

Cuerpos de Dolor

A Imagem do Sagrado
na Escultura Espanhola
(1500-1750)



Cuerpos de Dolor

A Imagem do Sagrado
na Escultura Espanhola
(1500-1750)

Museu Nacional de Arte Antiga
15 Novembro 2011 – 25 Março 2012

ÍNDICE

7. APRESENTAÇÃO

Francisco José Viegas
Secretário de Estado da Cultura, Portugal

Ángeles González-Sinde
Ministra da Cultura de Espanha

11. OLHAR O OUTRO. PORQUE TANTO IMPORTA A ESCULTURA ESPANHOLA
António Filipe Pimentel

19. MATÉRIA SOBRENATURAL. ESCULTURAS PARA UM MUSEU
Maria Bolaños

27. A COLECÇÃO DE ESCULTURA RENASCENTISTA DO MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA
Manuel Arias Martínez

35. A COLECÇÃO DE ESCULTURA BARROCA
Rosario Fernández González

42. CATÁLOGO

99. BIBLIOGRAFIA

OLHAR O OUTRO.

Porque tanto importa a escultura espanhola

António Filipe Pimentel

Director do Museu Nacional de Arte Antiga

NÃO OBSTANTE O PATAMAR ONDE, NA SUA ÁREA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO, se situa – de *grande museu* de Portugal – e a relevância e extensão do seu acervo nos diversos domínios da vocação epistemológica que, desde 1910, lhe foi atribuída, não pode dizer-se que o Museu Nacional de Arte Antiga seja, objectivamente, um *museu de escultura*. O notável *torso grego* oferecido, nos anos 40 do passado século, pelo benemérito Calouste Sarkis Gulbenkian, não serviria de pórtico a uma eficaz narrativa desta disciplina artística na galeria de arte europeia, nunca ambicionada ou quiçá exequível (que no domínio da pintura alcançaria, porém, eficaz e valiosa ilustração) e a vertente nacional, infinitamente mais extensa e consistente, decerto e beneficiando do ensejo de incorporar a importante colecção de Ernesto de Vilhena, ressentir-se-ia, contudo, por via disso mesmo, de um claro desequilíbrio em favor do período medieval, diluindo-se, para as épocas seguintes, o seu poder representativo: ao invés do que, uma vez mais, sucederia no campo da pintura.

Mas é verdade que não existe entre nós instituição que, cabalmente, possa aspirar a essa dignidade: o espólio, a todos os títulos notável, do Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra), relaciona-se centralmente com a relevância da urbe para a escultura renascentista, ao mesmo título que, *v. g.*, o Museu José Malhoa, das Caldas da Rainha, constitui referência incontornável na aproximação a escultores contemporâneos, como Francisco Franco ou Leopoldo de Almeida – e é certo que, ao sabor das vicissitudes das incorporações ou do acesso a um acervo especial, a escultura (muito particularmente sob a forma da imaginária religiosa) não deixaria marcar presença nas instituições museológicas nacionais.

Mas à sombra da pintura, quase sempre; subsumida à hierarquia artística definida no velho cânone académico; presa das suas limitações físicas, que lhe constroem a própria mobilidade, quedando num plano segundo e recuado, nos critérios definidores de incorporações, aquisições e musealizações – quando não mesmo nas preferências da historiografia. Com efeito, nestes alvares do novo milénio e não obstante a espessura da bibliografia sectorial já produzida, um balanço sistémico do que foi o panorama nacional nesta matéria queda ainda refém do primeiro ensaio de Reynaldo dos Santos (1948-1950), actualizado, meio século depois, por Sérgio Guimarães de Andrade (1995) – aliás, o conservador da área no MNAA –, em registo de alta divulgação; e um arrolamento autónomo da arte e seus cultores teria de esperar por 2005 (J. F. Pereira), cinco anos após ter sido considerada ainda pertinente a reedição do pioneiro *Dicionário de*

Pintores e Escultores Portugueses, de Fernando de Pamplona, dado à estampa pelos meados do século findo: anos próximos, aliás, à especiosa aventura tardo-romântica que constituiria a germinação, em 1964, de um Museu de Escultura Comparada, de estro medievo, em pleno Real Edifício de Maфра, onde arrasta desde então a inverosímil existência que a História reserva, em regra, aos anacronismos.

