares em exposição, esta custódia une os dois mais importantes objetos da liturgia: o cálice e a custódia.

Peça composta por base octogonal, decorada por vidros embutidos e pigmentados no verso, com uma haste cilíndrica, composta por oito elementos, unidos por veio interior, que sai da copa e mantém o conjunto unido, por aperto de rosca num parafuso que se encontra sob a base. A falsa copa (à qual faltam os tintinábulo), elemento amovível, faz a união por encaixe com a parte superior do conjunto, o qual, em forma de *templete*, é composto por uma base decorada com figuras de *putti*, onde assentam quatro colunas, uma por canto, que sustentam a peça de fecho do conjunto, também profusamente decorada com *putti* e elementos vegetalistas, sendo as uniões obtidas por parafusos e porcas inseridas nos elementos constitutivos. No centro, encontra-se um *hostiário*, em prata dourada, com tampas de vidro (sendo uma a porta), contendo, no interior, uma *lúnula* para colocação da *hóstia* sagrada, sendo decorada com um *raiado* de elementos em prata dourada com terminais de vidro colorido, com uma cruz sobre um globo ao centro desses elementos *raia*dos. No topo, em prata dourada, encontra-se um *crucifixo* com uma *figura* de Cristo *crucificado* num lado e a de Nossa Senhora da Conceição no reverso.

Na secção inferior do cálice corre a peculiar e rara inscrição que autentifica a sua proveniência, data de execução e encomendante:

“YCOSE. ESTA. CUSTODIA. PAX. DESTA. YGLESIA. DE. ALDÊ.
DE. PONTE. SIENDO. CURAE I PADRE. MANVEL. COREDRO.
ED. CAMPOSELA. DE. 1716 FRANCISCVS. LLANUS. FACIE BAD”.

Cabe aqui referir que a história da igreja de Aldeia da Ponte esteve, em 1320, integrada na Diocese de Ciudad Rodrigo, volvidos trezentos e noventa e seis anos, possui uma custódia de fabrico espanhol, encomendada em 1716 pelo pároco da igreja de Aldeia da Ponte, o padre Manuel Corredro, ao ourives Francisco Llanus (Llanos?).



Inv: DGASAp.or.48



36 e 37. Custódia

O progressivo abandono dos objetos produzidos até ao final do século XVII dá lugar a peças de proporções mais esguias, de bases de forma triangular suportadas por pés enrolados em volutas, hastes ao modo de balaústres alongados e hostiários circulares providos de grande radiação irregular.

As custódias que apresentamos, saídas de oficinas vimaranenses e bracarenses, nos séculos XVIII e XIX, seguem a produção em voga. Ao nível decorativo apresentam anjos, cartelas, volutas, o *Agnus Dei*, motivos florais, figuras geométricas e os tradicionais símbolos eucarísticos, as espigas e os cachos de uvas.



Inv: DGASR.or.907



Inv: DGASVe.or.1155

38. Relicário

O Relicário do século XIX encerra entre as lunetas de vidro um medalhão de cera. O medalhão numa das faces tem representado São Francisco de Assis recebendo os estigmas da Paixão, e no reverso revela-nos o Cordeiro Místico. Recorrente na iconografia do *Agnus Dei*, verifica-se o modelo convencional do cordeiro nimbado deitado sobre o Livro dos Sete Selos, com uma cruz e uma filacteria com a seguinte inscrição: *ECCE AGNUS DEI*.

É comum a representação de Cristo através do símbolo do Cordeiro com cruz e estandarte triunfal da Ressurreição. “O Livro dos Sete Selos é a simbologia da profundidade dos segredos divinos, significando também a dificuldade em compreendê-los. O mistério de Deus é tão profundo que só Cristo é capaz de abrir e revelar esses segredos, Ele é o rosto visível de Deus invisível.”

É de referir que o medalhão do *Agnus Dei* foi, provavelmente, realizado com cera resultante da combustão dos círios pascais acendidos na Basílica de São Pedro e benzido pelo Sumo Pontífice.

