

MÚSICA EM PEDRA —

IMAGENS DE MÚSICA NA ESCULTURA ROMÂNICA EM PORTUGAL*

LUÍS CORREIA DE SOUSA**

Resumo: *Sendo praticamente inexistentes instrumentos musicais do Românico, as fontes iconográficas revestem-se de particular importância para nos aproximarmos do universo musical daquela época. O estudo das imagens permite esclarecer um pouco mais sobre a forma de execução, as dimensões relativas dos instrumentos, a relação com outras expressões artísticas, como a dança, por exemplo, ou confirmar outros elementos relevantes. É de notar que para os escultores daquele período a figuração de instrumentos constituiu um desafio novo, uma vez que na Alta Idade Média as imagens musicais surgem quase exclusivamente nos manuscritos iluminados. Assim, o Românico é, também neste domínio, um período de ensaio, de descoberta. Relativamente ao Românico peninsular e francês, pode afirmar-se que havia alguns motivos que circulariam entre estaleiros, seguramente devido à circulação de artífices e mestres construtores. No caso português não há grandes programas iconográficos. Os temas figurativos representam uma pequena parte da escultura, na maioria dos casos escultura ornamental de cariz vegetalista presente em modilhões ou capitéis. Em termos de variedade de instrumentos musicais, predominam os cordofones; os aerofones são todos instrumentos de sinais, tipo olifantes. Todavia, o ímpeto construtivo registado no nosso Românico favoreceu e impulsionou a introdução de novos valores estéticos e icónicos, para o qual a Música foi chamada a dar o seu contributo, mesmo enquanto testemunho mudo de uma cultura musical muito rica.*

Palavras-chave: *Iconografia musical; Arte românica; Música; Escultura medieval.*

Abstract: *Since musical instruments from the Romanesque period are practically non-existent, iconographic sources are particularly important to get close to the musical universe of that time. Studying the images allows us to shed a little on the way they were played, the relative dimensions of the instruments, their relationship with other artistic expressions, such as dance, for example, or to confirm other relevant elements. It should be noted that for the sculptors of that period, the figuration of instruments was a new challenge, since in the High Middle Ages, musical images appeared almost exclusively in illuminated manuscripts. Thus, the Romanesque period is also a period of rehearsal and discovery in this area. About the Romanesque in the Peninsula and France, it can be said that some motifs circulated between building sites, certainly due to the circulation of craftsmen and master builders. In the Portuguese case, there are no major iconographic programmes. Figurative themes represent a small part of the sculpture, mostly ornamental sculpture of a vegetal nature, present in modillions or capitals. In terms of the variety of musical instruments, chordophones predominate; aerophones are all signalling instruments, like oliphants. However, the constructive impetus recorded in our Romanesque favoured and encouraged the introduction of new aesthetic and iconic values, to which music was called upon to make its contribution, even as a mute testimony to a very rich musical culture.*

Keywords: *Musical iconography; Romanesque art; Music; Medieval sculpture.*

* Importa referir que este não é um estudo inaugural sobre o tema, mas uma revisitação de um trabalho publicado em 2005 na *Medievalista* (SOUSA, Luís Correia de, 2005. Iconografia musical na escultura Românica em Portugal. *Medievalista* [Em linha]. (1), 2005-01-02. Disponível em: <http://journals.openedition.org/medievalista/920>. DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.920>). Esclarece-se ainda que não foi feito um levantamento completo da escultura deste período; alguns monumentos foram por nós visitados, mas outros houve em que a informação foi obtida a partir de bibliografia publicada.

** IEM/CESEM – FCSH-NOVA. Email: lsousa@fcs.unl.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5672-6746>. O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

No Românico português não há qualquer grande portal historiado como os que encontramos, por exemplo, em São Pedro de Moissac, portal sul, (c. 1115), Sainte-Foy de Conques (c. 1040-c. 1130), o pórtico de Glória da catedral de Santiago de Compostela (1188), ou na igreja de Santa Maria de Ripoll (meados do século XII), entre outros, onde o olhar se perde na magnificência e riqueza dos seus programas iconográficos, normalmente organizados a partir dos grandes tímpanos. Prevaecem construções de pequena ou média dimensão, salvo as catedrais de Braga, Porto, Coimbra e Lisboa, mas nem estas beneficiaram de assinaláveis empreendimentos artísticos no domínio da escultura figurativa. São, em geral, igrejas monasteriais ou paroquiais, implantadas próximo das vias de comunicação e das rotas de peregrinação, às quais estavam associadas pequenas comunidades monásticas. A sua arquitectura caracteriza-se por uma grande sobriedade, não ostentando, na maior parte dos casos, ornamentação exuberante. Geralmente é escultura ornamental, de cariz vegetalista, conjugando-se, por vezes, com elementos zoomórficos. Os temas figurativos representam uma pequena parte da escultura; surgem algumas imagens que remetem para o quotidiano, ou episódios retirados da literatura oral, como os romances, que conheceram uma vasta divulgação na época. Destacam-se, em termos de suporte e localização, os conjuntos de modilhões, no exterior, onde encontramos um interessante repertório figurativo e, outrossim, os capitéis historiados, mas que, de facto, não se constituem como verdadeiros programas iconográficos.

Sobre a temática da música na escultura deste período, Evelyn Reuter fez um estudo, para o caso francês, no qual dividiu os temas inventariados em quatro grupos: os que ilustram passagens das Escrituras; os que se relacionam com ocupações do quotidiano; animais e seres fantasiosos que tocam instrumentos e, por fim, a Música personificada (Reuter 1938, pp. 13-14). Entre os assuntos bíblicos, sobressai a representação do rei David, o tema do «Anúncio aos Pastores», dos «Anciãos do Apocalipse» e «Anjos músicos»; nos profanos, refere os grupos de músicos isolados, cenas de dança e de caça, tocadores de sinos ou carrilhão e animais músicos (Reuter 1938, pp. 17-27). Mais recentemente, um ensaio de Martine Jullian sobre o mesmo assunto registou cerca de trezentos motivos musicais diferentes, o que atesta, indubitavelmente, a sua relevância na arte medieval (Jullian 1987, p. 33). Na nossa escultura, no entanto, não temos tão grande abundância de temas (ver Tabela 1).

