

MIL ANOS
DE FORTIFICAÇÕES
NA PENÍNSULA IBÉRICA
E NO MAGREB
(500-1500)



Edições Colibri

Câmara Municipal de Palmela

○ ajimez moçárabe reaproveitado no Castelo de Soure

PAULO ALMEIDA FERNANDES

Bolseiro de Investigação Científica
pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo

Ponto fundamental na linha defensiva de Coimbra imediatamente após a conquista da cidade por Fernando Magno, em 1064, o que resta do castelo de Soure conserva hoje uma das realizações artísticas mais importantes do que se vem entendendo por *moçarabismo* no ocidente peninsular. Proveniente de um mosteiro construído na localidade, na primeira metade do século XI, e praticamente provada a não existência de ajimezes na época visigótica, o ajimez reaproveitado como lintel no castelo de Soure vem sendo catalogado ao longo da última década como obra *moçárabe*, ou seja, manifestação cristã em território nominalmente controlado por muçulmanos.

Indicadores de ordem estilística e funcional, no entanto, fazem-nos duvidar desta cronologia tão avançada. O comprometimento estético e compositivo em relação ao registo material *paleocristão* identificado em *Conimbriga* e o facto de representar um momento específico da liturgia cristã — a Eucaristia —, levam-nos em sentido cronológico contrário ao seguido habitualmente na revisão historiográfica que tem motivado a ampliação do ‘compartimento artístico estritamente moçárabe’, e a considerar esta peça originalmente proveniente de *Conimbriga*.

Entre a ruptura historiográfica motivada pela ‘segunda criação’ da *arte moçárabe*...

Ao longo da última década, o reconhecimento de um compartimento artístico estritamente *moçárabe*, nele se incluindo muitas peças que vinham sendo consideradas como *de época visigótica*, veio alterar substancialmente o entendimento das realidades artísticas altomedievais peninsulares. A enorme prudência que passou a pautar as abordagens que se seguiram aos trabalhos marcantes de Manuel Luís Real e de Luís Caballero Zoreda, principalmente¹, resultou num aprofundamento das questões conceptuais com que se vinham caracterizando os fenómenos artísticos desta longa duração, discutindo-se muito mais os níveis transtemporais de influência, e afastando-se completamente o princípio de catalogação tradicional *visigótica* para os materiais que não pareciam corresponder a uma conjuntura específica tardo-romana, islâmica ou já românica.

O modelo historiográfico então criado partiu

Fot. 1

Ajimez de Soure. Proveniente de um cenóbio construído em Soure pela primeira metade do século XI, esta janela dupla reaproveitada como lintel de uma porta no castelo da povoação apresenta uma decoração muito característica da época paleocristã, à base de cachos de uva e hastes de videira saindo de um pequeno vaso que devia decorar o mainel, entretanto suprimido. Duas *patenas crismalis* situam liturgicamente a peça em contexto eucarístico e a composição final conseguida apresenta fortes analogias com a produção paleocristã de *Conimbriga*.



de pressupostos longamente maturados nos ensaios dedicados à arte da Alta Idade Média e a simples demonstração de vitalidade por parte dos cristãos submetidos fez desta *arte moçárabe* uma evidência histórica.

Todavia, alguns dos resultados a que se tem chegado, no longo processo revisionista de obras remanescentes no espaço ibérico, entre os séculos IV e XI, revelam-se francamente duvidosos, agravando decisivamente o estado de dúvida permanente em que hoje se encontra toda a comunidade científica que se dedica à Alta Idade Média peninsular².

Não é este o local para colocar em confronto as teses defendidas por *visigotistas* e *moçarabistas* (continuistas e inovacionistas, como prefere designar Luís Caballero); para o território português, que mais directamente nos interessa, parece haver uma certa relutância por parte da historiografia artística nacio-

nal em separar claramente o que é *moçárabe* (cristão em território nominalmente dominado por muçulmanos) e o que corresponde à arte cristã do século X praticada no Norte da Península, cujos núcleos mais representativos são os mosteiros edificadas um pouco por toda a faixa a Norte do Douro.