A centralidade da figuração do *Agnus Dei* e de São Francisco é reafirmada por um laborioso raiado de fio dourado, pontilhado com minúsculas flores azuis e rosa.



Inv: DGASPB.ob.693

39. Porta Viático

Porta-Viático para o transporte da partícula sagrada e do óleo benzido destinados ao Ritual da Unção e Pastoral dos doentes.

Este exemplar consta de uma simples caixa cilíndrica com tampa articulada. No seu interior encontra-se uma lúnula para suporte da Eucaristia.

A peça cuja decoração se resume à inscrição “IHS” - três primeiras letras gregas maiúsculas do nome de Jesus – é rematada por uma cruz grega, raiada e trilobada, que se insere num elemento cilíndrico destinado a reservar o óleo.

A execução deste espécime ficou a dever-se à oficina do ourives bracarense António José Coelho, no século XVIII.



Inv: DGASBa.or.257



Inv: DGASCT.or.427

40. Baldaquino portátil

Os baldaquinos portáteis, pequenos objetos de mobiliário executados em forma de livro, eram utilizados em rituais externos ao edifício religioso, como acontecia, por exemplo com o Viático ou durante a adoração do Santíssimo Sacramento.

A peça apresentada segue os modelos clássicos, com tampa articulada superior, quando aberta e suportada por duas aletas laterais, forma um pequeno dossel. Exteriormente encontra-se revestido a veludo e a cobertura é debruada por franja de fio metálico dourado.

Entre inúmeros exemplares conhecidos, este assume particular importância por documentar o registo de propriedade, aquisição e valor através de vestígios caligrafados existentes no seu interior e que passamos a transcrever: “Castelleiro Baldaquino. Custou 10\$500 do afolar do ano de 1864. Propriedade do Vigário Joaquim Lopes [...] em 1865.



Inv: DGASSS.pr.50

41. Paramento denominado 'o rico'

A Igreja de Roma “em conformidade com a disciplina apostólica e a tradição usou as vestes que, por sua natureza, eram próprias para incutir reverência ao Augusto sacrifício”, como ficou definido na sessão XXIII do Concílio de Trento (1545-1563).

A casula é uma peça de indumentária litúrgica, com origens na *paenula* romana, uma veste comum utilizada durante as intempéries.

A dalmática, túnica de mangas largas, descendo pelo menos até aos joelhos, é a veste própria dos diáconos podendo ser também usada nas missas e celebrações solenes, sob a casula, por bispos, cardeais, por abades ou prelados com privilégio pontifical.

“A sua designação é provavelmente uma indicação de origem. Uma peça de vestuário com essa forma era usada pelos escravos na Dalmácia, donde jovens patrícios romanos a terão importado no final do século II.” ⁴¹

Inicialmente, a veste era comprida e estreita evoluindo para curta e larga para facilitar os movimentos dos Diáconos.

O pluvial, igualmente designada de capa de asperges dada a sua associação a bênçãos que implicam a aspersão de água benta, foi “primitivamente usado para proteção da chuva; daí a sua designação (de *pluvia*, chuva) e função original do capuz que o adereça” ⁴² tornando-se, posteriormente, um mero ornamento. É uma capa em semicírculo, aberta à frente, usada sobre os ombros, presa por firmal sobre o peito.

A estola é um dos paramentos religiosos requisitados para todas as celebrações, sendo de uso comum ao bispo, presbítero e diácono, que a coloca a tiracolo.

Dispensado o seu uso pela reforma litúrgica do pós-concílio (cf. *Instr. Tres abhinc annos*, 4.5.1967) o manípulo era usado no braço esquerdo, exclusivamente durante a Missa, pelos clérigos e, eventualmente, por freiras e meninos de coro.

O véu de cálice, tal como a designação indica, destina-se a proteger completamente o recipiente antes do ofertório.

O véu de ombros é utilizado para a bênção, durante o momento da exposição do Santíssimo Sacramento, e/ou na procissão eucarística.

A bolsa de corporal é, como o próprio nome indica, um invólucro para guardar o corporal ou pano sagrado, dobrado depois de ter sido estendido sobre o altar para pousar a partícula sagrada ou os vasos eucarísticos que contenham o Sacramento. Trata-se de uma bolsa de pequena dimensão, quadrada, aberta de um dos lados e com estrutura rígida.