São cenas de carácter profano, ainda que associadas a edifícios religiosos. Em alguns casos as imagens parecem assumir um carácter narrativo, relacionando-se, nomeadamente, com romances tradicionais ou canções de gesta, mas os temas não são fáceis de confirmar, pois, como notara Deborah Kahn, faltam de referências textuais sólidas, tendo em conta que neste tipo de literatura se conjugam diferentes versões da mesma narrativa com versões orais, e há textos que se perderam (Kahn 1997, p. 340).

Tabela 1. Temas/motivos e instrumentos

Localização	Tema / motivo	Instrumento
Sé de Braga (portal)	<i>Roman de Renard (?)</i>	Viola de arco
Sé de Braga (capitel)	<i>Episódio da Chanson de Roland (?)</i>	Olifante
Antiga igreja de Amorim (capitel)	<i>Episódio da Chanson de Roland (?)</i>	Olifante
Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (capitel)	<i>Episódios da lenda de S. Cristóvão</i>	Viola de arco
Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (capitel)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (modilhão)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Mosteiro de Vilar de Frades (portal)	<i>Músico e bailadeira</i>	Viola de arco
Igreja de Santa Maria do Abade de Neiva (capitel)	<i>Músico e bailadeira</i>	Viola de arco
Igreja de São Pedro de Ferreira (capitel)	<i>Cena de música e dança</i>	Viola de arco e harpa
Igreja do mosteiro da Ermida do Paiva (capitel)	<i>Menestréis</i>	Violas de arco
Igreja de Nossa Senhora de Orada (capitel)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Salvador de Ganfei (modilhão)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Pedro de Leiria (modilhão)	<i>Menestrel</i>	Viola de arco
Igreja de São Pedro de Rates (capitel)	<i>Tocadores de olifante</i>	Olifantes
Igreja de São Pedro de Rates (modilhão)	<i>Tocador de olifante</i>	Olifante
Igreja de Santa Maria de Barrô (capitel)	<i>Cena de caça</i>	Corno de caça
Igreja de São Salvador de Paderne (capitel)	<i>Figura com aerofone</i>	Aerofone (?)

Fonte: Elaboração do autor

CENAS HISTORIADAS

SÉ DE BRAGA

A sé bracarense era o único grande estaleiro existente no que é hoje o espaço português, no início do século XII, tendo beneficiado de diversas campanhas de obras entre finais do século XI e todo o século XII¹, sendo o portal principal já de inícios do XIII (Graf, coord., 1987, vol. II, p. 170). Precisamente do portal principal, na sua primeira arquivolta, estão presentes, em baixo-relevo, algumas representações zoomórficas e, entre elas, uma figura masculina que toca um cordofone friccionado (Fig. 1). O instrumento é de feitura rudimentar, mas percebe-se o formato periforme da caixa e o arco com que o músico fricciona as cordas. Não conseguimos identificar a forma das aberturas de ressonância nem o número de cordas, mas parece tratar-se de uma viola, ou *vièle*, no francês antigo². Aproxima-se muito do instrumento que podemos observar na representação de

¹ Sobre os monumentos aqui referidos, consultem-se as mais recentes sínteses na *Enciclopédia do Românico em Portugal* (Nuño González, coord. geral, 2023).

² É um tipo de cordofone de formato periforme com caixa de ressonância pouco profunda e com o tampo superior ligeiramente convexo, sem separação entre a caixa e o braço. O número de cordas poderia variar de uma a cinco, sendo o mais comum terem três.

David, no portal de las Platerias da catedral de Santiago de Compostela ou, até em termos de dimensões relativas, daquele que é tängido por um dos músicos daquele rei bíblico, representados na portada del Cordero da basílica de San Isidoro de León, que Rosario Álvarez Martínez designa por lira bizantina (Álvarez Martínez 2003, p. 113). Veja-se ainda, entre outros exemplos, uma iluminura da Bíblia Românica da Biblioteca da Ajuda (Biblioteca da Ajuda. *Bíblia sacra latina*. Ms. 52-XIV-10) (Fig. 2).

A temática aqui representada é inesperada e não se apresenta de fácil leitura. Manuel Monteiro interpretou este conjunto como representação de episódios do *Roman de Renard*, de origem francesa, de que os menestres foram os principais divulgadores. Assim, identifica o galo, *Chantecler*, sob a figura do músico, preso pela raposa, por uma perna. No lado esquerdo do portal, no arranque na respectiva arquivolta, as galinhas fogem assustadas da raposa. Acima das representações destas aves, ainda segundo a leitura deste autor, está o lobo, *Ysengrin*, que persegue a raposa para a castigar das facécias e vexames que o fizera passar (Monteiro 1938, pp. 23-24). Ainda que esta leitura suscite dúvidas, a imagem aponta para uma situação de prática musical como a exercida por menestres, divulgadores e contadores de histórias, algumas de carácter informativo ou moralizante.



Fig. 1. Músico com viola de arco – sé de Braga (portal principal)

Fonte: Fotografia do autor



Fig. 2. Cenas da vida de Saul e David. Inicial historiada F do Livro II dos Reis

Fonte: Biblioteca da Ajuda. *Bíblia sacra latina*. Ms. 52-XIV-10, fl. 121. Fotografia do autor



Fig. 3. Tocador de olifante. Sé de Braga – capitel da nave principal

Fonte: Monteiro 1950, pp. 89-93

No interior da igreja, num dos capitéis da nave principal, identificamos outra imagem com conteúdo musical. Na face central, uma figura masculina, mas com pés que parecem de ave, segura, com a mão direita, um olifante³, que faz soar. A mão esquerda repousa sobre a cintura e parece segurar as rédeas de dois quadrúpedes (?), que se encontram à sua esquerda e direita (Fig. 3). O facto de estarem presos por rédeas sugere tratar-se de equídeos, todavia as patas têm dedos, tal como os pés da figura humana⁴! Manuel Monteiro encontrou nesta representação ecos da narrativa da *Chanson de Roland*, poema épico composto por volta de 1100⁵ e bastante difundido nessa centúria. Segundo aquele autor, a imagem alude ao momento «em que Rolando, após a disputa com Oliveiros e obedecendo às razões do interveniente arcebispo Turpin, se decide a fazer soar a sua tuba cujo dilatado e possante som ultrapassará os altos montes, alertará Carlos Magno e a sua hoste, em avanço, na vanguarda»⁶ (Monteiro 1950, p. 91). O aerofone, que aqui evoca a tuba referida no texto do poema épico, é muito presente na iconografia da época⁷. Vamos encontrá-lo também em São Pedro de Rates, num dos modilhões e num capitel do interior da igreja, mas surge igualmente em manuscritos iluminados, de que é um bom exemplo a inicial ornada V do Livro de Amós, na Bíblia Sta. Cruz 1 (BPMP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Sta. Cruz 1, fl. 205v), ou numa cena guerreira, representada nas Tábuas de Concordância Evangélica da Bíblia (BNP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Alc. 399, fl. 95).