É neste sentido que nos referimos aos trabalhos de Luís Caballero e de Manuel Luís Real como a criação da *segunda arte moçárabe*, depois de há quase um século Manoel Gómez Moreno ter definido este mesmo conceito para o que de há algumas décadas a esta parte a historiografia artística espanhola vem designando de *arte de repovoamento, de Reconquista, do período condal* ou ainda *pré-românica* dos séculos X e XI, como hoje se queira denominar. Para a realidade remanescente em território português, a explicação de um monumento tão importante para o século X como a pretensa Catedral de Idanha-a-Velha é um exemplo paradigmático dos impasses a que este modelo *moçarabista* conduz³, em que o elemento étnico-cultural *moçárabe* é claramente sobrevalorizado em prejuízo das condições específicas políticas e sociais em que cada obra se insere.

... e a permanência da tradição paleocristã conimbrigense

O ajimez de Soure (Fot. 1) foi uma das primeiras peças que ‘transitou’ para esta segunda *arte moçárabe*, mas nunca acompanhou a ruptura estilística que os trabalhos de Real e de Caballero pressupõem. Em 1986, Carlos Alberto Ferreira de Almeida hesitou em catalogar a peça no mundo visigótico⁴, posição que as abordagens posteriores de Mário Barroca e de João Marujo confirmaram⁵, situando-se o ajimez que nos ocupa em plena primeira metade do século XI e em claro contexto criativo cristão, numa altura em que o território imediatamente a Sul de Coimbra estava ainda sob domínio muçulmano⁶.

Contudo, esta mudança radical de mais de três séculos não foi suficiente para que o ajimez de Soure se afastasse dos discursos dedicados aos vectores artísticos anteriores à presença muçulmana na Península. E isso deveu-se ao simples facto de, quer tematicamente, quer formalmente, a peça continuar uma tradição *paleocristã* bastante efectiva no raio de influência Mérida-Conímbriga-S. Pedro de la Nave. Com efeito, hoje atribui-se uma cronologia para este ajimez já bem dentro do século XI, mas continua-se a invocar paralelos estilísticos com obras *paleocristãs* e *visigóticas*, como bem defenderam Maria Cruz Villalón⁷ e Manuel Justino Maciel e Teresa Campos Coelho⁸.

Iconograficamente, não restam dúvidas sobre o contexto cristão em que a peça de Soure se insere, com um acentuado carácter litúrgico, como concluiu João Marujo na leitura que faz de toda a peça⁹: ao centro, no mainel que infelizmente se perdeu, existiria um *cantharus*¹⁰, de onde saíam os ramos da videira que ocupam uniformemente todo o espaço superior da composição, à esquerda e à direita. Nas extremidades, estes ramos com cachos de uva rompem as linhas cordiformes em que se inserem para ocupar também o espaço inferior da peça, terminando em voluta. No espaço livre deixado por esta representação, encontramos duas *patenas crismalis*, conforme sugeriu Mário Barroca¹¹, facto que sintetiza todo o programa iconográfico do ajimez, situando-o em pleno contexto eucarístico.

Sabendo-se que pelas primeiras décadas do século XI se construiu um mosteiro no local onde se ergueu o castelo (Cfr. nota 6), que não está confirmada a existência de ajimezes em época visigótica e que o sentido litúrgico evidente do ajimez de Soure só pode remeter para uma realidade cristã, não parecem restar quaisquer dúvidas sobre o estatuto *moçárabe* da peça, realizada por cristãos em território à altura nominalmente dominado por muçulmanos¹².

Indicadores de ordem estilística, contudo, devem motivar uma maior ponderação antes de se poder avançar com uma conclusão definitiva. Tem sido uma constante o recurso a obras *paleocristãs* e de *época visigótica* para situar estilisticamente o ajimez em causa. Das numerosas analogias reclamadas, desde a igreja visigótica de S. Pedro de la Nave (Zamora) ao espólio identificado por Cruz Villalón em Mérida, passando por obras de cronologia duvidosa, como um suporte de cancela da igreja de Santa Maria de Melque (Toledo) e o friso do mosteiro de Lorvão, não deixa de se estranhar que a maior semelhança se encontre, precisamente, num fragmento de friso procedente de *Conimbriga*, datado de *época visigótica* ou ainda *paleocristã*, e exposto no Museu Monográfico desta estação (Fot. 2)¹³.