O uso do pálio, na verdade um baldaquino móvel, é conhecido desde o século XII sendo obrigatório em momentos de particular significado como são as procissões do Santíssimo Sacramento, as relíquias da Santa Cruz, ou ainda, para os bispos nas receções solenes.

O conjunto de paramentos que integra a exposição é denominado “o rico” no *Inventário dos bens mobiliários e imobiliários da freguesia do Sabugal*, datado de vinte e nove de junho de 1911 e assume particular relevância quer por se conhecerem aspetos relacionados com a sua doação quer por se tratar de um conjunto que chegou aos nossos dias completo: uma casula, duas dalmáticas, um véu de ombros, três manípulos, duas estolas, um véu de cálice, uma bolsa de corporais, um pluvial e um pálio.



Inv: DGASS.pr.51



Inv: DGASS.pr.53



Inv: DGASS.pr.54, 54.I



Inv: DGASS.pr.55



Inv: DGASS.pr.59

Segundo Joaquim Manuel Correia na obra *Memórias sobre o concelho do Sabugal*, o “pálio e paramentos de sêda da Índia, bordados a ouro [foram] oferecidos [no século XIX] pelo falecido Manuel Gonçalves da Silva, mais conhecido pelo “Lameiras” [...] em cumprimento dum voto, que fizera no alto mar, quando ao regressar da Índia o navio foi assaltado por medonha tempestade [...] e acrescenta que aquele sabugalense regressou à Índia e na volta “veio à sua terra natal, entregando à igreja tão valioso donativo.” ⁴³

As peças em análise são decoradas com motivos florais e cruciformes. No caso do véu de ombros e do pálio o ornamento é, ainda, enriquecido com bordado que preenche a parte central, representando o Espírito Santo em forma de pomba envolta numa glória de denso raiado.

Atendendo ao simbolismo litúrgico da cor branca - alusiva à luz, à pureza, à inocência, à alegria e à glória - e à regulamentação das cores usadas na liturgia este paramento destinava-se a ser usado nas festas das virgens e confessores, no tempo de Natal e Páscoa, nas festas em memória do Senhor, exceto as da Paixão, de Maria, dos anjos e dos santos não mártires, na solenidade de Todos-os-Santos (1 de novembro), de São João Baptista (24 de junho), na festa de São João Evangelista (27 de dezembro), da Cadeira de São Pedro (22 de fevereiro) e da Conversão de São Paulo (25 de janeiro).