³ O olifante é um aerofone tipo trompa de caça feito de um material mais nobre que o comum corno de caça; é normalmente feito com um dente de elefante, por isso considerado um instrumento «nobre», reservado às elites, constituindo um sinal de poder e nobreza, mais do que um instrumento musical. Era usado em contextos de guerra ou de caça, para transmissão de sinais sonoros. Foi um instrumento muito divulgado na Europa a partir do século X, por via de Bizâncio, e em uso até ao século XVII. No espaço europeu eram produzidos principalmente em Itália.

⁴ É de referir que nas colecções do Tesouro-Museu da sé de Braga existe outro capitel com a representação do mesmo tipo de figura zoomórfica.

⁵ Sobre este assunto, consulte-se o estudo de Álvares 2014, pp. 266-293.

⁶ Encontraria fundamentação na passagem seguinte: «Rollant ad mis l'olifan a sa buche / Empeint le ben, par grant vertu le sunet. / Halt sunt li pui e la voz est mult lunge, / Granz .XXX. liwes l'oient il respundre. / Karles l'oit e ses cumpaignes tutes. / Ço dit li reis: "Bataille funt nostre humel!"» (vv. 1753-1758).

⁷ É de sublinhar que no texto da *Chanson de Roland*, o termo *oliphant* surge cerca de uma vintena de vezes, assumindo, sem dúvida, um lugar de destaque na narrativa, quer nas versões escritas quer, certamente, nas versões orais, cantadas pelos menestrels.



Figs. 4 e 4a. Duas faces do capitel da igreja de Amorim

Fonte: Azevedo 1952, p. 2

IGREJA DE AMORIM

No Museu Nacional Soares dos Reis encontra-se um capitel proveniente da desaparecida igreja de Amorim, onde se representam duas figuras a tocar aerofones. A leitura do conjunto suscita dúvidas, mas os elementos presentes apontam, sem dúvida, para um contexto guerreiro. No nosso entender, há pontos de contacto com o capitel da sé de Braga, na relação com o poema *La Chanson de Roland* como, aliás, tinha proposto Manuel Monteiro em 1950 e que António de Azevedo procura confirmar pouco depois (Azevedo 1952, pp. 4-7). Na face esquerda do capitel identifica-se um homem a cavalo, segurando com a mão direita uma espada e dominando, com a esquerda, um indivíduo, que prende pelos cabelos (Fig. 4). Na leitura de Azevedo, o cavaleiro é Rolando que, depois de ter quebrado a sua lança, pega na espada Durandal para atacar Chernuble. Na face central encontram-se os dois tocadores de olifante (Fig. 4a). Um deles segura pelo braço direito uma personagem, o mesmo Chernuble, que é também dominado por outro indivíduo, representado na outra face do capitel (Azevedo 1952, p. 6). Os elementos sonoros são aqui convocados para aludir a instrumentos habitualmente usados em contexto militar. Os aerofones são tocados através de embocadura terminal, como no de Braga, uma característica que os diferencia dos olifantes de origem africana, que tinham embocadura lateral (Sachs 1996 [1940], p. 329).

IGREJA DE SÃO CRISTÓVÃO DE RIO MAU

Na igreja de São Cristóvão de Rio Mau, datada de meados do século XII, sobressai, em termos de escultura, o capitel historiado do lado sul do arco do cruzeiro (Figs. 5, 5a e 5b), persistindo ainda dúvidas na sua leitura. Do lado ocidental, virado para a assembleia, uma figura masculina, barbuda, tange uma viola de arco⁸, decerto um

⁸ A viola, no período medieval, era um dos instrumentos comumente usados por trovadores e menestrais, apresentando-se de várias formas e tamanhos. Tinha fundo plano, com caixa nitidamente separada do braço. Normalmente as cravelhas eram inseridas frontalmente. Tinha de três a cinco cordas e tocava-se apoiada no ombro.

menestrel, no papel de difusor de romances e histórias; na face voltada para o centro, dois indivíduos seguram pelos braços um terceiro, que apoia as mãos no peito; no lado voltado para o altar, um homem carrega, com delicadeza, um corpo inerte que mantém nas mãos um objecto que parece um rolo. A interpretação deste conjunto não tem reunido unanimidade, sendo uma das dificuldades a ausência de outros programas semelhantes com os quais se possam estabelecer comparações, a inexistência de um texto fixo que fundamente a representação, ou uma conhecida tradição oral que a possa justificar. Manuel Monteiro, embora tenha confessado a dificuldade de leitura, não afasta a hipótese de se tratar de um episódio da *Chanson de Roland* (Monteiro 1945, p. 19), todavia refere que Arthur Kingsley Porter propõe ser antes um episódio relacionado com a lenda de São Cristóvão⁹. António de Azevedo, cerca de uma década depois, voltou a defender a ligação à *Chanson de Roland* (Azevedo 1957, p. 9) e, posteriormente, Ferreira de Almeida volta a apontar a leitura de Porter como a mais verosímil (Almeida 1993 [1986], p. 156). Gerhard Graf, por sua vez, crê que pode tratar-se de acontecimentos da história de Portugal, mas não refere quais (Graf, coord., 1986-1987, vol. 2, p. 112). Mais recentemente, Lúcia Rosas voltou ao tema para concordar com a proposta de Porter, mostrando-se convicta de que o assunto se relaciona com a lenda de São Cristóvão, o «Portador de Cristo» (Rosas 2017, p. 306). Este é, sem dúvida, o estudo mais bem fundamentado sobre esta rara iconografia, assente em diferentes versões da *Passio* e antigas narrativas lendárias sobre o santo. Segundo esta autora, na face voltada para o altar representa-se São Cristóvão com Cristo nos braços¹⁰; na face central, dois soldados do rei Dácio prendem Cristóvão, conforme é narrado na *Passio*; no lado voltado para a assembleia é figurado um menestrel, personagem central na divulgação da literatura oral (Rosas 2017, pp. 312-314).