Encontramos aqui a mesma sequência de hastes de videira inscrita em duas linhas cordiformes, com a particularidade de em Soure os cachos de uva se dispõem alternadamente em relação à haste de onde saem e em *Conimbriga* encontrarem-se todos na mesma direcção. Sem discutir a datação tardia proposta para o ajimez de Soure, Manuel Justino Maciel havia já evidenciado esta “inconfundível influência conimbrigense”¹⁴.

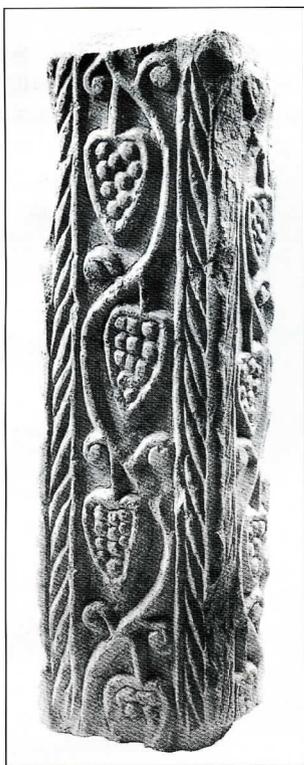
Influência conimbrigense que encontramos também numa das mais problemáticas peças altimedievais remanescentes em território nacional: o friso do mosteiro de Lorvão (Fot. 3). Nelson Correia Borges, que melhor se dedicou a este conjunto monumental, não teve dúvidas em datar o friso de *época visigótica*.



ca, confirmando a existência de uma comunidade monástica pelo século VI¹⁵. Mais recentemente, à medida que a investigação vai revelando os séculos obscuros do início da Reconquista, a tese do Lorrvão visigótico tem perdido adeptos e a

Fot. 2

Fragmento de pilastra de *Conimbriga* (sécs. IV-V). Foto Museu Monográfico de Conimbriga. Cronologicamente, esta é a primeira representação 'portuguesa' do tema eucarístico simbolizado nos cachos de uvas e hastes de videira. Curiosamente, é também a que mais se aproxima do produto final visível na peça de Soure, praticamente numa relação de modelo-cópia entre ambas.



convicção de uma fundação condal, pouco depois da presúria da cidade por Hermenegildo Guterres, em 878, tem vindo a ser encarada como outra possibilidade¹⁶. Sem questionar, por agora, uma e outra posição, o facto é que o friso laurbanense, datado do século VI ou dos séculos IX/X, revela fortes analogias com a pilastra de *Conimbriga* a que temos vindo a fazer referência e com o nosso ajimez, constituindo mesmo estas três peças um núcleo estilístico bastante homogéneo.

À luz das razões que atrás enunciámos para a datação do ajimez de Soure pelas primeiras décadas do século XI, estaríamos, assim, perante uma dimensão diacrónica que continuaria com incrível fidelidade o esquema iniciado em *Conimbriga* e o prolongaria pela Alta Idade Média até à primeira metade do século XI, passando pelo friso do Lorrvão, datável de época visigótica ou da primeira Reconquista da região de Coimbra, em ambos os casos obra seguramente anterior ao ajimez de Soure. Tal facto surpreendente poder-se-ia explicar pelo ecletismo que caracteriza as fórmulas artísticas cristãs peninsulares do século X, herdeiras da tradição hispano-romana enriquecida pelos contributos visigótico e asturiano, que desde a invasão de 711 entra em contacto com as melhores realizações da arte muçulmana-mediterânica¹⁷.

Ora, não pensamos poder resolver nestes termos aparentemente simplistas a extrema coincidência que a obra reaproveitada no castelo de Soure apresenta em relação aos frisos de *Conimbriga* e do Lorrvão. Deixando agora de lado as questões estilísticas, duas outras razões devem ser levadas em linha de conta para uma mais correcta perspectivação acerca da peça de Soure.

A primeira é a enorme distância entre a qualidade técnica e compositiva do ajimez e o restante material pré-românico identificado que procede da igreja de Soure construída pelo Presbítero João e companheiros em inícios do século XI. Ao descrever o espólio recuperado, Manuel Luís Real não podia ser mais explícito quanto à pobreza ornamental: "... superfícies cada vez mais lisas. Os labores decorativos tendem quase a desaparecer"¹⁸. Como explicar esta tão flagrante discrepância qualitativa para com o registo material definidor da generalidade da igreja?