Inv: DGASS.pr.60

NOTAS

- 1 CARVALHO, Maria João Vilhena de (coord.). *O sentido das imagens – Escultura e Arte em Portugal [1300-1500]*, Lisboa, Ministério da Cultura, 2000, p. 247.
- 2 *Ibid.*
- 3 <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/>
- 4 *Arte Sacra da Diocese de Beja. [Catálogo da Exposição Entre o Céu e a Terra]*. Tomo III. Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, p. 225.
- 5 *Ibid.*
- 6 RESENDE, Nuno (Coord.). *O compasso da terra – a arte enquanto caminho para Deus*. Diocese de Lamego, 2006, p. 128.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Arte Sacra da Diocese de Beja. [Catálogo da Exposição Entre o Céu e a Terra]* - *ibid.*
- 9 *Arte Sacra da Diocese de Beja. [Catálogo da Exposição Entre o Céu e a Terra]*. Tomo II. Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, p. 254.
- 10 *Idem*, p. 61.
- 11 *Ibid.*, p. 130.
- 12 *Ibidem.*
- 13 *Ibid.*, p. 122.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibidem.*, p. 124.
- 18 *Ibidem.*, p. 124.
- 19 *Exposição do Grande Jubileu do ano 2000. [Catálogo da Exposição Cristo Fonte de Esperança]*. Porto. Diocese do Porto, *idem.*, p. 112.
- 20 *Ibidem.* p. 376.
- 21 *Arte Sacra da Diocese de Beja. [Catálogo da Exposição Entre o Céu e a Terra]* - *op. cit.* p. 95.
- 22 *Ibidem.*, p. 92.
- 23 *Ibidem.*, p. 108.
- 24 *Exposição do Grande Jubileu do ano 2000. [Catálogo da Exposição Cristo Fonte de Esperança]* - *op. cit.* p. 272.
- 25 CARVALHO, Maria João Vilhena de (coord.) - *op. cit.* p. 249.
- 26 *Arte Sacra da Diocese de Beja. [Catálogo da Exposição Entre o Céu e a Terra]* - *op. cit.* p. 288.
- 27 *Ibid.* p. 288.
- 28 *Ibid.* p. 288.
- 29 *Ibidem.* p. 290.
- 30 “Um aviso de 18 de Janeiro de 1758 do Secretário de Estado dos Negócios do Reino, Sebastião José de Carvalho e Melo, fazia remeter, através dos principais prelados, e para todos os párocos do reino, os interrogatórios sobre as paróquias e povoações pedindo as suas descrições geográficas, demográficas, históricas, económicas, e administrativas, para além da questão dos estragos provocados pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755. As respostas deveriam ser remetidas à Secretaria de Estado dos Negócios do Reino.” In: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4238720>.
- 31 AZEVEDO, Carlos A. Moreira. *Estudos de iconografia Cristã*. Fundação Manuel Leão. Vila Nova de Gaia. 2016.
- 32 *Ibidem.* p. 262
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*
- 35 RAMOS, Maria do Céu. *Arte Sacra no Concelho de Benavente – Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2014, p. 64.
- 36 *Ibid.*
- 37 CARVALHO, Maria João Vilhena de (coord.) - *op. cit.* p. 248.
- 38 *Inventário da coleção Museu Nacional Machado de Castro: Ourivesaria sécs. XVI e XVII*. Instituto Português de Museus. 1992.
- 39 *Exposição do Grande Jubileu do ano 2000* - *op. cit.* p. 377.
- 40 *Exposição do Grande Jubileu do ano 2000* - *ibid.*
- 41 ALARCÃO, Teresa; CARVALHO, José Alberto Seabra - *op. cit.* p. 59.
- 42 ALARCÃO, Teresa; CARVALHO, José Alberto Seabra - *ibid.*
- 43 CORREIA, Joaquim Manuel. *Terras de Riba-Côa - Memórias sobre o concelho do Sabugal*. Edição Fac-Similada da Câmara Municipal do Sabugal. Lisboa. 1946, p. 102.