O instrumento representado é uma viola de arco, de caixa periforme, bastante alongada, não parecendo ter separação entre caixa e braço, com a pá do cravelhame de formato circular. Não se identificam as aberturas de ressonância e parece ter apenas uma corda; não sabemos se seria essa a intenção ou, pela dificuldade de esculpir no granito, estas são apenas sugeridas, por meio de um veio saliente sobre o tampo superior.

⁹ Manuel Monteiro cita, certamente, a obra *Spanish Romanesque Sculpture*, na edição de 1928; consulte-se a reedição de 1969, p. 120, disponível em: https://books.google.pt/books?id=OuNOAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹⁰ A figura que é transportada segura nas mãos um objecto ainda não devidamente identificado; não concordamos com a proposta de Lúcia Rosas de que se trata de uma vara, mas, neste momento, não propomos nenhum outro objecto; Gerhard Graf (1986-1987, vol. 2, p. 111), refere que se parece um rolo e que Manuel Monteiro propõe ser uma maçã.



Figs. 5. 5a e 5b. Passagens da lenda de São Cristóvão. Capitel da ousia da igreja de São Cristóvão de Rio Mau

Fonte: Fotografia do autor

Num outro capitel da mesma igreja, este bastante danificado, surge um segundo menestrel que tange um instrumento semelhante, mas mais curto. Os elementos orgânicos identificáveis são os mesmos que apontámos atrás, assim como a forma como é tocado¹¹. Pensamos tratar-se de uma representação isolada, sem qualquer relação com o tema anterior. No exterior da igreja, no conjunto dos modilhões, identificam-se figuras de animais e humanas. Entre estas encontra-se um músico e uma personagem que parece fazer acrobacias, que Manuel Monteiro identifica como uma jogralesa (Monteiro 1945, p. 17). Apesar do mau estado de conservação, é possível identificar o músico a tocar viola de arco, motivo iconográfico que encontramos em modilhões de diversas igrejas. A figura, que parece estar sentada, apoia o cordofone sobre o ombro esquerdo, em posição frontal, e toca-o com um pequeno arco. A possível associação à figura da jogralesa aponta para a representação de um divertimento popular, um momento de transgressão. Nos conjuntos de modilhões, reconhece-se uma preferência pela figuração humana, sendo frequentes imagens de mulheres ou homens evidenciando atitudes libertinas ou de luxúria, aludindo aos desregramentos e vícios (Real 1986b, p. 34) onde, muitas vezes, se incluía a música e dança. Pelos motivos que se identificam nestes conjuntos, depreende-se que haveria aqui uma maior liberdade de intervenção e criatividade, por parte dos escultores, uma vez que a localização era fora do espaço sagrado, em local menos «nobre». Em regra, os conjuntos não apresentam programas iconográficos narrativos, mas elementos soltos que podem gerar contextos diferenciados e conduzir, por isso, a leituras diferentes. Tendo em conta o que se conhece do Românico peninsular e francês, pode afirmar-se que havia temas ou motivos visuais que circulariam entre estaleiros, certamente devido à movimentação

¹¹ Não tivemos oportunidade de, *in situ*, observar esta imagem e o contexto em que se insere, pelo que não propomos uma justificação para a mesma neste programa de Rio Mau.

de artífices e mestres construtores. São, de facto, bastante frequentes as representações de músicos nos modilhões, como neste caso. Entre os muitos exemplos que identificámos, referimos os da igreja de Santa Marta del Cerro, Segovia, onde se observam, seguidos, uma bailadeira e um músico com viola de arco; outro na igreja de San Esteban em Moradillo de Sedano, Burgos; igualmente na ermida de Santa Cecilia em Vallespinoso de Aguilar, Palencia, ainda, na igreja de Saint-Siméon de Bouliac ou na igreja de Saint-Pierre de Saucats, onde o cordofone se apresenta muito próximo do de Rio Mau.

CENAS DE MÚSICA E DANÇA

MOSTEIRO DE VILAR DE FRADES

Segundo Lúcia Rosas, o portal que se encontra na torre sul do mosteiro de Vilar de Frades é dos poucos vestígios da antiga construção românica, mas o que hoje se nos apresenta é o resultado de profundas alterações realizadas no século XIX, tendo sido inseridas várias novas aduelas, na terceira arquivolta (Rosas 1995, vol. II, pp. 397-398). Na arquivolta exterior encontramos um curioso conjunto de treze baixos-relevos, um em cada aduela, com representações figuradas, que não evidenciam relações entre si de forma a poder encontrar-se um sentido narrativo. No lado direito encontra-se um músico a tocar um cordofone friccionado e, na aduela abaixo, uma mulher que evidencia movimentos de dança (Fig. 6). O par formado pelo músico e bailadeira sugere, assim, uma cena de música e dança. O instrumento musical é de feitura muito rudimentar, mas identifica-se a forma trapezoidal da pá do cravelhame, indícios do que seria a abertura de ressonância, e das cordas, possivelmente três. Não é muito diferente da viola que se encontra plasmada no portal da sé de Braga (Fig. 1), mas a caixa de ressonância é mais estreita e terminada em bico, um formato que encontramos, por exemplo, no portal de Moissac, embora ali sejam cordofones mais pequenos, ou no portal de San Domingos de Soria. O arco apresenta um talão muito longo, modelo que não registámos em mais nenhum dos nossos casos, mas que identificámos num capitel da catedral de Jaca, onde se representa o rei David e os seus músicos. O cordofone é, também aqui, uma viola de arco usada em contexto secular para acompanhar o canto ou execução de rubricas de dança.