E, todavia, é seguro que é preciso *comparar*; que é fundamental *olhar o outro* (e olhar-mo-nos nesse olhar), como base essencial a toda a epistemologia. Que a percepção do caminho alheio (mormente se próximo em geografia, cultura e contexto histórico) é alicerce estrutural à compreensão do percurso próprio, entre ambições e recursos disponíveis, o cadinho onde se gera toda a criação. Por tal motivo, compreender-se-á bem a oportunidade privilegiada que, para um museu que quotidianamente reflecte sobre o seu acervo e área de investigação (e de experimentação), constitui a possibilidade de contrariar a ordem de coisas que o passado lhe legou por intermédio de um prestigioso parceiro internacional – o Museo Nacional de Escultura, Valhadolid – que, justamente, talharia a sua vocação histórica em torno da escultura (enquanto domínio de investigação e de experimentação), materializando uma parceria de que brotaria a fascinante mostra «Cuerpos de Dolor. A Imagem do Sagrado na Escultura Espanhola (1500-1750)».

Por essa via, na verdade, não somente tem este museu a oportunidade de acolher uma generosa ilustração dos caminhos seguidos por esta disciplina no país irmão, no decurso dos séculos que configurariam a modernidade comum, como, muito particularmente, constitui ela o azado ensejo para uma oportuna análise comparativa de realidades, que a historiografia, por tradição escolar, tem negligenciado – alhures se obstinando em radicar referenciais.

O estreitamento de parcerias internacionais com as grandes instituições congéneres afirma-se, com efeito, como postulado central no desenvolvimento da missão que ao MNAA se encontra cometida, à semelhança (e a par) do que, em todos os domínios do conhecimento, constitui hoje a norma universal: trocando e confrontando saberes e experiências; saberes e experiências que, ao envolverem uma explícita componente patrimonial e pelo poder de comunicação que lhes é atávico, se convertem, por natureza, em agentes diplomáticos de excelência no fundamental domínio da aproximação entre culturas e povos.

«Cuerpos de Dolor» inscreve-se, assim, num quadro dinâmico, onde avultam a recente exposição «Confrontos. Bosch e o Seu Círculo» (que possibilitaria ao museu de Lisboa acolher duas importantes obras do Museu Groningen de Bruges), a transposição para a National Gallery of Art (Washington) da mostra «A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana» (MNAA, 2010), ou a circulação, primeiro para o próprio Museu Nacional de Escultura e, em seguida, para o quadro, não menos prestigioso, do Museo de Bellas Artes de Valencia (onde abriria há escassos dias), da exposição «Primitivos. El Siglo Dorado de la Pintura Portuguesa», reconfiguração (necessária) da extensa e imponente mostra «Primitivos Portugueses (1450-1550). O Século de Nuno Gonçalves», que o MNAA apresentou de Novembro de 2010 a Abril de 2011.

Assim, pois, em simbólica simultaneidade, o maior museu de Portugal e dois dos seus mais ilustres parceiros espanhóis intercambiam exposições e, com elas, confrontam conceitos, enfoques e saberes, numa dinâmica enriquecedora que, no terreno onde as coisas se constroem, dá corpo e espessura à letra dos acordos superiormente firmados entre os responsáveis administrativos dos dois países. Operação que tanto mais releva quanto é certo que, estruturalmente unidos na *jangada de pedra*, que os Pirenéus, somente, prendem ao continente antigo – para usar a metáfora que Saramago (o escritor ibérico) num dia inspirado desenhou –, nem por isso os dois povos, sabido é, se habituariam a entreolhar-se e a bem conhecer-se, como o convívio velho faria adivinhar: cada qual cultivando, sobre o outro, inversamente, a imagem estandardizada dos clichés, antes que o regresso histórico à Europa e o processo da sua própria construção, livrando-os de reservas ancestrais, desvendasse, afinal, um campo aberto a um processo enriquecedor (e *construtivo*) de solidária e mútua sedução. Essa a especial importância ética da presente mostra, do ponto de vista dos dois países e, mais especificamente, dos dois museus que, na sua organização, partilhariam entusiasmos, dúvidas e anseios.

De um ponto de vista estritamente epistemológico, todavia, proporciona-se com ela, finalmente, o necessário enfoque fornecido pelo confronto com um processo geograficamente próximo, com o qual, ao longo dos séculos, se alimentaria uma correlação de forças variável, porém dificilmente irrelevante. Nesse sentido, «Cuerpos de Dolor» representa, em boa medida, o elo que faltava num processo compreensivo, onde *olhar o outro* objectivamente se impõe como operação incontornável – e ensinar a olhar é justamente um pilar central da missão de um museu.