BIBLIOGRAFIA

- ALARCÃO, Teresa; CARVALHO, José Alberto Seabra - *Imagens em Paramento Bordado Séculos XIV a XVI*. Lisboa. Instituto Português de Museus. 1993.
- ANDRADE, Sérgio Guimarães de - *O Sentido das Imagens: Escultura e a Arte em Portugal [1300-1500]*. Instituto Português de Museus. 2000.
- Arte Sacra da Diocese de Beja. [Catálogo da Exposição Entre o Céu e a Terra]*. Tomo III. Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja. 2000.
- As Formas da Fé [Catálogo da Exposição, 800 Anos de Património Artístico nas Terras de Idanha]*. Idanha-a-Nova. 2006.
- AZEVEDO, Carlos A. Moreira - *Estudos de iconografia Cristã*. Fundação Manuel Leão. Vila Nova de Gaia. 2016.
- BIGOTTE, José Quelhas - *O Culto de Nossa Senhora na Diocese da Guarda*, Guarda, 1948.
- BORGES, Nelson Correia - *Do Barroco ao Rocó: História da Arte em Portugal*. vol. 9. Publicações Alfa. Lisboa. 1986.
- CAMPOS, Correia de - *A Virgem na Arte Nacional*. Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia. Braga. 1956.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de (coord.) - *O sentido das imagens – Escultura e Arte em Portugal [1300-1500]*, Lisboa, Ministério da Cultura, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos*. Círculo de Leitores, 1997.
- CORREIA, Joaquim Manuel - *Terras de Riba-Côa. Memórias sobre o concelho do Sabugal*. Edição Fac-Similada da Câmara Municipal do Sabugal. Lisboa. 1946.
- COUTO, João; GONÇALVES, António M. A - *Ourivesaria em Portugal*. Lisboa. Livros Horizonte. 1960.
- DIAS, Pedro - *O Gótico: História da Arte em Portugal*. vol. 4. Publicações Alfa. Lisboa. 1986.
- PEREIRA, José Fernandes (dir.); PEREIRA, Paulo (coord.) - *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- Exposição do Grande Jubileu do ano 2000. [Catálogo da Exposição Cristo Fonte de Esperança]*. Porto. Diocese do Porto. 2000.
- FERREIRA, Américo - *Museu da Diocese de Leiria-Fátima: Alma e Imagem*. Ed. Comissão de Arte e Património Diocese de Leiria-Fátima. 2006.
- GONÇALVES, A. Nogueira - *A Virgem em Portugal: Nossa Senhora na Escultura Portuguesa*. vol. 2 Porto.
- GUEDES, Natália Correia (Coord.) - *Thesaurus – Vocabulário de Objectos do Culto Católico*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança. 2004.
- Imagens e esculturas [Catálogo da Exposição, Miranda do Douro, 1995]*. Bragança. Comissão Diocesana para as Comemorações dos 450 Anos da Diocese de Bragança-Miranda. 1996.
- Inventário do Museu de Évora: Coleção de Ourivesaria*. Instituto Português de Museus. 1993.
- Inventário da Coleção Museu Nacional Machado de Castro: Ourivesaria sécs. XVI e XVII*. Instituto Português de Museus. 1992.
- Las edades del Hombre Kyrios. [Catálogo da Exposição Kyrios]*. Salamanca. 2006.
- MACEDO, Diogo de - *A Escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa. Edição da Revista Ocidente. 1945.
- MARKL, Dagoberto - *O Renascimento: História da Arte em Portugal*. Vol. 6. Publicações Alfa. Lisboa. 1986.
- No Tempo das Feitorias. [Catálogo da Exposição A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimento]*. Vol. I-II. Secretaria do Estado da Cultura. Instituto Português de Museus. Lisboa. 1992.
- Ourivesaria Sacra. [Catálogo da Exposição, Miranda do Douro, 1995]*. Bragança. Comissão Diocesana para as Comemorações dos 450 Anos da Diocese de Bragança-Miranda. 1996.
- RAMOS, Maria do Céu - *Arte Sacra no Concelho de Benavente – Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2014.
- RESENDE, Nuno (Coord.) - *O compasso da terra – a arte enquanto caminho para Deus*. Diocese de Lamego, 2006.
- SILVA, Nuno Vassalo e. (coord.) - *Museu de São Roque. Ourivesaria e iluminura: Século XIV ao Século XX*. Lisboa. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. 1998.
- SERRÃO, Vitor - *O Maneirismo: História da Arte em Portugal*. Vol. 7. Publicações Alfa. Lisboa. 1986.
- SMITH, Robert C. - *The Art of Portugal, 1500-1800*. Nova Iorque. Weidenfeld and Nicolson, 1968.

LEGENDA DAS PEÇAS

1. **Santíssima Trindade**

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVII
Escultura de vulto em madeira policromada
116 x 48 x 46 cm
Paróquia da Lomba, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASLo.esc.372

2. **Sagrado Coração de Jesus**

Oficina de José Lopes Grilo (?) / Portugal / Séc. XIX
Escultura de vulto em madeira policromada e estofada
142 x 63,4 x 30,4 cm
Paróquia da Rapoula do Côa, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASRc.esc.581

3. **Imaculado Coração de Maria**

José Lopes Grilo / Portugal / Séc. XIX
Escultura de vulto em madeira policromada e estofada
97,4 x 53,6 x 25,7 cm
Paróquia de Vilar Maior-Arrifana, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASVm.esc.869

4. **Santa Ana ensinando a Virgem a ler**

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVIII; cadeira e base
posteriores à data da execução das peças.
Escultura de vulto em madeira policromada e estofada
79,7 x 36,2 x 29,3 cm
Paróquia do Baraçal, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASBr.esc.217