IGREJA DE SANTA MARIA DO ABADE DE NEIVA

Também na igreja de Santa Maria do Abade de Neiva se encontra uma representação de música e dança no portal principal. No que diz respeito à escultura, os capitéis das colunas que apoiam as arquivoltas constituem o principal motivo de interesse. O seu talhe é algo tosco e é bem visível o estado de degradação devido à acção do tempo, pelo que a identificação dos elementos iconográficos não é evidente. Num deles



Fig. 6. Músico com viola de arco e bailadeira.
Portal da torre sul do mosteiro de Vilar de Frades
Fonte: Fotografia do autor



Fig. 7. Músicos e contorcionista. Capitel da cabeceira
de São Pedro de Ferreira
Fonte: Graf, coord., 1986-1987, planche 117

exibe-se o que parece ser um músico a tocar um cordofone friccionado. O instrumento, de corpo estreito e exageradamente longo, está apoiado no ombro esquerdo, bastante descaído para a frente. Ao lado desta figura, noutra capitel, encontra-se uma personagem feminina que, com as mãos na cintura, sugere a prática da dança. Admitimos tratar-se de uma cena de música e dança, aludindo, talvez, aos perigos da exaltação dos sentidos e prazeres mundanos.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE FERREIRA

Na igreja de São Pedro de Ferreira identificámos igualmente uma cena de música e dança, mas numa localização diferente. No interior deste templo, relativamente à escultura, destaca-se o conjunto de capitéis, a maioria testemunhando o uso de uma gramática ornamental de natureza vegetalista, mas identificando-se, em dois deles, no tramo recto da capela-mor, saliente da curvatura da abóbada, decoração figurativa. O do lado norte apresenta o combate entre um dragão ou uma serpente e uma ave. No lado oposto

constam dois músicos e outra figura que parece ser um(a) contorcionista (Fig. 7). Um dos músicos, à direita, está sentado e tange uma viola de arco. Adivinha-se a posição do cordofone, sobre o ombro esquerdo, sendo tocado com um arco. A caixa acústica parece ser oval e de planos paralelos. Uma nervura central sugere as cordas. O segundo músico, no centro da composição, toca harpa¹². Apoia-a no joelho direito e dedilha as cordas com ambas as mãos, sendo visíveis cerca de seis. O cordofone apresenta coluna ligeiramente encurvada, não sendo possível confirmar a forma da consola e caixa de ressonância. É um instrumento que corresponde à primeira fase de fixação de um modelo de harpa europeu, designada «harpa românica», conforme sublinha Curt Sachs (1996 [1940], p. 309). O contorcionista identifica-se à esquerda da imagem, com a cabeça na parte inferior e os pés no alto, em pose acrobática, sugerindo uma exibição conjugada com os músicos. O tema, embora pouco comum nas nossas fontes, aparece com frequência no Românico peninsular e francês. No portal sul da igreja de Santa María de Uncastillo (Saragoça) encontra-se um trio com a mesma constituição deste de Ferreira; também num capitel da igreja de Santiago de Agüero (Huesca), em San Pedro de Huesca, aqui apenas um harpista, ou nos modilhões da catedral de Lugo¹³.

Os elementos presentes na nossa representação não deixam dúvidas de se tratar de música profana. Repare-se o exercício exibicionista do acrobata que, reagindo à música, se encontra em pose indecorosa, parecendo tirar prazer daquela actividade, a exemplo da bíblica Salomé que se abandonou a danças lascivas. Pode entender-se como alusão aos perigos da música profana que conduz à luxúria, conforme sublinha François Garnier (1989, p. 415).

CENAS DE MÚSICA

MOSTEIRO DA ERMIDA DO PAIVA

Não há certezas quanto à fundação do mosteiro da Ermida do Paiva por D. Roberto, monge premonstratense, na segunda metade do século XII¹⁴. No presente, apenas se preserva a igreja monástica, estando as restantes áreas e estruturas do cenóbio em estado de ruína ou já desaparecidas. Em termos de escultura é de destacar o conjunto dos capitéis, tanto no interior, na abside e arco triunfal, como os que se encontram no

¹² A harpa é um instrumento de cordas dedilhadas. Sendo um dos instrumentos musicais mais antigos que se conhece, a sua forma foi-se alterando ao longo dos séculos. Nos nossos dias, como no período medieval, é um instrumento de forma triangular, constituído por caixa de ressonância, coluna e consola, estando as cordas dispostas verticalmente, de modo a poderem ser dedilhadas com as duas mãos, uma de cada lado, fixadas entre a consola, onde estão as cravelhas, e o centro do tampo harmónico da caixa. Desde muito cedo, já entre os egípcios, a harpa adquiriu grande prestígio, sendo um instrumento muito considerado e usado, inclusive, como objecto simbólico. É um dos atributos do rei David e, por isso, frequentemente representada associada à sua figura. A sua iconografia medieval é vasta, tanto na escultura como na iluminura. Sobre a simbologia da harpa, consulte-se Schaik 1992.

¹³ Sobre este assunto, consulte-se um breve estudo de Zavala Arnal 2015, pp. 387-404.

¹⁴ Sobre estas questões e sobre esta igreja, classificada como Monumento Nacional em 1916, veja-se o breve estudo de Cunha 2023, pp. 577-590.



Fig. 8. Capitel dos menestrelis. Igreja do mosteiro da Ermida do Paiva, capitel exterior da abside

Fonte: Lacerda 1918-1919, p. 80



Fig. 9. Músico com viola de arco. Igreja de Nossa Senhora da Orada, modilhão da parede sul

Fonte: Fotografia do autor

exterior, nos portais, nos colunelos das frestas e nas colunas da abside. Interessa-nos particularmente uma destas peças, um capitel de uma das colunas exteriores da abside, onde identificámos uma cena musical protagonizada por dois músicos¹⁵. Ali, tomando as palavras de Aarão de Lacerda, «o artista esculpiu dois menestrelis tocando viola de arco» (Lacerda 1918-1919, p. 80). O actual estado de conservação não permite identificar, com clareza, os cordofones, mas trata-se, sem dúvida, de instrumentos de corda friccionada (Fig. 8). Os músicos encontram-se sentados, com o instrumento apoiado sobre o ombro esquerdo, bastante descaído para a frente. É visível a forma como são tangidos, por meio de um arco, mas é difícil identificar o número de cordas ou a presença e forma das aberturas de ressonância. A configuração da caixa parece ser periforme, mas não é possível confirmar se os tampos são paralelos; na figura da esquerda, pode ainda ver-se a pá do cravelhame, em forma de losango. É uma cena de prática musical, mas os elementos disponíveis são insuficientes para associar a representação a um tema iconográfico mais elaborado.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DE ORADA

Nos modilhões da igreja de Nossa Senhora da Orada encontramos uma interessante variedade de temas visuais, comuns no nosso Românico. No conjunto que suporta a cornija, na fachada sul, encontra-se a figura de um músico a tocar um instrumento de corda friccionada. Embora a representação seja bastante grosseira, pela configuração

¹⁵ Gerhard Graf em *Portugal Roman* (Graf, coord., 1986-1987, vol. I, p. 221), refere a presença também de uma dançarina! Nas imagens de que dispomos não pudemos confirmar essa outra figura.

da caixa, de formato oval, indícios de aberturas em «C» e pá do cravelhame circular e em posição frontal, podemos identificar uma viola de arco (Fig. 9). Encontramos instrumentos semelhantes em alguns dos cordofones representados no portal sul de Moissac, mas também no Portico del Paraíso de Ourense ou no portal de San Domingos de Soria, entre outros. É ainda de referir que representações isoladas, como a deste modilhão de Orada, eram muito frequentes, fazendo parte da gramática ornamental da época e que poderemos considerar como um *topos* iconográfico¹⁶. Sem outros elementos, é difícil uma interpretação fundamentada desta imagem ou incluí-la numa narrativa visual.

IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO SALVADOR DE GANFEI

Na igreja do mosteiro de São Salvador de Ganfei, voltamos a encontrar no conjunto de modilhões, no absidiolo sul, um músico que tange um instrumento de cordas friccionadas, entre outras representações figurativas. O modilhão, além de se encontrar em local de muito difícil observação, apresenta-se muito degradado, pelo que não é possível confirmar os elementos essenciais do cordofone. Será provavelmente uma viola de arco, como sugere a forma de execução, apoiada no ombro esquerdo e tocada com um pequeno arco. Nos restantes cinco modilhões deste absidiolo constam mais duas figuras humanas, duas cabeças de animais, um bovino e um caprino e um terceiro com o dorso voltado para fora. A variedade de temáticas que encontramos nos modilhões apontam mais para o sentido do ornamental do que para o simbólico. Todavia, não raro, deparamo-nos com pequenos grupos de imagens que parecem organizar-se no sentido de transmitir uma mensagem. Referimos, por exemplo, as representações, próximas, de músicos e bailadeiras, que podem entender-se como uma chamada para os perigos das práticas profanas de música e dança. Neste caso, a figuração da cabra, símbolo da luxúria, junto do músico, pode ler-se como representação de carácter simbólico, lembrando os perigos da música profana que desperta no homem sentimentos de lascívia e exaltação dos prazeres físicos.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE LEIRIA

Também no conjunto dos modilhões da igreja de São Pedro de Leiria se encontra um músico a tocar viola de arco (Fig. 10), entre os elementos do programa ornamental, que inclui cabeças de animal, figuras fantasiosas, conjugando elementos vegetalistas com zoomórficos, ou um homem barbudo. O cordofone, representado de forma muito simples, é de dimensões bastante reduzidas, lembrando o *pochette* que iria aparecer por

¹⁶ Entre muitos exemplos onde se encontra este tipo de representação, refira-se as igrejas românicas de San Martín de Tours, Artaiz (Navarra), San Pedro de Etxano, Oloriz, Santa María de Uncastillo (Saragoça), Tauriac, em França, ou outros do nosso Românico. Juntamente com a figura da bailadeira, também em modilhões, na igreja de Santa Marta del Cerro, Segovia. De assinalar um modilhão da igreja de Saint-Pierre de Saucats, Gironde, cujo instrumento é muito semelhante a este de Orada, assim como outro da igreja de Santa María de Yermo, na Cantábria.



Fig. 10. Menestrel com viola de arco.
Modilhão do lado sul da igreja de
São Pedro em Leiria

Fonte: Fotografia do autor

volta do século XV para uso dos mestres de dança e usado também por músicos ambulantes. Não é possível identificar os pormenores organológicos essenciais, mas poderemos propor que se pretendia representar uma viola de arco, um modelo em que não há separação entre a caixa de ressonância e o braço. Como noutros casos, o contexto em que surge esta imagem não permite uma leitura mais abrangente da representação¹⁷. É mais um testemunho da existência de um repertório de formas, temas e motivos que circulava entre os estaleiros, onde canteiros e escultores, sempre itinerantes, deixavam a sua marca, favoreciam a divulgação de modelos e desenvolviam as suas capacidades criativas.

IGREJA DE SÃO PEDRO DE RATES

Na igreja de São Pedro de Rates a principal ornamentação esculpida encontra-se nos dois arcos do lado esquerdo da nave principal e nos capitéis das colunas adossadas. O primeiro arco apresenta um grupo de seis anjos e cinco apóstolos e o segundo animais e seres fantasiosos. No capitel da segunda coluna do lado sul estão figurados dois instrumentistas com aerofones que lembram olifantes, dois executantes, virados um para o outro, numa composição simétrica. Manuel Monteiro terá identificado motivos semelhantes na região de Languedoc, tendo mencionado um capitel comparável em Conques, onde está representado o «Juízo Final» (Graf, coord., 1986-1987, vol. 2, p. 87). Com a figuração dos aerofones, pretende-se passar, visualmente, uma mensagem sonora, muitas vezes como se fosse a voz de Deus. No nosso caso, sem a integração num contexto mais explícito, é difícil fundamentar a presença dos instrumentos. Os olifantes surgem em variados temas visuais, nomeadamente bíblicos, como a «Tomada de Jericó» (Js 6, 1-21) ou no «Julgamento Final» (Ap 8, 1-2), mas também seculares. É, de facto, um aerofone muito divulgado na escultura e iluminura do Românico, embora o seu

¹⁷ Temos informação de que na igreja do mosteiro de Santa Maria de Águas Santas existem também um modilhão, com uma representação similar, e um músico a tanger viola de arco; mas como não pudemos confirmar, decidimos não a integrar neste trabalho.

significado nem sempre seja fácil de interpretar, como frisámos. O seu uso era comum em contexto venatório e guerreiro, para transmitir sinais a longas distâncias. Neste capitel de Rates será necessário identificar os restantes elementos esculpidos na peça e os que lhe estão próximos para que se possa, talvez, propor uma leitura mais segura.

No exterior da igreja, os modilhões exibem um conjunto variado de motivos, figurações pitorescas, por vezes até caricaturais. Entre elas encontramos um novo tocador de olifante. Junto a essa peça identificámos, noutra modilhão, uma composição formada por duas figuras de mãos dadas, invertidas uma em relação à outra, como se estivessem a fazer malabarismo; também uma figura feminina que parece dançar e, ainda, a representação de um indivíduo pendurado pelos pés, num instrumento de tortura, «tema do castigo» (?). Apesar do contexto em que se encontra, com imagens que parecem constituir referências aos vícios humanos, aos malefícios trazidos pelo «culto» do corpo a que a música profana por vezes concorre, o instrumento aqui representado dificilmente se lhes associa. Pensamos que é um conjunto de representações isoladas entre si, mesmo que seja tentador procurar uma interpretação mais elaborada.