Mas há mais por detrás da presente exposição. De facto, ao entender que as vias seguidas pela escultura espanhola nos séculos que, em ambos os lados da fronteira, definem o arco que se estende do lento declinar da Idade Média ao ocaso do Período Barroco – e de que a presente exposição representa cirúrgica amostra – constituem ingrediente imprescindível à própria necessária reflexão sobre o caminho trilhado pela escultura em Portugal e, ao assumir nesse processo um dimensão operativa, é o próprio MNAA que, por essa via, afinal se afirma (e importa que afirme), criticamente, como museu (também) *de escultura*.

Com efeito, mesmo que os constrangimentos físicos o obriguem a transferir para o plano conceptual, que a realização de uma exposição faculta, essa sua imprescindível dimensão, a sua falta avultaria, seguramente, na espessura formal do *primeiro museu* de Portugal.

Que relação, porém, estabelecem os dois povos, historicamente, no domínio artístico e, muito especialmente, no campo criativo da escultura? Portugal talha a sua personalidade histórica entre o confinamento que o mar lhe proporciona e esse outro a que o votaria o crescente agrupamento das nações ibéricas sob a pujante Coroa de Castela, que ao declinar da Idade Média se achava já (no que lhe respeitava) completo. Isso lhe haveria de dar o mar por horizonte e o moldou também em resistência de sobrevivente, a par dos avatares da História que, não morrera D. Miguel da Paz ingloriamente, abririam talvez outros caminhos. Ou não: nunca o saberemos, por isso que mais tarde, tendo-os, deles arrepiaríamos em seis curtas décadas (mas era outra a conjuntura). É pois complexa e, mais que tudo, sinuosa essa relação histórica com uma *Espanha* que paulatinamente se vai definindo. Mas certamente não irrelevante.

Como quer que fosse, o País cresceria no hábito (e na experiência) de não contar com o vizinho próximo castelhano-leonês nos recursos que, pouco a pouco, lhe permitiriam desenhar a identidade, mormente os que se prendiam com o que hoje definiríamos como gestão da imagem: uma imagem externa, pensada desde logo à escala peninsular, aquela em que directamente se movia e onde carecia de afirmar-se. Uma imagem que consolidasse a sua independência e projectasse uma presença digna, senão prestigiada, nesse concerto de nações.

Assim, dos mestres pedreiros (e moedeiros) franceses do primeiro Afonso, no dealbar do que era então um país a haver, à grande renovação da escultura gótica protagonizada

por um Mestre Pero, quiçá aragonês, no arrancar do século XIV, a criação de imagens – e o imaginário por elas circunscrito – repercutiria o ritmo dos ciclos de prosperidade e depressão, na sua mais eficaz ou frustrada aproximação aos padrões de um Gótico internacional convertido em linguagem hegemónica de cultura e espiritualidade, que nos chega mais ou menos esbatida em consonância com o poder detido de recrutamento de mão-de-obra externa e os seus próprios círculos (internos) de irradiação. Assim, em finais da centúria, o grande estaleiro operativo da Batalha; assim a estatuária gótica lisboeta ou eborense.

Que imagens são essas, todavia, que se inventam e reinventam, em ritmo cada vez mais célere, em consonância com o próprio e paulatino enriquecimento da sociedade e do Reino, em escultura integrada ou estatuária avulsa? Excepção feita à tumultuária, em si mesma (pelo contexto em que se inscreve) imaginária devocional, quase sempre e só imagens sacras. Imagens onde o sagrado adquire corpo; imagens exigidas em simultâneo pela presença hegemónica da religião na vida colectiva e pela crise da própria espiritualidade, que se agiganta com o declinar dos tempos medievais, abrindo a via a uma comunhão íntima entre Criador e crente, cada vez menos mediada pela hierarquia. E é a projecção, nos séculos seguintes, das questões que nesse ocaso da medievalidade se abrem, que colocará a imagem religiosa no centro do debate figurativo, tanto na pintura como na escultura, por toda a Época Moderna – desse modo cabalmente explicando o enfoque da presente mostra na *imagem do sagrado*.