5. **São Joaquim (?)** Título atribuído pela paróquia

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX - XX
Escultura de vulto em madeira policromada
74,7 x 32,1 x 23,4 cm
Paróquia do Soito, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGAS.esc.734

6. **Nossa Senhora das Neves**

Autor desconhecido / Portugal / Oficina de Coimbra /
Séc. XV, 1450-1475
Escultura de vulto em calcário policromado
97,5 x 34,3 x 25 cm
Paróquia de Sortelha, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASSo.esc.778

7. **Nossa Senhora do Rosário**

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVI
Escultura de vulto em madeira policromada
93,3 x 39,8 x 28,7 cm
Paróquia de Penalobo, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASPL.esc.458

8. **Nossa Senhora do Rosário**

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVI
Escultura de vulto em madeira policromada e estofada
101,5 x 37,5 x 30,4 cm
Paróquia de Vila do Touro, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASVT.esc.842

9. **Nossa Senhora do Rosário**

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVI
Escultura de vulto em madeira policromada
94,5 x 33,4 x 25 cm
Paróquia de Ruivós, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASRU.esc.634

10. **Nossa Senhora do Rosário**

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVII
Escultura de vulto em madeira policromada e estofada
93,8 x 37,6 x 29 cm
Paróquia de Águas Belas, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASABe.esc.18

11. **Nossa Senhora das Neves**

José da Cunha / Portugal / Braga / Séc. XIX-XX
Escultura de vulto em madeira policromada

101,8 x 31,2 x 27,5 cm

Paróquia do Seixo do Côa, Arciprestado do Rochoso,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGARS.esc.213

12. Coroa (de Nossa Senhora do Monte)

Autor desconhecido / Portugal / Guimarães / Séc. XVIII

Prata relevada, fundida, incisa e recortada, pedras
semipreciosas (?)

23,2 x 14,2 x 9,7 cm

Paróquia da Cerdeira, Arciprestado do Rochoso,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGARC.met.60

Marcas: G-71 – Marca, incompleta, de ourives de
Guimarães não identificado, conhecida com contaste
G-10, este de fim do século XVIII-princípio do século XIX.

13. Pendente

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVIII (?)

Ouro

Paróquia de Vale de Espinho, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASVE.ouc.217

14. Cristo Crucificado

Autor desconhecido / Portugal / Coimbra / Séc. XVI

Escultura de vulto em calcário

60,4 x 15,6 x 23,3 cm

Paróquia da Bendada, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASBed.esc.268

15. Cruz processional

Autor desconhecido / Séc. XVII

Prata relevada, fundida, incisa e recortada

103 x 58,6 x 16,2 cm

Paróquia de Alfaiates, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASAf.or.231

Marcas: N CERBELLE (?)

16. Toalha de Altar

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Algodão bordado a fio metálico

213 x 130 cm

Paróquia de Vilar Maior, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASB.or.379

17. Galhetas e salva

Autor desconhecido / Portugal / Lisboa /

Séc. XX, 1938-1984

Prata

5,4 x 7,8 x 4,4 cm; 10,7 x 24,5 cm

Paróquia da Bismula, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASB.or.379

Marcas : N.º 49 – Marca de garantia da prata do toque
0,833 usada na Contrastaria do Porto de 1938 a 1984.

18. Cálice

Autor desconhecido / Portugal / Guimarães / Séc. XVIII

Prata

29,1 x 14,3 x 8,9 cm

Paróquia da Nave, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASN.or.613

19. Píxide

Serafim Teixeira e Melo / Portugal / Porto /

Fim do séc. XVII – princípio do séc. XVIII

Prata relevada, fundida, puncionada

26,4 x 10,6 cm

Paróquia das Quintas de São Bartolomeu,

Arciprestado do Sabugal, Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASQSB.or.817

Marcas: P-533 – Marca de ourives do Porto, atribuível a
Serafim Teixeira e Melo citado entre 1703-1721, conhecida
com o contraste P-8 de fim do século XVII - princípio do
século XVIII.