CENA DE CAÇA

IGREJA DE SANTA MARIA DE BARRÔ

Na igreja de Santa Maria de Barrô apenas os capitéis do arco toral central e do arco triunfal receberam ornamentação. Os do primeiro arco são ornados com motivos vegetalistas estilizados, os do arco triunfal exibem temas figurativos. No capitel do lado da Epístola desenrola-se uma cena de caça. A representação, que ocupa as três faces, mostra um javali que é atacado por dois quadrúpedes, cães (?); no capitel do lado do Evangelho a temática parece ser a mesma, talvez complementar à primeira cena, na mesma dinâmica de caça. Na face central do capitel um indivíduo empunha uma lança com a mão direita enquanto toca um corno de caça (Fig. 11). Na face direita foi esculpida a figura de um animal, que aparenta ser um bovídeo e, na face oposta, pode ver-se uma personagem que segura um escudo (?) na mão direita, e uma grossa maça¹⁸, na esquerda. O aerofone representado, habitualmente usado nestes contextos, era um instrumento natural, sem orifícios, pois destinava-se apenas a emitir sinais; todavia já existiam alguns com orifícios laterais, permitindo a execução de melodias.

¹⁸ De referir que este objecto era usado na «matança do porco», surgindo nesta função em alguma iconografia medieval. O tema da caça, representado desde a Antiguidade, é bastante comum da escultura da época, em composições mais ou menos elaboradas, em suportes como os capitéis ou modilhões. Encontra-se, por exemplo, num modilhão da igreja de Santa María de Yermo, onde o tocador do olifante segura também uma lança na mão. Um dos exemplos mais divulgados é a cena de caça que se encontra num capitel da igreja de Sainte-Marie Madeleine de Vézelay, onde se representa a conversão de Santo Eustáquio, patrono dos caçadores. Ainda que fosse uma prática do quotidiano, as representações do tema assumem muitas vezes um carácter simbólico, quando se trata de caça maior, como ao javali, urso ou veado, por apresentarem maior perigo e exigirem mais coragem, simbolismo esse que pode variar de acordo com o contexto e a época. No período medieval é recorrente apontarem-se significados como a luta entre o bem e o mal, a afirmação do homem sobre a natureza selvagem e agreste.



Fig. 11. Cena de caça (?). Capitel da Igreja de Barrô

Fonte: Fotografia do autor

IGREJA DO MOSTEIRO DE SÃO SALVADOR DE PADERNE

Na igreja do mosteiro de São Salvador de Paderne destaca-se o capitel situado no ângulo nordeste do transepto, não só pela diferença do material, calcário em vez de granito, mas também pelo tema representado. No cesto, em forma de trapézio invertido, destaca-se, na face central, uma figura de braços abertos que segura, com a mão direita, um objecto que se assemelha a um báculo e, com a esquerda, parece resgatar um indivíduo da boca de um monstro. Da esquina para a face esquerda duas serpentes atacam um quadrúpede, canídeo (?), acentuando o carácter demoníaco da representação. Na face direita está outra figura humana, identificando-se praticamente apenas a cabeça e os braços, soprando um aerofone, objecto de feitura pouco definida. O tema iconográfico é de difícil leitura, pois não tem um enquadramento que nos encaminhe para uma interpretação coerente. Quanto à presença do objecto sonoro, não se trata de alusão a qualquer prática musical, mas antes uma forma de conferir uma dimensão acústica à representação plástica, talvez uma forma de reforçar a aparência maléfica, através da sonoridade áspera e forte do aerofone, tendo em conta que Satanás não gostava de sons harmoniosos como os dos instrumentos de cordas, dos sinos ou o canto dos salmos.

A iconografia não permite recuperar todas as dimensões da música medieval, sobretudo a sua sonoridade, mas o seu estudo aproxima-nos um pouco mais desse universo. Apesar de se reconhecerem erros e incoerências, alguma fantasia até nas representações, as imagens que chegaram aos nossos dias são, na maioria dos casos, os únicos testemunhos desses objectos sonoros que deram corpo à música da época, tendo em conta a quase total inexistência de instrumentos musicais preservados daquele período. É possível esclarecer um pouco mais sobre a forma de execução, relação com outras formas de expressão, como a dança, por exemplo, as dimensões relativas dos instrumentos, e confirmar outros elementos relevantes. Na escultura,

as representações têm um valor acrescido devido à tridimensionalidade das imagens, mas, como vimos, os escultores confrontaram-se com muitos constrangimentos, como os limites dos suportes, quer a qualidade plástica dos materiais quer as formas das peças, como modilhões ou capitéis que condicionam as formas. É ainda de notar, como sublinha Rosario Álvarez Martínez (2003, p. 81), que para os escultores desta época a representação de instrumentos musicais é um desafio novo que se lhes apresenta, uma vez que na Alta Idade Média as imagens musicais surgem quase exclusivamente nos manuscritos iluminados. Assim, o Românico é, também neste domínio, um período de ensaio, de descoberta. O grande ímpeto construtivo registado, nomeadamente no nosso Românico, favoreceu e impulsionou a introdução de novos valores estéticos e icónicos, para o qual a Música foi chamada a dar o seu contributo, mesmo enquanto testemunho mudo, nas palavras de Mário Vieira de Carvalho (2015, p. 3), de uma cultura musical muito rica.

BIBLIOGRAFIA E FONTES MANUSCRITAS

Biblioteca da Ajuda

Biblioteca da Ajuda. *Bíblia sacra latina*. Ms. 52-XIV-10.

Biblioteca Municipal do Porto

BPMP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Sta. Cruz 1.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP. *Bíblia sacra latina*. Ms. Alc. 399.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, 1993 [1986]. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa. Vol. III: *O Românico*.

ÁLVARES, Maria Cristina, 2014. La chanson de Roland. Em: Dominique SANTOS, org. *Grandes Epopeias da Antiguidade e Medievo*. Blumenau: Edifurb, pp. 266-293.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario, 2003. La iconografía musical de la escultura Románica a la luz de los procedimientos de trabajo: I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León. *Revista de Musicología*. 26(1), pp. 77-126.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario, 1987. La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas. Em: José LÓPEZ-CALO, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, e Emilio CASARES RODICIO, coord. *Actas del Congreso Internacional: "España en la Música Occidental"*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. I, pp. 49-61.