Com o declinar da medievalidade, a arte dos Diógos Pires (velho e moço) constitui ponto de chegada das obscuras linhagens de artistas que preencheram os dois séculos anteriores, corporizando, na produção autóctone, a maturidade e autonomia do rincão luso do movimento globalizador gótico – essa primeira vaga cultural de pan-europeísmo – fazendo, com o segundo, a ponte para o tempo novo que abria a era da Expansão, no fenómeno imperial do Manuelino. Neste, Idade Média e Moderna fundem-se num *back to the future* peculiar e ainda insuficientemente delimitado, onde os cimentos do Estado, em rápida e activa construção e o próprio inusitado ritmo dos novos estaleiros construtivos, a um tempo produziram uma primeira cesura estética com o declinante Gótico europeu (que o Manuelino configura) e uma importação insólita de mão-de-obra hispânica (ou por via hispânica), do mesmo passo que, na senda do *Plateresco* (mas menos consequentemente), soariam os primeiros sons renascentistas, de valor antes de mais ornamental.



Fig. 1. Retábulo de Nossa Senhora da Pena, Nicolau de Chanterene, c. 1528, Palácio Nacional da Pena

Fig. 2. Retábulo de Nossa Senhora da Pena (pormenor), Nicolau de Chanterene, c. 1528, Palácio Nacional da Pena

E da Hispânia – em derrota de contratos novos – nos chegaria a mão-de-obra nórdica (Jean d’Ypres, Olivier de Gand...), ocupada no luxo das obras reais, mas igualmente o artista que, no domínio da escultura, forneceria uma primeira aproximação coerente ao gosto *antigo*, imposta pela apetência nova do retrato: Nicolau Chanterene que, em 1517, localizamos no eufórico estaleiro de Belém, modelando as imagens régias do portal axial. Chanterene haveria de crescer, enquanto artista, no ambiente humanizado da corte portuguesa; mas igualmente no deslumbramento de uma segunda travessia hispânica, na senda de Saragoça e do alabastro para o retábulo da Pena (figs. 1 e 2), que, virado já o primeiro quartel do novo século, lhe desvendaria o fenómeno espanhol de entusiasmada aproximação ao gosto novo – fenómeno esse que esta exposição refinadamente documenta. E finir-se-ia (parece) com o próprio processo, breve e circunscrito, do Renascimento em Portugal. Porém, tirando esses retratos primigénios, e os que em réplica criaria para S. Marcos, toda a vasta obra deste então produzida se confinaria (nesse dialéctico e problemático tempo de *entre Reformas*), uma vez mais, a *imagens do sagrado*.

Diversa seria a longevidade de João de Ruão, cuja aportação e enigmática formação de escultor-arquitecto (ou arquitecto-escultor) persiste obscura, como obscura é a passagem de Filipe Hodart, completando a tripla de artistas que, entre nós, conforma o processo renascentista (e outrossim os respectivos lastros nacionais). De facto, prolongando-se até à década de 70, a obra do artista, se propicia, no centro do País, vitalidade insólita à própria estética de que era portador, não deixaria, em simultâneo, de projectá-lo (contaminando-o) num ambiente outro, que era já o do integrismo ideológico, axializado numa fé militante e hierárquica, convertida em pilar do Estado e do império e onde aos reinos ibéricos estaria destinado um papel central. Nova comunhão de conjunturas e desígnios que, a um e a outro lado da fronteira, todavia, a escultura repercutiria por diversos modos, entre um Berruguete de pathos e de angústias e um Ruão cósmico, na majestade, cada vez mais hirta, das figuras.

Para Portugal, este período configuraria uma nova autonomização cultural em relação aos rumos e ritmos continentais de além-Pirenéus (após breve aventura classicista), seguido de perto, aliás, pela restante Hispânia: ambiente exemplarmente traduzido na segura a-clássica do *estilo chão* e, do ponto de vista da escultura, na transição protagonizada por Gaspar Coelho, do *modo severo* de Ruão (humanista e pétreo ainda) ao renovado gosto dos retábulos policromados e dourados em madeira: restauracionismo



Fig. 3. *Virgem do Rosário*, Manuel Pereira, c. 1632-1637, Igreja de São Domingos de Benfica