A segunda é a própria função litúrgica que o programa iconográfico do ajimez pressupõe. Ainda que se possam colocar reservas quanto às reconstituições propostas por Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca para a parte inferior da peça, a coerência programática da sua composição parece evidente, ultrapassando em muito o carácter ornamental que a sequência ondulante das hastes de videira e cachos de uva supõem.

Tomando como indicador apenas este elemento, poderíamos ser tentados a considerar esta peça como meramente ornamental, visto esta sequência de videira com cachos de uva constituir um dos artifícios decorativos mais utilizados na arte ocidental, desde a Antiguidade Clássica ao Românico, para nos situarmos apenas na Alta Idade Média. Com efeito, encontramos sequências semelhantes, ou variantes, na tumulária paleocristã (relevo sepulcral com a *Traditio Legis* do Metropolitan Museum, New York), na arte ravenaica (trono do bispo Maximino, no Museu Arquiepiscopal de Ravena), nos inúmeros fragmentos de época visigótica (por exemplo, algumas pilastras de Mérida), na arte asturiana, onde o cordiforme assume especial preponderância (frontal de altar de Santa Cristina de Lena, Astúrias) e, finalmente, no Românico, com exemplos característicos em território português, como Coimbra e Lisboa.

Curiosamente, e contrastando com a grande densidade destes elementos ornamentais em peças consideradas de época visigótica, são muito poucos os exemplos catalogados como moçárabes¹⁹ (placa dos leões do Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa) e bizantinos, e ainda menos os islâmicos, onde este tipo de representações adquiriu contornos bastante mais estilizados (fachada de Mshatta ou painéis decorativos de Khirbat al-Mafjar, pilastras de Madinat al-Zahra, marfins cordoveses). Não obstante a mais que

provável origem mediterrânica oriental do tema (obras sírias em prata do século VI e, de uma forma geral, todo o foco classicista sírio deste século²⁰), a relativa escassa ocorrência deste tipo de soluções no mundo islâmico e depois no ainda largamente desconhecido mundo moçárabe peninsular não pode deixar de se estranhar, constituindo este facto um dado mais para a nossa reflexão.



Fot. 3. Friso do Mosteiro de Lorvão.

Foto Prof. Doutor Néelson Correia Borges, a quem manifestamos o nosso agradecimento. Identificado primeiramente como *visigótico*, a revisão de peças que o advento da *segunda arte moçárabe* implicou certamente fará com que a tentação para considerar mais este friso como obra *moçárabe*, entre os séculos IX a XI, acabe por se impor. A par das dúvidas que continuam a subsistir sobre a real existência de um mosteiro em Lorvão na época visigótica, a revisão de que falamos dever-se-á proceder também em sentido cronológico contrário, em direcção ao paleocristianismo de *Conimbriga*, pelas enormes semelhanças para com as duas peças anteriormente comentadas.

Mas as sequências de videiras do ajimez de Soure não possuem apenas um carácter ornamental comum à generalidade dos exemplos que citámos acima. Pelo contrário, nesta peça pretendeu representar-se um momento específico da liturgia, a Eucaristia, com o provável *cantharus* ao centro e, especialmente, a inclusão de duas *patenas crismalis*. Esta intencionalidade simbólica dificilmente seria compatível com a função de ajimez. Pelo contrário, a peça que está hoje reaproveitada como lintel no castelo de Soure deve ter sido concebida para ocupar um lugar destacado do contexto religioso em que inicialmente se inseria, com certeza um frontal de altar ou uma placa de iconostasis, ou ainda qualquer outro local da complexa e ainda não totalmente esclarecida divisão espacial da liturgia hispânica.