20. Píxide

Crispim Moreira Pinto / Portugal / Porto / Séc. XIX

Prata relevada, fundida, puncionada

22,1 x 11,6 x 10,2 cm

Paróquia dos Foios, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASF.or.465

Marcas: P-223 – Marca de ourives do Porto, atribuível a
Crispim Moreira Pinto citado em 1887, conhecida com o

contraste P-79 de 1877-1881.

21. Missale Romanvm

Portugal / Coimbra / Séc. XVII, 1665

29,5 x 20,2 cm [fechado]

Paróquia de Valongo do Côa-Quinta de Cima,
Arciprestado do Rochoso, Diocese da Guarda

N.º inventário: DGARVI.doc.6

22. Naveta

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVII (?)

Liga metálica

13 x 18,8 x 7,8 cm

Paróquia dos Forcalhos, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASFo.or.480

23. Turíbulo

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVII (?)

Liga metálica

21,8 x 12,3 x 7,8 cm

Paróquia da Lageosa da Raia, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASL.or.507

24. Caldeirinha de água benta

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVII

Liga metálica

31,4 x 13,5 cm

Paróquia de Santo Estevão, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASSE.or.973

25. Santo André

Autor desconhecido / Portugal / Coimbra / Séc. XV

Calcário

83 x 31 x 22 cm

Paróquia dos Quadrazais, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASQ.esc.542

26. São Francisco de Assis

Autor desconhecido / (?) / Séc. XVII

Escultura de vulto em madeira e marfim

29,7 x 10,5 x 7,9 cm

Paróquia de Rendo, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASRD.esc.612

27. São Miguel

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVII

Escultura de vulto em madeira policromada

111,6 x 40,6 x 37,4 cm

Paróquia de Aldeia do Bispo, Arciprestado Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASAB.esc.138

28. Santo António

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVIII

Escultura de vulto em madeira policromada

50,2 x 22,5 x 14,6 cm

Paróquia de Aldeia da Ribeira-Escabralhado,
Arciprestado do Sabugal, Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASAr.esc.83

29. Santo António

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XX

Escultura de vulto em madeira policromada

102 x 45,5 x 32,4 cm

Paróquia de Aldeia de Santo António,
Arciprestado do Sabugal, Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASASA.esc.83

30. Quarenta Santos Mártires de Sebaste

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVIII

Escultura de vulto em madeira policromada

116,8 x 59 x 40,9 cm

Paróquia da Rebolosa, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASSR.esc.603

31. São João Baptista Degolado (título atribuído)

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XX

Escultura de vulto em madeira policromada

120 x 54,9 x 36,5 cm

Paróquia de Aldeia Velha, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASAv.esc.107