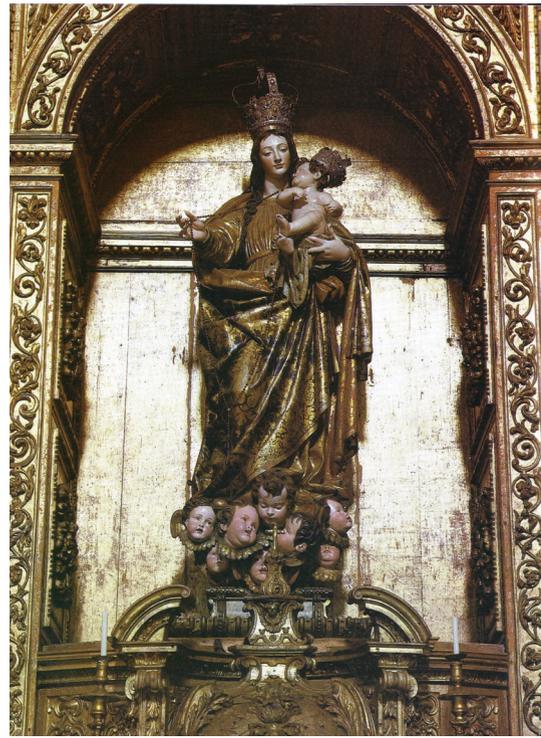


Fig. 4. *Virgem da Piedade*, Frei Cipriano da Cruz, c. 1692, Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 1969/E 296



formal, que corresponde ao próprio ambiente global de restauração religiosa; máquinas para as novas sés e templos escolares e jesuíticos, crescentemente povoadas de uma multidão hierática de vultos de pau, genericamente de anónima feitura, multiplicando exemplaridades de conduta e vida, por esse modo reforçando a centralidade do sagrado enquanto eixo colectivo da imaginação.

O dobrar da centúria acharia exangue o Reino, no descalabro da Dinastia e no incontornável quadro de periferização que decorreria do estabelecimento da Monarquia Dual sob a Casa de Áustria. Deprimida e economia e empobrecidas ou fugidas as elites, Madrid, Valhadolid, Sevilha darão o mote para um gosto ibérico, que Portugal ecoa e persistirá por quase um século. A participação de Gregório Fernández (ou da sua oficina) na estatuária do retábulo novo da Sé de Miranda (1614) constitui a metáfora cabal do quadro que se evoca, bem como, vinte anos mais tarde, a encomenda exemplar a Manuel Pereira, o grande nome luso desse tempo, em exílio madrileno de sobrevivência (fig. 3). E sob o signo castelhano se afirmará a plasticidade barroca da talha nacional, no seu protagonismo do relevo.

O *Portugal Restaurado*, com efeito, é um Portugal ibérico, onde a Espanha que se vence no terreno nos vence e seduz na cultura e nas artes. E é por sua via (pouco atentada) que o País percorre, pouco a pouco, epigonalmente, os trilhos do Barroco que emanam de uma Itália de onde a geografia nos afasta. Assim, por certo, com os monges barristas de Alcobaça, como, cavalgando já sobre o *século das Luzes*, com a estatuária de Cipriano da Cruz na rede conventual beneditina (fig. 4). *Imagens do sagrado*, a cores e a ouro, edificando e seduzindo a sociedade inteira por igual.

Vencido o ciclo da Restauração; propiciados, pelos quintos do Brasil, os instrumentos de um almejado recentramento europeu, o anel ibérico parece, de facto, deslaçar-se no declínio mesmo da monarquia austríaca que em boa parte o protagonizara. Assim, enquanto, sob os seus escombros, Espanha nascia como conceito político-administrativo e a ascensão dos Bourbons promoveria, no novo gosto oficial, divergência ostensiva da estética castiça, em Portugal a dobragem do século assistiria à sedução genovesa, porto de embarque entusiasta de uma nova estatuária, marmórea e profana, emprestando um ar de Itália às residências da elite cortesã – até que o mecenato de D. João V, de modo mais sistémico, alcançasse pôr em marcha os meios de encenar uma *arte de Corte*, cosmopolita e europeia, mesmo que temperada de uma paleta eclesiástica à romana:



Fig. 5. *Santo Onofre*,
José de Almeida,
segundo quartel
do século XVIII,
Museu Nacional de Arte
Antiga, inv. 350 Esc

hostilizando, na aparência, a consagrada omnipresença do azul e do ouro (o azulejo e a talha), o escrínio onde, por mais de um século, *a imagem do sagrado* se alojara.