A adaptação a ajimez ocorreu posteriormente, quando a peça perdeu o carácter religioso e foi englobada na estrutura militar da localidade. Provavelmente, tal processo verificou-se na construção sesnandina do castelo, imediatamente após a conquista da cidade de Coimbra, em 1064. Das três fases construtivas identificadas no castelo de Soure (D. Sesnando, Templários I e Templários II)²¹ só na primeira se utilizaram ajimezes. Em todo o caso, o extremo desconhecimento do que aconteceu à povoação ao longo de toda a segunda metade do século XI

faz-nos admitir um lapso temporal maior para que esta adaptação se processasse. Ainda em 1116 temos notícia de que os habitantes de Soure, ante a ameaça islâmica, incendiaram o castelo e refugiaram-se em Coimbra²². O facto de, durante mais de meio século, a localidade ter sido um dos pontos de fronteira, com inevitáveis incursões inimigas às suas terras²³, faz com que a adaptação da placa eucarística a ajimez se pudesse ter dado em qualquer momento entre a conquista da cidade por Fernando Magno e a reconstrução do castelo pelos Templários, após 1128.

Mais problemática é a incongruência verificada entre a qualidade artística do ajimez e o restante registo material identificado em Soure, procedente da igreja que o Presbítero João e companheiros edificaram. Não pensamos que possam corresponder ao mesmo impulso construtivo de inícios do século XI. As fortíssimas analogias estilísticas para com os frisos de *Conimbriga* e do Lorvão, bem como o facto de inicialmente ser uma placa evocativa da Eucaristia em contexto claramente litúrgico, leva-nos a considerar estarmos perante uma realização conimbrigense, posteriormente transportada para Soure, para decorar o interior da igreja e ainda posteriormente adaptada a ajimez. Só assim se explica a relação de modelo-cópia que praticamente existe entre as peças citadas. De resto, a dispersão de obras de *Conimbriga* pela região circundante está provada em Eira-Pedrinha, Abiul, Condeixa e *Aeminium* / Coimbra²⁴.

Ao rejeitarmos uma filiação *moçárabe* para o ajimez de Soure, pelos paralelos estilísticos com *Conimbriga*, não pretendemos inviabilizar a sobrevivência de referentes artísticos do início do Cristianismo em peças hoje comprovadamente cristãs, realizadas sobre domínio muçulmano. Muito pelo contrário, como já tivémos ocasião de deixar expresso noutra lugar a propósito da placa do Paraíso da Sé de Lisboa²⁵, a análise que fazemos de toda a conjuntura *moçárabe* no ocidente peninsular leva-nos mesmo a identificar o elemento *paleocristão* como um dos vectores principais presentes na arte praticada por cristãos submetidos, e muito particularmente no rico e problemático foco lisboeta²⁶.

Para além da evidência de ter sido na Península que o *paleocristão* mais perdurou, influenciando decisivamente na arte cristã de *época visigótica*, com as conclusões a que acabamos de chegar relativamente à cronologia e procedência do ajimez reaproveitado no castelo de Soure, pretendemos demonstrar que o recurso aos compartimentos artísticos anteriores a 711 é, acima de tudo, uma atitude de rigor historiográfico e uma categoria operacional de trabalho em abordagens dirigidas à arte *moçárabe*.

Também não se trata de sobrevalorizar o elemento *pré-islâmico* como motor das correntes artísticas cristãs que se desenvolverão em solo peninsular entre os séculos VIII e XI. Matéria demasiado complexa para ser aqui exposta, a sobrevivência de uma cultura material *de época visigótica* para cronologias pós-711, apresenta-se ainda demasiado obscura, apesar de evidente. Não obstante existirem já alguns estudos especificamente dirigidos para este problema²⁷, o certo é que se trata de uma questão que encerra um problema em alguns casos inultrapassável: “cómo distinguir si un rasgo es precedente o consecuente?”²⁸. A resposta a esta pergunta tem sido o principal processo metodológico no reconhecimento da *arte moçárabe* e consequente filiação estilística de núcleos.

Num território peninsular em que a conquista muçulmana não se deu à mesma velocidade nem com a mesma intensidade, nela confluindo minorias étnicas distintas oriundas do Mediterrâneo islamizado, existiu ainda uma clara diferenciação entre campo e cidade, herdada da organização romana, tardo-romana e paleocristã do território, que, por sua vez, determinou também as bolsas de fixação popu-

lacional estritamente visigóticas. Tendo em conta estes aspectos básicos, nada mais natural que se obtenham diferentes respostas para diferentes realidades, e o processo revisionista de toda a cultura material remanescente na Península, datável entre os séculos IV a XI, se faça paulatinamente, reconhecendo quer as sincronias dos distintos núcleos estilísticos, quer as diacronias de obras relacionáveis entre si pelo aspecto de família.