- 32. São Pedro**
J. Moreira da Costa / Portugal / Braga / Séc. XX / 1944
Escultura de vulto em madeira policromada
99,2 x 77,4 x 24 cm
Paróquia de Vila Boa, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASVB.esc.831
- 33. Custódia**
Autor desconhecido / Portugal / Séc. XVI - XVII
Prata; vidro
45,4 x 19,4 x 15 cm
Paróquia da Moita, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASM.or.579
- 34. Custódia-Cálice**
Autor desconhecido / Portugal / Espanha (?) / Séc. XVII
Prata; vidro
51,4 x 16,1 x 17,6 cm
Paróquia de Malcata, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASMI.or.533
- 35. Custódia**
Franciscvs Llanus (Llanos?) / Espanha
YCOSE. ESTA. CUSTODIA. PAX. DESTA. YGLESIA. DE. ALDÊ.
DE. PONTE. SIENDO. CURAE I PADRE. MANVEL. COREDRO.
ED. CAMPOSELA. DE. 1716 FRANCISCVS. LLANUS. FACÍE BAD
Séc. XVIII; 1716
Liga de prata, liga de prata dourada, liga de ferro, vidro, liga
de cobre e solda de chumbo-estanho
67,8 x 24,4 x 25 cm
Paróquia de Aldeia da Ponte, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º Inventário: DGASAp.or.48
- 36. Custódia**
António José Coelho / Portugal / Braga / Séc. XVIII – XIX
Prata relevada, fundida, puncionada; madeira; ferro; vidro
65,5 x 29,7 x 13 cm
Paróquia da Ruvina, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASR.or.907
- Marcas: Marca do ourives de Braga António José Coelho,
registada em 1795 e contraste B-9, este registado em
1829.
- 37. Custódia**
Autor desconhecido / Portugal / Guimarães / Segunda
metade do séc. XIX
Prata relevada, fundida, puncionada; madeira; ferro; vidro
66,6 x 37,7 x 15,5 cm
Paróquia de Vale das Éguas, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASVe.or.1155
Marcas: G - 41 – Marca de ourives de Guimarães não
identificado, conhecida com o contraste G-11, G-14 e
G-17, da segunda metade do século XIX.
- 38. Relicário**
Autor desconhecido / Portugal / Itália (?) / Séc. XIX
Metal, cera, vidro
51 x 29,7 x 8,6 cm
Paróquia de Pousafoles do Bispo - Irmandade do Senhor
dos Passos, Arciprestado do Sabugal, Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASPB.ob.693
- 39. Porta-Viático**
António José Coelho / Portugal / Braga / Séc. XVIII
Prata
16 x 9,5 x 2,4 cm
Paróquia de Badamalos, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASBa.or.257
Marcas: B-20 – Marca do ourives de Braga António José
Coelho, registada em 1795 e conhecida com contaste B-9,
este registado em 1929
- 40. Baldaquino portátil**
Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX
Tecido, madeira, cartão e fio dourado
42 x 29 x 5 cm
Paróquia do Casteleiro, Arciprestado do Sabugal,
Diocese da Guarda
N.º inventário: DGASCT.or.427

41. Paramento denominado 'o rico'

a. Casula

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

101,5 x 77,4 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.50

b. Dalmática

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

96,6 x 138,7 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.51

c. Véu de ombros

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

163,5 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.53

d. Manípulos

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

51,5 x 18,7 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.54, 54.1, 54.2

e. Estolas

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

100,4 x 19 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.55, 55.1

f. Pala

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

15,4 x 15,4 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.56

g. Bolsa de corporais

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

23,5 x 23,8 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.57

h. Véu de cálice

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

47,8 x 47,8 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.58

i. Pluvial

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

289,7 x 170 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.59

h. Pálio

Autor desconhecido / Portugal / Séc. XIX

Seda bordada

340 x 279 cm

Paróquia do Sabugal, Arciprestado do Sabugal,

Diocese da Guarda

N.º inventário: DGASS.pr.60

Agradecimentos

A todas as pessoas das Paróquias: Águas Belas; Aldeia da Ponte; Aldeia da Ribeira; Aldeia do Bispo; Aldeia de Santo António; Aldeia Velha; Alfaiates; Badamalos; Baraçal; Bendada; Bismula; Casteleiro; Cerdeira do Côa; Foios; Forcalhos; Lageosa; Lomba; Malcata; Moita; Nave; Penalobo; Pousafoles do Bispo; Quadrazais; Quintas de São Bartolomeu; Rapoula do Côa; Rebolosa; Rendo; Ruivós; Ruvina; Sabugal; Santo Estevão; Seixo do Côa; Soito; Sortelha; Vale das Éguas; Vale de Espinho; Valongo do Côa; Vila Boa; Vila do Touro e Vilar Maior.

Párocos: Américo Real Barroca, António Dias Domingos, António Filipe Morgado, Daniel Tomé da Silva Cordeiro, Eduardo Jorge Nunes Mendes, Manuel ALberto Pereira de Matos, Manuel Igreja Dinis e Manuel Janela Pires.

Aos colaboradores do Departamento do Património Cultural da Diocese: Cónego Eugénio da Cunha Sêrio, Jorge Melo e Nazaré Aguilar.

À empresa ROBINIL, pela cedência de material de transporte das peças.

A todos os que deram a sua colaboração, e tantos foram, para que este evento fosse possível.