Nesse caudal navegarão, sucessivamente, a montante e a jusante, a arte enigmática de Laprade, na charneira dos séculos, o estrangeirado Almeida (fig. 5) e o seu rival Bellini, já pelos anos 30, ou a chegada de Alessandro Giusti, por 1750, bem como ainda a ambição clássica (e a conseqüente frustração) de Machado de Castro, cuja personalidade e operosíssima oficina dominará por inteiro a segunda metade da centúria (antes de aventurar-se, já nos finais, no regresso ao *antigo*). Mas é um leito de difusas margens. Dispendiosa e, sobretudo, abstracta, essa multidão de álgidas figuras mais não configura que uma ilha, presa à encomenda régia e (mais raramente) eclesiástica ou aristocrática, cercada pelo magno mar das figuras em madeira, de doces carnações rosadas e suntuosas vestes áureas ou policromas, onde uma clientela que a prosperidade do Reino incrementara insistia em reconhecer a *imagem do sagrado*.

E a ela se submeterão as necessidades de sobrevivência dos cultores da pedra: de Laprade, em inícios do século, ao *laboratório* escultórico de Machado de Castro no seu declinar. E essa mesma euforia da imagem e essa ideia material que se faz do sagrado se plasmarão na disciplina subsidiária dos presépios ou no expressionismo nortenho de José Vilaça ou de Marceliano de Araújo, do mesmo modo que Manuel Dias, *Pai dos Cristos*, percorrerá o trilha inverso, por imposição da encomenda régia, petrificando, em alva monocromia, a lenhosa matéria que sabia usar.

Em tudo isto, difusas são também as margens que separam a matriz lusa da imaginária sacra de carácter vernáculo, dessas outras que unificamos hoje sob a designação genérica de *escultura espanhola*, onde é mais fácil distinguir a subtil síntese que se opera entre a tradição académica herdada do Renascimento e uma apetência plástica pela matéria cromática e pelo seu poder ilusionístico que marca claramente o sentido ibérico da *imagem*. E reconhecem-se, nas periferias, mais nítidas comunhões de vias de expressão. Mas é isto tudo, no que ilumina e no que nos confunde, que faz de «Cuerpos de Dolor» uma notável exposição: mostra onde se abre (finalmente) um debate crítico que ao futuro caberá continuar.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

COMISSARIADO CIENTÍFICO
António Filipe Pimentel
Manuel Arias Martínez
Miguel Ángel Marcos Villán

COMISSARIADO EXECUTIVO
Anísio Franco

ORGANIZAÇÃO
Museu Nacional de Arte Antiga
Museo Nacional de Escultura,
Valhadolid
Sudirección General de
Promoción de las Bellas Artes
(Ministerio de Cultura)

PROJECTO DE MUSEOGRAFIA
Manuela Fernandes

DESIGN DE COMUNICAÇÃO
FBA.

EXECUÇÃO DO PROJECTO
Edivisa

MONTAGEM
Feirexpo
Museu Nacional de Arte Antiga
Museo Nacional de Escultura,
Valhadolid

LUZ
Vitor Vajão, Atelier de Iluminação
e Electrotecnia, Lda.

TRANSPORTE
Feirexpo

SEGUROS
Lusitânia C.^a de Seguros, S. A.

APOIO TÉCNICO
Graça Abreu
Sabine Volkmann

COMUNICAÇÃO
Anísio Franco

SEGURANÇA
Luisa Penalva

VIGILÂNCIA
Raul Semedo

SERVIÇO EDUCATIVO
Adelaide Lopes
Ana Rita Gonçalves
Maria de Lourdes Riobom

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Ana de Castro Henriques

TEXTOS e ENTRADAS DE CATÁLOGO
António Filipe Pimentel
Manuel Arias Martínez (MAM)
Maria Bolaños Atienza
Miguel Ángel Marcos Villán
(MAMV)
Maria Ángeles Polo Herrador
(MAPH)
José Ignacio Hernández Redondo
(JIHR)
Rosario Fernández González
(RFG)

TRADUÇÃO
Anísio Franco
Celina Bastos
Joaquim Caetano

REVISÃO
Levi Coutinho

APOIO TÉCNICO
Ana Filipa Sousa

FOTOGRAFIA
© Museo Nacional de Escultura.
Valhadolid, excepto figs. 1 e 2 (Par-
ques de Sintra – Monte da Lua:
foto Luís Pavão 1998; figs. 3 e 5
(DDF/IMC, fotos Carlos Monteiro
1991 e José Pessoa 1996 e fig. 4
(Arquivo do MNAA)

DESIGN
João Bicker/FBA.

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Imprensa Nacional-Casa
da Moeda

TIRAGEM
2000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL
335 066/11

ISBN
978-972-27-2017-5

EDIÇÃO N.º 1018532