Para o caso do ajimez reaproveitado no castelo de Soure, as analogias com a *Conimbriga* paleocristã são por demais evidentes, e o facto de os elementos esculpidos representarem liturgicamente a Eucaristia, remetem-nos para uma funcionalidade distinta da que a peça hoje apresenta. Historiograficamente, numa altura em que as cronologias de um significativo número de peças altomedievais têm vindo a ser avançadas no tempo, o caso do ajimez de Soure surge como um surpreendente testemunho em sentido cronológico contrário, e prova, por outra via que não a *moçárabe*, o extremo cuidado que deve orientar os trabalhos dirigidos à complexa longa duração que representa a Alta Idade Média peninsular.

NOTAS

- ¹ A título de exemplo, citamos alguns dos textos fundamentais destes autores para esta questão: Manuel Luís REAL, “Inovação e resistência: dados recentes sobre a antiguidade cristã no ocidente peninsular”, *IV Reunião de arqueologia cristã hispânica* (Lisboa, 1992), Barcelona, Institut d’Estudis Catalans/Universitat de Barcelona/Universidade Nova de Lisboa, 1995, pp. 17-68; IDEM, “Os Moçárabes do Ghab português”, *Portugal islâmico*, catálogo de exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 1998, pp. 35-56; Luís CABALLERO ZOREDA, “Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X”, *Al-Qantara*, vol. XV, fasc. 2, Madrid, 1994, pp. 321-348 e vol. XVI, fasc.1, 1995, pp. 107-124; IDEM, “Observations on historiography and change from the 6th to the 10th centuries in the North and West of the Iberian Peninsula”, *The archaeology of Iberia – the dynamics of change*, ed. Margarita Díaz-Andreu e Simon Keay, London/New York, Routledge, 1997, pp. 234-264, entre outros trabalhos.
- ² Uma das mais recentes e radicais conclusões a que Luís Caballero chegou foi a de que alguns monumentos que escaparam à primeira vaga revisionista apresentam numerosos elementos que só podem ter chegado à Península após 711, dado que, longe de pacificar o terreno, abala ainda mais qualquer modelo coerente seguido até aqui, *visigótico* ou *não visigótico*. Cfr. Luís CABALLERO ZOREDA, “Arquitectura visigótica y musulmana. Continuidad, concurrencia o innovación?”, *Ruptura o continuidad. Pervivencias preislámicas en Al-Andalus*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1998, pp. 145 e 149-151.
- ³ Referimo-nos à sistematização que Manuel Luís REAL, “Inovação e resistência...”, *Op. Cit.* (1992), 1995, pp. 66-67, fez deste monumento, em especial a sua inclusão numa corrente classicizante cristã que engloba também S. Torcato, Montélios e Lourosa, tese depois aumentada por Luís CABALLERO ZOREDA e Fernando ARCE, “el ultimo influjo clásico en la Lusitania extremeña. Pervivencias visigodas e innovación musulmana”, *Los últimos romanos en Lusitania*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 1995, p. 192 (entre outros títulos que poderíamos citar de Caballero), rumo aos ensaios escultóricos de Bande, Saamasas e Lillo. Sem nos referirmos já à polémica sobre as hipotéticas e historiograficamente controversas relações artísticas entre Oviedo e a corte carolíngia, referidas por este autor para explicar algumas das permanências clássicas nesta corrente ‘portuguesa’, sobre a mesquita egitanense em particular, tivemos já oportunidade de sustentar que as impositas do arco triunfal são claramente de época visigótica e em relação com o foco emeritense, devendo-se a matriz classicizante de todo o conjunto ao reaproveitamento de materiais romanos, que por sua vez já tinham sido empregues na construção da basílica de época visigótica. Por outro lado, pensamos que o actual edifício corresponde a uma