AZEVEDO, António de, 1957. *Mais um passo da «Chanson de Roland» no Românico português*. Braga: [s.n.].

AZEVEDO, António de, 1952. *O Dr. Manuel Monteiro e a «Chanson de Roland» no Românico português*. Braga: Edições Bracara Augusta.

CARVALHO, Mário Vieira de, 2015. Prefácio. Em: Luzia ROCHA, ed. *Iconografia Musical: Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Lisboa: CESEM, Núcleo de Iconografia Musical, pp. 3-5.

- CUNHA, Cláudia, 2023. Castro Daire (Ermida). Mosteiro da Ermida do Paiva. Em: Jaime NUÑO GONZÁLEZ, coord. geral. *Enciclopédia do Românico em Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real. Centro de Estudios del Románico, vol. I, pp. 577-590. ISBN 978-84-17158-42-2.
- DIAS, Pedro, 1998. *O românico duriense*. Lisboa: Pabellón de Españas. Separata do catálogo da exposição *O Românico e o Douro*.
- FRANZÉ, Barbara, 2014. Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [Em linha]. **18.2**. [consult. 2024-06-01]. Disponível em: <http://cem.revues.org/13486>. DOI 10.4000/cem.13486.
- GARNIER, François, 1989. *Le Langage de l'Image au Moyen Age*. Paris: Le Léopard D'Or. Vol. II: *Grammaire des Gestes*.
- GARNIER, François, 1982. *Le Langage de l'Image au Moyen Age*. Paris: Le léopard d'Or. Vol. I: *Signification et symbolique*.
- GRAF, Gerhard, coord. 1986-1987. *Portugal Roman*. Yonne: Zodiaque. 2 vols.
- GUITTON, Laurent, 2022. *La fabrique de la morale au Moyen Âge. Vices, normes et identités (Bretagne, XII.^e-XV.^e siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.184879>.
- JULLIAN, Martine, 1987. L'image de la musique dans la sculpture romane en France. *Cahiers de civilisation médiévale*. 30.^e année (117), pp. 33-44.
- KAHN, Deborah, 1997. La *Chanson de Roland* dans le décor des églises du XII.^e siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*. 40.^e année (160), pp. 337-372.
- LACERDA, Aarão de, 1918-1919. O Templo das Siglas. II – História e estilo. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*. Lisboa: D. Sebastião Pessanha. Anno 3.^o (29-30), pp. 78-80.
- La Chanson de Roland*. Trad. de Joseph BÉDIER. Paris: L'Édition d'art, 1922.
- MONTEIRO, Manuel, 1950. La Chanson de Roland no românico português. *Bracara Augusta*. Vol. II, n.º 2 (15), pp. 89-93.
- MONTEIRO, Manuel, 1945. O Românico português. A igreja de S. Cristóvão de Rio Mau. *Museu. Revista de Arte, Arqueologia, Tradições*. **IV**(8), pp. 5-25.
- MONTEIRO, Manuel, 1938. *A Escultura Românica em Portugal, os temas historiados da porta Principal da Sé de Braga*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, coord. geral., 2023. *Enciclopédia do Românico em Portugal*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real. Centro de Estudios del Románico. 3 vols.
- PICCININI, Chiara, 2013. La sculpture des portails occidentaux: mise en oeuvre et artistes. Em: Claude ANDRAULT-SCHMITT, dir. *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées*. La Crèche: Geste Editions, pp. 336-345 e 386-392.
- PORTER, Arthur Kingsley, 1969 [1928]. *Spanish Romanesque Sculpture*. Nova Iorque: Haker Art Books. 2 vols.
- REAL, Manuel Luís, 2001. O românico português na perspectiva das relações internacionais. Em: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, e FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA. *Românico em Portugal e Galiza/Românico em Galicia y Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 30-55.
- REAL, Manuel Luís, 1986a. *A Igreja de S. Pedro de Ferreira. Um invulgar exemplo de convergência estilística*. Paços de Ferreira: Câmara Municipal, pp. 245-294. Separata de *Paços de Ferreira – Estudos monográficos*.
- REAL, Manuel Luís, 1986b. La Sculpture figurative dans l'Art roman au Portugal. Em: Gerhard GRAF, coord. *Portugal Roman. Le Sud de Portugal*. Yonne: Zodiaque, pp. 33-74.
- REAL, Manuel Luís, 1982. *O românico condal em S. Pedro de Rates e as transformações do séc. XII*. Separata do *Boletim Cultural da Póvoa de Varzim*. **XXI**(1).

- REAL, Manuel Luís, 1974. *A arte românica de Coimbra (novos dados – novas hipóteses)*. Dissertação de Licenciatura em História, Faculdade de Letras do Porto.
- REUTER, Evelyn, 1938. *Les représentations de la musique dans la Sculpture Roman en France*. Paris: Librairie Ernest Leroux.
- ROSAS, Lúcia Cardoso, 2017. Passio Christofori: A lenda de S. Cristóvão na igreja de Rio Mau (Vila do Conde). Em: Lúcia ROSAS, Ana Cristina SOUSA, e Hugo BARREIRA, coord. *Genius Loci – lugares e significados, breves reflexões/Places and meanings, short reflections*. Porto: CITCEM, vol. I, pp. 305-318.
- ROSAS, Lúcia Cardoso, 1995. *Monumentos Pátrios: a arquitectura religiosa medieval – património e restauro (1835-1928)*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vols. Texto policopiado.
- ROSAS, Lúcia Cardoso, 1987. *A Escultura Românica das Igrejas da margem esquerda do rio Minho*. Porto: FLUP. 2 vols. Texto policopiado.
- SACHS, Curt, 1996 [1940]. *Storia degli Strumenti Musicali*. Milão: Mondadori Editore.
- SANTOS, Reynaldo dos, 1955. *O Românico em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul Limitada.
- SCHAIK, Martin van, 1992. *The harp in de Middle Ages, the Symbolism of a Musical Instrument*. Amsterdão: Edition Rodopi.
- VORAGINE, Jacques de, 1998. *La Légende dorée*. Tradução do latim por Teodor de WYZEWA. Paris: Éditions du Seuil.
- ZAVALA ARNAL, Carmen, 2015. La danzarina contorcionista y el juglar músico: una nueva mirada a um tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. (125), 387-404.