construção islâmica em território muçulmano; recorrendo, é certo, a uma forma de construir basilical tipicamente cristã, provavelmente a uma oficina de formação idêntica à activa em Lourosa, nem por isso pode ser entendido como obra *moçárabe*, nem tão-pouco ser integrado no cada vez mais visível modelo construtivo e artístico surgido em torno dos Condes portugalenses (Cfr. Paulo Almeida FERNANDES, *A Mesquita-Catedral de Idanha-a-Velha*, Lisboa, Centro de Estudos de Teologia / Ciência das Religiões da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, 2001).
- ⁴ Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *História da Arte em Portugal*, vol. 2 (Arte da Alta Idade Média), Lisboa, Alfa, 1986, p. 43, depois de Fernando de ALMEIDA, “Pedras visigóticas em Soure”, sep. *Ethnos*, vol. V, Lisboa, 1966, pp. 3-9, a ter situado em contexto visigótico.
- ⁵ Mário BARROCA, “Do castelo da Reconquista ao castelo românico (sécs. IX a XII)”, *Portugália*, nova série, vols. XI-XII, Porto, 1990-91, p. 104; João MARUJO, “Estudos para o inventário do património artístico do concelho de Soure”, *D. Manuel I, a Ordem de Cristo e a comenda de Soure. V centenário da subida ao trono de D. Manuel*, catálogo de exposição, Soure, Câmara Municipal de Soure / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 27-29. Também Maria Ângela BEIRANTE, “A «Reconquista» cristã”, *Nova História de Portugal*, dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, vol. II, Lisboa, Presença, 1993, p. 350.
- ⁶ Em 987 Almançor apodera-se da cidade de Coimbra que só será reconquistada mais de meio século depois, em 1064, por Fernando Magno. Antes de passar para a posse definitiva da Cristandade, em 1043, um documento refere expressamente que um tal Presbítero João e seus companheiros edificaram um cenóbio em Soure. Este dado, a par da demonstração de Mário BARROCA, “Contribuição para o estudo dos testemunhos pré-românicos de Entre-Douro-e-Minho. 1. Ajimezes, gelosias e modilhões de rolos”, *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso Internacional*, vol. I, Braga, Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia de Braga/Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, p. 122, quanto à inexistência de ajimezes de época visigótica, tem sido o argumento decisivo para a cronologia ‘moçárabe’ do ajimez depois reaproveitado no castelo da localidade, cuja construção junto ao antigo templo dá-se já depois de 1064.
- ⁷ Deve-se a esta autora a primeira abordagem neste sentido: Maria CRUZ VILLALÓN, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1985, p. 372.
- ⁸ Manuel Justino MACIEL, Teresa Campos COELHO, “A basílica e o baptistério paleocristãos de *Conimbriga*”, *III Reunião d’Arqueologia cristiana hispânica* (Mao, Menorca, 1988), Barcelona, Institut d’Estudis Catalans / Universitat de Barcelona / Consell Insular de Menorca, 1994, p. 89.
- ⁹ João MARUJO, “Estudos para o inventário do património artístico...”, *Op. Cit.*, 1996, p. 28.
- ¹⁰ É esta a reconstituição sugerida por Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *Op. Cit.*, 1986, p. 43.
- ¹¹ Mário BARROCA, “Do castelo da Reconquista ao castelo românico”, *Op. Cit.*, 1990/91, p. 104.
- ¹² Parece ser esta a leitura quando entendido de forma linear o domínio militar pelos dois blocos civilizacionais em confronto. A verdade é que são muitos os pontos obscuros deste efectivo domínio muçulmano no território. É um facto que Almançor dedicou especial atenção a Coimbra e ao processo de arabização da cidade (Cfr. Manuel Luís REAL, *A arte românica de Coimbra – novos dados, novas hipóteses*, Porto, Dissertação de Licenciatura em História



- apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1974, vol. I, p. 13), mas durante essa primeira metade do século XI são várias as notícias relativas a incursões cristãs na região, nomeadamente ao castelo de Montemor-o-Velho. Assim aconteceu pouco antes de 1019, por iniciativa do conde Mendo Luz, e, em 1034, por Gonçalo Trastemires da Maia.
- 13 Adília Moutinho ALARCÃO, *Museu Monográfico de Conimbriga – Coleções*, Lisboa, IPM, 1994, p. 157, peça n.º 514 e pp. 59-60.
- 14 Manuel Justino MACIEL, *Antiguidade tardia e paleocristianismo em Portugal*, Lisboa, ed. autor, 1996, p. 186, nota 1346.
- 15 Nelson Correia BORGES, “A pedra visigótica do mosteiro de Lorvão”, *Mundo da Arte*, n.º 13, Coimbra, Epartur, Mar. 1983, pp. 57-58; IDEM, “Lucêncio, bispo de Conimbriga, e as origens do mosteiro de Lorvão”, *Conimbriga*, vol. XXIII, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1984, pp. 145-158 e IDEM, *Sombras e Luzes. Arte monástica em Lorvão*, Coimbra, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. I, 1992, p. 86.
- 16 José MATTOSO, “Portugal no reino asturiano-leonês”, *História de Portugal*, (dir. José Mattoso), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 474.
- 17 Assim consideraram o ajimez de Soure João MARUJO, “Estudos para o inventário do património...”, *Op. Cit.*, 1996, p. 29 e José MATTOSO, “Portugal no reino asturiano-leonês”, *Op. Cit.*, vol. I, 1992, p. 497.
- 18 Manuel Luís REAL, “Inovação e resistência...”, *Op. Cit.*, (1992), 1995, p. 64. Sobre a igreja de Santa Maria de Soure, veja-se ainda Artur CORTE-REAL, “Intervenção arqueológica no adro do castelo de Soure”, *Locus*, n.º 1, Soure, Câmara Municipal de Soure, 1986, pp. 59-63.
- 19 Num estudo dirigido às influências moçárabes da arte dos reinos do Norte da Península entre os séculos VIII e X, Sabine NOACK, “En torno al arte mozárabe”, *III Congreso de arqueología medieval española*, t. 3, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, p. 583, reconheceu já a extrema precaridade de exemplos comprovadamente moçárabes que ostentam o tema das hastes de vinha com cachos, por oposição à grande produção escultórica deste tema em época visigótica. Esta posição, que contraria a que Helmut Schlunk defendeu há cerca de 50 anos sobre a contaminação moçárabe deste tema em obras asturianas, deve constituir mais um indicador no presente trabalho a respeito da cronologia exacta a atribuir ao nosso ajimez de Soure.
- 20 Maria CRUZ VILLALÓN, *Op. Cit.*, 1985, pp. 369-370.
- 21 Sobre as fases construtivas do castelo de Soure, veja-se Mário BARROCA, “Do castelo da Reconquista ao castelo românico”, *Op. Cit.*, 1990-91, pp. 104-105, bem como a comunicação deste autor ao presente Simpósio.
- 22 Cfr. João MARUJO, “Estudos para o inventário do património...”, *Op. Cit.*, 1996, p. 27, nota 25.
- 23 Sobre a conturbada história de Soure desde a reconquista de Coimbra por Fernando, o Magno, até à doação da vila aos Templários, veja-se Leontina VENTURA, “Soure na sua história: algumas reflexões”, *Locus*, n.º 1, Soure, Câmara Municipal de Soure, 1986, pp. 40-43.
- 24 A este propósito, veja-se Manuel Justino MACIEL, Miguel PESSOA, “As pedras visigóticas de Eira Pedrinha – Conimbriga”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 6, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1992-93, pp. 211-218; Fernando de ALMEIDA, “Pedras visigodas de Abiul”, *Conimbriga*, vol. I, Coimbra, Instituto de Arqueologia da FLUC, 1959, pp. 71-74; Manuel Justino MACIEL, *Op. Cit.*, 1996, p. 184.
- 25 Paulo Almeida FERNANDES, “O sítio da Sé de Lisboa antes da Reconquista”, *Cadernos de História da Arte*, nova série, n.º 1, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Colibri, 2001, no prelo.
- 26 Apesar do posicionamento genericamente visigotista em relação ao núcleo altomedieval de Lisboa, já Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA, *Op. Cit.*, 1986, p. 67, reconhecia essa determinante influência paleocristã.
- 27 Por exemplo, Juan ZOZAYA, “Las influencias visigóticas en al-Andalus”, *XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, Girasole, 1987, pp. 395-425; Luís CABALLERO ZOREDA, “Pervivencia de elementos visigodos en la transición al mundo medieval. Planteamiento del tema”, *III Congreso de arqueología medieval española* (Oviedo, 1989), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1989, pp. 113-134, entre outros.
- 28 Luís CABALLERO ZOREDA, “Arquitectura visigótica y musulmana...”, *Op. Cit.*, 1998, p. 149.